

Vol. 2, No. 1, julho 2022
ISSN 2764-6610

ENTREVERO

Revista de Letras, Educação e Humanidades



centro universitário facvest
unifacvest

em branco

ENTREVERO

Revista de Letras, Educação e Humanidade
ISSN 2764-6610

Vol. 2, n.1, julho de 2022



centro universitário facvest

unifacvest

Entrevero - Revista de Letras, Educação e Humanidades
Volume 2, Número 1 – junho de 2022
ISSN 2764-6610

Publicação semestral da Editora Papervest
Centro Universitário Unifacvest
Av. Mal. Floriano, 947 – Lages – SC

Conselho editorial

Frank Nilton Marcon (História – UFSE)
Inês Shaw (Literatura – Nassau Community College – NY)
Marcos Vinícius Scheffel (Literatura – UFRJ)
José Endoença Martins (Práticas Transculturais - Unifacvest)

Conselho consultivo

Dilva Bertoldi Benvenuti

Comissão Editorial

Arceloni Volpato
Carlos Castilho
Eduard Marquardt
Fabio E G Soares (Editor geral)
Inês Staub Araldi

Imagem da capa: Ventres Planetários - Fonjic

Capa & Diagramação: Fabio Soares

sumário

Desafio Expresivo: Arte, Educacion y Cultura Javier Alfonso Delgadillo Molano Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Santiago-Chile	p. 5
A Metamorphose de Kafka e A memetamorphose presidencial: o riso na literatura e no meme. Rafael Rodrigues Schmitt Centro Universitário Facvest	p.29
“Above the Water”: Immersion and Flotation in Become Ocean and “Skywoman Falling” Xavier Blackwell-Lipkind Yale University	p.47
Intersecção entre ciência e arte: uma leitura do conceito de imanência da teoria estética de György Lukács à luz da nova crítica do valor-dissociação Cristiano José Steinmetz Universidade do Extremo Sul Catarinense	p.59
As três senhoras de um comedor de ópio Fabio E. G. Soares Centro Universitário Facvest	p.89

em branco

Desafío Expresivo: Arte, Educación y Cultura

Javier Alfonso Delgadillo Molano

Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Santiago-Chile

“Lo dado es la condición de una acción futura, no su límite”.

Beatriz Sarlo

RESUMEN

Se establece esa relación existen entre educación y cultura a través de las posibilidades que presenta el arte en la escuela, la cual esta implícita desde aquellos procesos formativos y sociales que son propios de la acción artística y de las posibilidades que nos da la educabilidad en el sujeto al ser un importante interprete según los cánones del artista. Quien establece las opciones de lo individual que tiene bastante incidencia en las acciones sociales y comunitarias mediante la expresión simbólica determinado como producto artístico de los lenguajes expresivos del arte, los cuales inciden en la consolidación de los hechos y desafíos culturales, que instaura desde aquellas experiencias y vivencias que reconoce unas variables violentas en las comunidades para su estudio y reformulación estética.

PALABRAS CLAVES: Educación artística, social, formación, violencia social.

PRESENTACIÓN

La intención de este documento es reconocer las relaciones que existen entre las necesidades de sociabilidad de la acción artística y sus posibilidades de educabilidad en el sujeto mediante la expresión simbólica, así mismo su incidencia en la cultura, razones epistemológicas que pasan por la historia del arte, las cuales se reflejan en el campo de la educación y se consolidan en los hechos y desafíos culturales.

Con estas premisas se busca indagar acerca de los procesos sociales e intelectuales que presenta la Educación Artística, campo específico en el que el arte en la escuela permite identificar las relaciones que se entablan entre sujeto, objeto, contextos y pedagogía, componentes que situados, dejan explícitos sus aportes significativos a la cultura desde la particularidad del componente estético y expresivo.

Este análisis lo argumenta el acercamiento de algunas perspectivas, entre ellas la de Henrik (1988 p. 18), quien arguye que: La construcción teórica sirve a dos fines principales. Uno es predecir la ocurrencia de acontecimientos o de resultados experimentales y prever así nuevos hechos. El otro consiste en explicar o hacer inteligibles hechos ya registrados.

Esta asociación identifica qué un dominio intelectual por periodos largos de tiempo niega otras opciones de pensamiento, a lo que el acertado Bhabha (1994), expone una idea clave estableciendo que los discursos críticos poscoloniales requieren formas de pensamiento dialéctico que no renieguen o nieguen la otredad que constituye el dominio simbólico de la identificación psíquica y social, donde se reconozca lo visible de lo indivisible, resaltando que somos el resultado de una construcción latinoamericana y local, a partir de nuestro pasado, el cual no se puede negar o clausurar; convierte en hecho teórico, como aquello que faltó por contar o narrar, o que fue negado e invisibilizado.

Todo este contexto no pude perder de vista que las acciones sociales que debaten acerca de si la educación, en lo cultural, está cumpliendo su fin, como lo expone Wallerstein (2001 p 183-184) Debemos admitir enteramente la particularidad de la reconstrucción europea del mundo, porque sólo después será posible ir más allá de eso, y arribar esperanzados a una visión más inclusivamente universalista de la posibilidad humana, una que no evite ninguno de los difíciles e imbricados problemas de perseguir en conjunto, lo bueno y lo verdadero.

Abordar las premisas anteriores no es tarea fácil, siendo que establece aquella relación existente entre educación y arte, remite a un terreno en el que la experimentación, durante muchas décadas, ha realizado avances significativos en el país

que no han sido sistematizados específicamente; por ello, en este proceso de indagación, en sus razones y principios se emprende un análisis en los documentos posibles que permitan hacer aportes que brinden la información acorde y adecuada que acerque a una premisa dominante de análisis, llegando con ello a una propuesta de transformación de mundo que es reflejo en las acciones que se realizan en las comunidades por medio de la expresión viva del ser, que repercuten en la cultura, para que esta acción se reconozca en lo educable la apropiación creativa e innovadora de estas construcciones desarrolladas en contextos sociales desde un mundo caótico y violento, que se identificaran con el proceso de pensamiento y apropiación de un saber y ese saber en la transformación del mundo cultural y social de las comunidades.

Por ello, se recurre a Moreiras (1988 p. 493) en sus planteamientos sobre América Latina; el autor habla que

“Latinoamericanismo poscolonial” es por lo tanto un término comparativamente útil, si no literalmente exacto, que refiere a un latinoamericanismo informado por la situación global, por el imaginario inmigrante, y por lo latinoamericano al interior de la máquina académica metropolitana hegeliana cuyo deseo no pasa por la articulación identitario-diferencial, sino más bien por su

*constante desarticulación, mediante la
apelación radical a un afuera residual,
a una exterioridad que todavía rehúse
dejarse doblar hacia el interior
imperial,*

donde la globalización como marco general, de una memoria siempre desvaneciente y sin embargo persistente, pero que algunos teóricos la convierten en región redentora o salvífica, emergiendo como región de una libertad concreta y posible, pero con restricciones; sin negar que Latinoamérica como repositorio de una diferencia cultural sustancial y susceptible de resistir a la asimilación por la modernidad eurocéntrica, busca su reformulación al servicio del nuevo paradigma de dominación, pero sin caer en esa imagen especulativa del neorracismo, a la que se rehúsa enfrentarse como su negación a sí misma, producto de algunas violencias sociales.

Esta apreciación conlleva una síntesis acorde con las disposiciones de las experiencias y pensamientos en el tema, por lo que en el desarrollo se destaca la relevancia del arte y la educación para la sociedad, específicamente desde factores que procuran ser los aportantes, transmisores y transformadores de una cultura en cuyos contextos el arte que se convierte en una acción comunitaria que posee relaciones directas con las funciones de la educación en la sociedad, todo el mundo sabe que no hay manera de hablar de ti sin hablar también de mí, acción que permite que aquellas violencias y anarquismos establecidos se permeen y catalicen desde el arte. Lo que se

propone es conceptualizar esa diferencia de relación y relaciones existentes con la tradición y las experiencias latinoamericanista.

¿Qué entendemos?

Identificando el sentido que tiene la Educación, como esa concepción que se tenga de hombre y del modelo de sociedad que se pretende conseguir (Pérez Alonso y otros, 2011:33) premisas que plantea fuertemente como tarea de los procesos académicos para lo social, reconociendo con ello, que estas estructuras de formación se han originado desde modelos históricos, económicos, políticos y universales, pero que desde su desarrollo son propios de las comunidades, por ello se habla de que los procesos educativos en las culturas hace relación con sus entornos que permiten construir desde lo posible y acordado desde lo popular unas estructuras y unos manejos de concepciones en formas que se convierten en objetos representativos y simbólicos logrando manejar una codificación apreciativa y conceptual propia de su contexto, lugar donde se da la relación específica de mundo y de identidad o identidades.

Pero para llegar a esta concepción es necesario reconocer que la educación es la base central desde donde hay una conexión y relación con los desarrollos sociales en general, por ello es tan significativo que, a través de la pedagogía, se nos oriente la importancia entonces de que es enseñar. El profesor enseña

para que el alumno aprenda. En el binomio enseñanza-aprendizaje, la enseñanza es un medio y el aprendizaje, un fin, porque la enseñanza no se justifica sin el aprendizaje, aunque este, en ciertos casos, pueda dispensar de la enseñanza. En la escuela, los docentes son agentes al servicio de un sujeto que es el alumno. (Marques, 2006:21).

En toda sociedad por primitiva que sea, encontramos que el hombre se educa, pero que reconocemos como enseñanza cuando realmente no se enseña, lo que se hace, es dar aperturas motivacionales y orientaciones para que el alumno vaya construyendo su conocimiento y el sentido de su sociabilidad desde su individualidad, por ello

la educación se puede definir como el conjunto de instituciones, personas, creencias, contenidos y prácticas tendientes a la socialización, transmisión cultural y formación diferenciada de las nuevas generaciones. La definición de enseñanza, en cambio se reduce a aquellas instituciones, personas, contenidos y prácticas que se orientan a los procesos más precisos y técnicos de formación diferencial. Por escolarización, finalmente entendemos los procesos educativos y de enseñanza que tienen lugar en los distintos centros escolares; con una doble vertiente:

tanto la provisión obligatoria de puestos escolares a cargo de la administración pública, como el deber familiar y personal de implicarse en esos procesos, Guerrero (2003:16).

Lo planteado anteriormente permite identificar la intensión y orientación de la educación en lo personal con implicación en lo social, que repercute en lo cultural; que se acompaña desde una apreciación y apropiación del arte en la escuela, que en esencia requiere de una educabilidad desde los ámbitos sociales y culturales de las comunidades, la cual se logra cuando se da de manera estructurada según cánones hegemonícamente establecidos o a través de aquellos saberes que se proyectan en el hombre en contacto con un material o inmaterial y la transformación en algo significativo y simbólico para la sociedad, lo que ha permitido con el tiempo una postura respetuosa a las márgenes de la academia y de reconocimiento en los procesos educativos y culturales de los pueblos del mundo. Por lo tanto, los artistas aprenden su arte a través de un proceso complejo que no exime, en primer lugar, de la vocación; en segundo lugar, del estudio de las técnicas de su arte; en tercer lugar, de la práctica de su arte, y, en cuarto lugar, de aprender a hacer con los maestros. (Marques, 2006:10).

A que nos referimos como arte, cuando es designado como

la dinámica de la naturaleza y la psicología de las acciones humanas. El adiestramiento artístico va más allá del simple dominio del medio: los artistas también deben conocer lo que son las causas y los efectos en la naturaleza y los motivos y las consecuencias en las acciones humanas. De otro modo, serían incapaces de producir representaciones convincentes.
(Efland 2002:36).

Ello se logra cuando la enseñanza de las artes se argumenta de procedimientos y técnicas como una noción abstracta, fruto del concepto del ser humano, de su obra y de la naturaleza; precisamente como la expresión viva del ser humano y que se manifiesta simbólicamente a través de las expresiones de la música, danza, teatro, plástica, cine, video, fotografía entre otros y que se requieren ser reconocidos desde su historia, métodos, técnicas y aplicaciones para que de esa manera se pueda enseñar a partir de la experiencia vivida, además que este facilitador permita la comunicación y apropiación del oficio y que establece como un posible y marcado tema de aplicación en algunos campos posibles desde la violencia que en nuestra Latinoamérica esta incrustada en la sociedad, por la historia que la acompaña y el ajuste equilibrado de lo justo.

De esta manera las manifestaciones sociales y artísticas son propios de los hábitos comunitarios de una comunidad para su

aplicación, así mismo es la manera como el ser se ve involucrado por sus costumbres ser compatibles al grupo que pertenece y los resultados que da en su colectividad, por ello se podría decir que

la cultura es aprendizaje (dimensión conductual), algo aprendido que se transmite simbólicamente que, aunque contiene ideas, no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta, sino que es una conducta humana que es vista como algo simbólico, que significa algo, tiene un sentido y un valor que se expresa a través de su aparición y por su intermedio y es fuente de identidad individual y colectiva (López de Aguilera, 2000:22)

por lo tanto la cultura se le considera que es simbólica y dinámica por la forma como construye su conocimiento y se convierte en un lenguaje de identidad.

Si la Educación se argumenta desde su raciocinio, entonces cuales son las relaciones que logra tener con el arte y que es sustentado por la Cultura, lo importante no es darle sentido a lo que se comenta sino a la vivencia propia como se va asumiendo, para dar razón a aquel, quien participe en el hecho.

La “puesta en cultura” es lo que concede a cada momento y etapa histórica de la humanidad su propia figura

“entre una sociedad y sus modelos científicos, entre una situación histórica y el utillaje intelectual que le resulta adecuado, existe una relación, que lejos de ser una suma fortuita de elementos, constituye un sistema cultural” (De Certeau, 1999)

Este sistema es el que ha permitido identificar que la razón de ser de la educación es el desarrollo de conocimiento en su amplia gama de manifestaciones y lograr una equidad en la sociabilidad, mientras el arte considerada como aquella forma que lleva el ser en su interior para que se desarrolle en las comunidades como expresión simbólica. La escuela es el instrumento y el espacio que las sociedades culturalmente complejas encontraron para dar educación. La escuela es, por tanto, un instrumento de cultura y el profesor un agente cultural. (Marques, 2006:16-17)

Para el acercamiento a la génesis de la enseñanza se hace necesario identificar esta relación entre arte, educación y cultura, que se logra a través de su hacedor como origen de la Educación Artística por ello se aplica el concepto de artífice entendido este como aquel personaje que puede ser el artista, el estudiante, el maestro, el investigador y demás personas que

ven en las artes una alternativa de interés personal y de formación en las estructuras de la sensibilidad, la creatividad y la expresión, que le aporta como hecho de conocimiento y se consolida en procesos sociales con que dan origen y principio a la enseñanza de las artes que actualmente consideramos como ARTE.

¿Cómo la violencia se estudia desde las artes?

Como un desafío cultura para nuestra América donde las comunidades llegan a identificar y vivir unas variables violentas de sociabilidad, que es posible nivelar al lenguaje expresivo, esa posible alternativa de recurrir a las manifestaciones y/o experiencias sociales para realizar propuestas artísticas que permitan ser un filtro de estudio, análisis y reflexión sobre lo posible y lo no esperado de las violencias, que establece el ser humano con su interior y que por ideologías y pensamientos diversos nos lleven a la destrucción de la humanidad.

En todas las épocas ha habido una tensión entre arte, educación y cultura, sobre el puesto que ocupan en las comunidades. Además de la mirada que han asumido los otros, fuera de esa concepción hegemónica e impositiva, es que la periferia (*epistemología del sur*) ha logrado construir su identidad a pesar de su otredad, así mismo se puede reflejar en nuestra América que fue vista y tratada como homogénea por décadas, perdiendo por épocas su individualidad, como es el

caso de la enseñanza en la expresión simbólica, ello permite reconocer que no existe un concepto de arte universal, ni un lenguaje universal del arte, cada época y cada cultura tiene el suyo e interpreta las manifestaciones artísticas desde su identidad o identidades, propio de un pensamiento diverso e incluyente.

Recurro en hacer una mirada hegemónica, que nos puede dar luces sobre los orígenes de la enseñanza de las artes desde la mirada del norteamericano Arthur Efland (2002) y otros autores, antecedentes significativos en sucesos e hitos de la historia de las artes que hicieron aportes a la cultura universal de impacto en nuestra América.

Uno de los referentes más significativos es la información dejada por los griegos quienes le dan una razón y relevancia a la formación en la expresión de los sentidos donde la educación estaba limitada a los hijos de las familias que poseían riqueza o poder donde se da su origen en Grecia y sus grandes filósofos Platón y Aristóteles consideraban que

las artes no eran valoradas por sus cualidades estéticas sino por su impacto educativo como instrumentos para la conservación de la cultura. La razón es que se consideraba que las artes eran ocupaciones poco dignas, impropias de los hijos de las mejores

familias...Aquellos que se ganaban la vida como alfareros, tejedores, pintores o grabadores aprendían sus oficios en los talleres familiares donde el padre transmitía sus habilidades a los hijos. (Efland, 2002:25 y 26).

La razón epistemológica de la enseñanza de las artes se encuentra en que las artes logran ser un medio intangible e indispensable para el desarrollo del pensamiento personal de gran relevancia para las comunidades.

Después de este amplio universo de percepciones, para la Edad media, en que la austeridad fue su principio, donde sobresalen las abadías como centros del saber, la opinión de San Agustín era que no se puede alcanzar el conocimiento exclusivamente a través del ejercicio de la razón. Al contrario, es necesario tener fe para poder alcanzar el conocimiento...las artes y las ciencias, así como todo pensamiento y acción, emanaban de la misma concepción religiosa del mundo, por ello esta etapa de la humanidad se centró

en que la cultura, en la cual todo ámbito de la vida estaba en relación inmediata con la fe y con las verdades eternas, hacia prácticamente depender toda la vida intelectual de la sociedad, toda su ciencia y su arte, todo su

pensamiento y su voluntad, de la autoridad de la iglesia (Hauser 1998:220).

Por ello el fin primordial de las escuelas monásticas fue la salvación de las almas, donde se instalaron algunas apreciaciones que todavía permean en la historia como que la *ociosidad es el mayor enemigo del alma*. El proceso formador con el aprendiz era que,

tras un periodo de cinco a seis años, el aprendiz recibía habitualmente un certificado y tras pasar un test oficial, que a menudo incluía la elaboración de una pieza maestra, estaba en condiciones de obtener el rango de maestro. Un maestro podía abrir su propio taller y tomar aprendices. (Efland 2002:47)

En este momento histórico la formación se realizaba por transmisión oral o el aprendiz hacía copia de lo que orientaba el maestro.

En tanto que en el renacimiento italiano donde se instauró al artista como genio, ello motivó la reflexión de cuáles eran las condiciones para ser genio, los humanistas fueron los que orientaron la posición de leer y sustentar su saber,

además supieron desarrollar un fuerte sentido de la identidad cultural: el sentido de que uno debe ser consciente de la propia época y cultura en relación con las propias tradiciones en el pasado y las de otras personas. (Efland 2002:52)

Por ello el éxito de Leonardo o Miguel Ángel, figuras del arte que les permitió tener independencia para escoger sus patrones y aprendices.

De esta manera logramos identificar el concepto del artista quien tiene la responsabilidad de expresar la experiencia y vivencia de las comunidades de manera simbólica para establecer esa conexión del “producto artístico” que es dado entre **arte, formación y sociedad**, que reflejan los momentos más significativos para la historia, sucesos que han enmarcado el mundo de hoy y su memoria para el futuro.

Considerando que cuyos reflejos se ven visibles en la Educación Artística, reconociéndola como el sentido de pensar lo sensible y lo perceptivo estético, instalándolo como un proceso de pensamiento que tiene implicaciones del carácter cognitivo expresivo social en la educación y que, de hecho, es la razón del arte en la sociedad a través de la educabilidad, para que realice su aporte a la cultura y por ende al desarrollo

personal de sus participantes que se verán reflejados en las comunidades.

La historia nos resume que la enseñanza de las artes es el resultado de una mirada consolidada por la construcción de sociedad, que es posible que tenga un impacto significativo desde la formación artística, por ello en nuestra América se plantea que esta área de conocimiento se justifica desde los juicios, procedimientos y técnicas de los diversos lenguajes del arte, que se manifiesta en el hombre según su entorno cultura, hecho que se da desde los diferentes niveles de interés educativo, político y social, creando impacto las artes en las comunidades.

Por lo tanto, debemos reconocer que Malcolm Ross concibe a la creación artística como un proceso constructivo de la persona, de sus emociones y de un auto conocimiento. Por ello, la importancia de las artes en el desarrollo de las personas radica en que “las artes son el lenguaje de las emociones y (...) a través de ellas las personas pueden representar simbólicamente sus estados emocionales. (...) Al ser reflejados los estados emocionales del individuo, éste puede observarlos y aprender de ellos; reconoce su persona y así se conoce mejor. El conocimiento de sí mismo y la capacidad de cambiar a partir de éste es lo que Ross denomina (...) La inteligencia del sentimiento. Este sería el objetivo central de la Educación Artística (Errazuriz 2002 p 4)

Por ello, entender la importancia del arte en la escuela denominada educación artística le da el lugar de pensar en la periferia, en la otredad, en el sentir de sus universos mágicos, porque quien la asuma debe entender su sentido residual en la cultura, así mismo debe conocer todas las herramientas para llevar a cabo esta labor, porque fomenta la creatividad, originalidad y la innovación, principios de consolidación del hombre; que se asocia con la enseñanza interdisciplinaria, que lo aproximan al saber que se aplica desde múltiples perspectivas educativas que son un abanico de oportunidades, matrices principales de las diferentes artes en su relación con la educabilidad y apropiación de las sociedades.

Tanto así que las intenciones culturales, sociales, artísticas y educativas, que tienen como fin la transmisión de imaginarios y de afianzamiento de la experiencia humana, que viene instalada desde las “artes cultas” y que hace su tránsito a las “culturas populares”. Debe permitir que la Educación Artística conlleve a la exploración, compromiso y reflexión como individuo y con su colectividad, que se instale en la relación entre arte y existencia, para proponer acciones donde la equidad, la responsabilidad social, la justicia y el respeto social permeen la idea de una comunidad que valora su existencia y su perpetuidad.

Aquí la perspectiva está orientada a estimular la argumentación de un pensamiento que se asocie con otros, convirtiendo este espacio en alternativa discursiva y no problemática, sino referencial donde el arte se sustente en relación directa con la

cultura, donde se evidencie en las comunidades esa opción de identidad, patrimonio, progreso y evolución social. Incluso debería considerarse el hecho de que la *educabilidad, a través del arte* sea la manera de expresar su creatividad según diversidad de lenguajes previstos, contribuyendo a la formación de personas creativas capaces de comunicar y de transformar comunidad. Si este propósito avanza (como lo está haciendo) la enseñanza de las artes logrará su cometido de ser principio de reconocimiento del hombre en sus diferentes espacios (dentro y fuera del aula). Es así como la combinación de saberes y la apropiación del ser, serían el camino para la igualdad, la no violencia en sus diferentes manifestaciones y expresiones, donde la diversidad se construya en la tolerancia, la armonía y la confianza en la cimentación de pensar diferente desde una postura crítica y argumentativa como establecimiento al respeto y armonía a la humanidad.

Referentes bibliográficos

Bhabha, Homi, “Lo Poscolonial y lo Posmoderno” (Cap. IX), en *El Lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial SRL, 1994, pp. 211-240

Bourdieu, Pierre (2000), *Cuestiones de sociología*, ediciones Istmo. Madrid – España. p.208.

Carr, Wilfred.y Kemmis. S. (1988) Teoría Crítica de la Enseñanza, Traducido por J.A. Bravo, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, España.

De Certeau, Michael (1999) La cultura en plural. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. SAIC

Duchamp, Marcel (1995), Marcel Duchamp. Ediciones Polígrafas S.A. Barcelona España.

Efland, Arthur. (2002). Una Historia de la Educación del Arte, Ediciones Paidós Arte y Educación, Barcelona- España

Errázuriz, Luis Hernán (2002) Teorías de Malcolm Ross sobre el rol de la Educación Artística en el desarrollo afectivo. Implicancias en el contexto de la Evaluación. En: ¿Cómo evaluar el arte?: Prácticas, mitos y teorías. Ministerio de Educación Chile: Gráfica Andes. p. 4

Escobar, Ticio, (2008). “El mito del arte y el mito del pueblo”, ediciones metales pesados, Santiago Chile.

Guerrero Seron, Antonio. (2003) Enseñanza y Sociedad, Siglo XXI de España Editores, Madrid España.

Hauser, Arnold. (1998). Historia Social de la Literatura y el Arte Tomo I, II y III. Editorial Debate, S.A., Madrid-España.

Henrik Von Wright, Georg, (1988). “Dos Tradiciones”, en Explicación y Comprensión, Madrid, España, Alianza Editorial, p. 18.

Hoja de Ruta para la Educación Artística, Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI Lisboa, 6-9 de marzo de 2006 – UNESCO

IDEP (2007) Rutas Pedagógicas de la Educación Artística en Bogotá, Lilian Parada y otros “Rutas Pedagógicas de la producción de obras de Arte Escénico en colegios de Bogotá D.C.”, IDEP Editorial CORCAS Bogotá Colombia.

Implicaciones del Carácter Cognitivo del Arte en la Educación Artística: Escénica, Musical y Visual, Carolina Merchán Price, Etna Mairén Castaño y María Angélica Carrillo 2008 pág. 138 Merchán, Carolina y otros

López de Aguieta, I. (2000) Cultura y ciudad. Manual de política municipal. Gijón España Ediciones Trea.

Lucina Jiménez, Imanol Aguirre y Lucia G. Pimentel Coordinadores (2010) “Educación Artística, cultura y ciudadanía” La colección Metas Educativas 2021 es una

iniciativa de la OEI en colaboración con la Fundación Santillana. Impreso en Madrid-España.

Marín Vidal, Ricardo. Coordinador y otros (2003). Didáctica de la Educación Artística para Primaria, Pearson Prentice Hall, Madrid España.

Moreiras, Alberto, (1988). “Fragmentos Globales: Latinoamericanismo de Segundo Orden”, en Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.), Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización en Debate, México D.F., Porrúa /University of San Francisco, p.493.

Moreiras, Alberto, (1995) “Epistemología Tenue Sobre el Latinoamericanismo”, en Revista Crítica Cultural N° 10, Santiago de Chile, pp. 48-54.

Patterson, C.H. (1982) bases para una teoría de la enseñanza de la educación, Editorial el manual moderno S.A., México D.F, México.

Pérez Alonso-Geta, Petra María, Francesc Josep Sánchez i Peris Concepción Ros (2011) Temes de Antropologia de la Educació. Edita: Tirant lo Blanch, valencia –Espanya.

Sachs, Curt. (1946). Historia Universal de La Danza. Ediciones Centurión, Buenos Aires, Argentina.

Sevillano Gracia María Luisa, (2005) Didáctica en el Siglo XXI, McGraw-Hill/Interamericana de España, Madrid.

Wallerstein, Immanuel, (2001). “El Eurocentrismo y sus Avatares. Los Dilemas de la Ciencia Social”,* en Mignolo Walter, Capitalismo y Geopolítica del Conocimiento, Argentina, Ediciones Signos/Duke University, p.p., 183-184, 187-188.

em branco

A Metamorfose de Kafka e A memetamorfose presidencial: o riso na literatura e no meme.

Rafael Rodrigues Schmitt
Centro Universitário Facvest

RESUMO

Esta pesquisa é uma comparação entre dois incidentes espelhados separados no tempo e no espaço. O primeiro é A Metamorfose de Kafka, que produziu um Gregor Samsa transformado em um monstruoso inseto na Praga de 1912. O segundo acontecimento de 2020 é a advertência do presidente do Brasil, que se vacinados contra a praga da covid, os brasileiros poderiam vir a virar jacarés. Nesta análise comparativa convergem a literatura e o meme e discutimos o realismo de uma e o realismo fantástico da outra. Analisamos o curto-circuito nessas duas catástrofes sob a ótica do humor, seus impactos e sua capacidade de transformação antiautoritária.

PALAVRAS-CHAVE: Metamorfose Memetamorfose Humor Antiautoritário

ABSTRACT

This research is a comparison between two mirrored incidents separated in time and space. The first is Kafka's *Metamorphosis*, which produced a Gregor Samsa transformed into a monstrous insect in the plague of 1912. The second event of 2020 is the warning from the president of Brazil, that if vaccinated against the plague of covid, Brazilians could turn into alligators. In this comparative analysis, literature and meme converge and we discuss the realism of one and the fantastic realism of the other. We analyze the short circuit in these two catastrophes from the perspective of humor, its impacts and its capacity for anti-authoritarian transformation.

KEYWORDS: Metamorphosis. Memetamorphosis. Anti-authoritarian Humor

Introdução

Este trabalho tem como objetivo produzir uma reflexão acerca de dois acontecimentos catastróficos porém não sérios no sentido do humor. Uma situação na literatura e outra no meme. Uma ocorrência na vida de Gregor Samsa e outra na de um país inteiro. Na primeira um caixeiro viajante acorda

metamorfoseado em um monstruoso inseto, na segunda toda uma população é advertida, pelo presidente da república do Brasil, que se vacinada poderá ser transformada em jacaré.

Não é coisa corriqueira que observamos nesses dois acontecimentos, A metamorfose de Gregor Samsa em um monstruoso inseto se deu na literatura e é o maior conto de um escritor checo chamado Franz Kafka, que a escreveu no outono de 1912 e a publicou em outubro de 1915.

A memetamorfose, ou seja, um país inteiro da América Latina ameaçado de se tornar uma república reptiliana, teve início em 18 de dezembro de 2020 em Brasília, a capital futurista do Brasil de 1960 planejada por Oscar Niemeyer.

A literatura e o meme, portanto, estão entrelaçados nesses incômodos acontecimentos como um espelhamento. A princípio pode parecer contra intuitivo refletir em um paralelismo que promove uma convergência entre a Europa e a América Latina separados por mais de um século envolvendo um monstruoso inseto e um jacaré, um incidente em Praga e outro uma praga que se abateu sobre o mundo e catastroficamente no Brasil.

Mas insistimos que se produziu riso em ambos os sinistros, um riso latente em A metamorfose (Kafka ria lendo suas obras para os amigos segundo seu amigo Max Brod); o planeta e especialmente os brasileiros (não todos) riram diante da possibilidade da ridícula e perigosa memetamorfose presidencial.

A literatura de Kafka, reflete o estilo de um escriturário, seu autor era um trabalhador burocrático, porém, “extraindo seus

termos da linguagem da lei e da ciência, conferindo-lhes uma precisão irônica, sem a intrusão dos sentimentos privados do autor.” (NABOKOV, 2018: p. 309). Portanto, A metamorfose compreende uma prosa realista.

Há um riso manifesto no meme, essa nova modalidade de manifestação cultural no meio cibernético em que o conceito de autoria se dissolve. “A única disciplina verdadeiramente técnica que todos podemos exercer é o humor, a profissão de humorista é um absurdo porque humoristas todos somos.” (SPREGELBURD, 2020: p. 104).

O meme contesta o conceito de autoria e na pandemia do coronavírus o humor foi inesgotável. Um país inteiro em suspense sob a ameaça de se tornar uma nação de jacarés produziu uma mastodôntica quantidade de memes reptilianos. Podemos dizer que esses memes compreendem uma manifestação do realismo fantástico latino americano.

Esta reflexão em termos estruturais pretende descrever a convergência entre a metamorfose de Kafka em seu realismo e a memetamorfose presidencial num contexto de realismo fantástico em meio cibernético.

Explorar o riso na literatura e no meme; latente no acontecido em Praga e manifesto na praga que se abateu sobre o Brasil. Pretendemos analisar o ineditismo desse riso universal do meme e em especial os memes reptilianos brasileiros que gargalhando desafiam o poder autoritário.

O riso na metamorfose

Kafka (1883-1924) é o autor de *A metamorfose*, O livro tem uma das aberturas mais celebradas da literatura.

“Quando Gregor Samsa, certa manhã, despertou de sonhos intranquilos encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso.” (KAFKA, 219: p. 23-28).

A metamorfose conta a história de Gregor Samsa e sua família, pessoas de gostos vulgares e que se importam apenas com o aspecto material da vida. Gregor sustenta seu pai, sua mãe e sua irmã em um apartamento em Praga, na Europa Central, em 1912. Nessa época e lugar, empregados domésticos são baratos, por isso mantém também uma criada e uma cozinheira. Gregor desperta transformado num monstruoso inseto mudando completamente a rotina da família.

Pode parecer esquisito falar de humor nessa obra de um escritor que descreve o pesadelo e a alienação do sujeito na literatura moderna, contudo Kafka leu gargalhando parte do texto para seus amigos, no dia 24 de dezembro de 1912, na cidade de Praga.

“Se Kafka ria ao ler suas histórias para os amigos, é possível imaginar que, para além do sadomasoquismo, o riso do artista entrevê comicidade, também presente na história.” (VASSOLER, 2019: p.224).

Kafka era judeu era um autor triste e sua obra descreve a alienação do homem moderno. Mas haveria riso na melancolia kafkiana

O adjetivo kafkiano se ressignifica diante do riso para acolher um certo tipo de humor que contém elementos típicos de um humor judaico, portanto talvez, para aqueles que como seu amigo Max Brod que o conheceram, não fosse um homem triste.



Fonte: Peter Kuper. HQ adaptada de A metamorfose.

Gustav Janouch reproduziu em seu *Conversas com Kafka* (1983) um diálogo bastante significativo a respeito de Chesterton.

“Kafka disse: — Ele é tão alegre que quase se crê que encontrou Deus.

— Então para você o riso é sinal de sentimento religioso?

— Nem sempre. Mas é preciso ser alegre em nosso tempo agnóstico. A orquestra do navio tocou até o fim do naufrágio do Titanic. Desta maneira, a gente se defende do desespero.”

Haveria portanto um humor latente na obra, contrariando o senso comum, que vê na obra a melancolia e o tormento de seu autor.

Mas o que vem a ser o tal Humor judaico? O humor judaico é um curto-circuito que flerta com o fantástico e que para Scliar (1985) “há nele uma fascinação com a lógica; mais precisamente, pelo tênue limite que separa o racional do absurdo.”

Kafka era judeu e sua obra expõe as entranhas do autoritarismo. O humor judaico é um comentário social ou religioso podendo ser sarcástico, queixoso ou resignado, mas não escapista ou grosseiro, mas também não é polido ou gentil.

Em seu filme Crimes e pecados (1989) o escritor e cineasta judeu, Woody Allen coloca na boca de um de seus personagens; Lester, interpretado por Alan Alda, uma interessante definição do humor em uma fórmula matemática: “O humor = a tragédia + o tempo.”

Temos aqui uma exploração conceitual desse humor judaico que ri da tragédia porque há passado o bastante para rir dela ou se pressente seu potencial humorístico que só faz aumentar quanto mais o tempo avança para o futuro.

Um humor que caracteristicamente tende a ser antiautoritário. “Ele ridiculariza a grandiosidade e a auto-indulgência, a hipocrisia, a pomposidade. Ele é fortemente democrático, enfatizando a dignidade e o valor do cidadão comum, satirizando figuras proeminentes da sociedade em geral.” (SCLIAR, 1985: p.1).

Podemos perceber uma universalidade nesse humor antiautoritário e “Se algo não mudar, será o humor. Sabemos que sem ele, sem o assalto que supõe a razão, não há alteridade, não há pensamento” (SPREGELBURD, 2020: p. 104).

Defendemos que há um humor latente na metamorfose de Kafka. Gregor Samsa transformado em inseto monstruoso, um besouro segundo Nabokov (2018), produz um curto circuito.

Bergson (2018) evidencia como o mecânico sobreposto ao vivo é causa de comicidade. O corpo insectóide de Gregor Samsa é representativo dessa ideia.

“Estava deitado sobre as costas duras como couraça e viu, quando ergueu um pouco a cabeça, a barriga abaulada, marrom, dividida em segmentos arqueados, sobre a qual o lençol pronto para deslizar por completo, já mal se segurava. Suas muitas pernas finas, deploráveis em comparação com as dimensões de seu corpo, sacudiam-se desajeitadas diante de seus olhos” (KAFKA, 2019: p.28).

A rigidez do corpo humano metamorfoseado em inseto é característico do curto circuito e produz comicidade. O fato dos corpos vivos enrijecerem-se como máquinas. “Pois parecia que os corpos vivos deviam ter uma flexibilidade perfeita, a atividade sempre desperta de um princípio sempre ativo. Atividade que, na realidade, pertenceria muito mais à alma que ao corpo.” (BERGSON, 2018: p.57).

O corpo insectóide deitado na cama sobre as costas duras como couraças e suas muitas pernas desajeitadas a se mexer descontroladamente é hilário.

O fato de Kafka descrever esse incidente em Praga utilizando um idioma alemão de escriturário com características objetivas e econômicas empresta uma atmosfera de estranho porém notável realismo ao texto.

Com base no conto *A metamorfose* procura-se mostrar “como o realismo se materializa na obra de Franz Kafka. Argumenta-se que a deformação da realidade que pode ser sugerida pela obra do autor obedece a uma percepção aguda do mundo. Kafka mostra, no próprio corpo de obras-primas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (CARONE, 2008: p. 197-203).

Portanto insistimos que em *A Metamorfose* de Kafka há um humor latente alicerçado no fato de Kafka rir ao ler o conto para seus amigos. Também há características de um humor judaico antiautoritário na forma de comentário social. Um humor que colocando o mecânico sobreposto ao vivo do corpo insectóide produz comicidade e que evidencia em sua linguagem, características realistas na forma.

Ressaltamos, agora que passaremos a descrever a memetamorfose, um aspecto especial do humor judaico que é a interação entre figuras proeminentes e as pessoas simples e, os inferiores, quando estes últimos frequentemente emergem triunfantes. O humor judaico lida tipicamente com o conflito entre as pessoas e a estrutura do poder.

A memetamorfose presidencial

Enquanto em Praga, na Europa Central, se destaca um besouro, como não-humano mais célebre, no Brasil, houve um tempo em que o animal brasileiro mais conhecido no mundo era o Zé Carioca. Um personagem fictício das histórias em quadrinhos e animação criado pela equipe de Walt Disney, em meados da década de 40 do século vinte. Zé Carioca era um típico malandro brasileiro que sempre escapava dos problemas utilizando o jeitinho brasileiro.

Mas se a teoria conspiratória do morcego chinês caracterizou o país asiático no ano do rato de 2020, segundo o horóscopo chinês; para os brasileiros o animal mais representativo do período foi o jacaré. O réptil em questão, integra o grupo 15 do jogo do bicho, contravenção socialmente aceita pelos zoológicos apostadores brasileiros.

O fato que originou a memetamorfose reptiliana aconteceu em Brasília em 18 de dezembro de 2020, O presidente brasileiro questionou os supostos efeitos colaterais das vacinas contra o coronavírus, tomando como exemplo a da Pfizer/Biontec e afirmou que não há garantia de que quem a tomar, ela não transformará em um jacaré.

A citação na íntegra foi extraída da Folha de São Paulo (2020).

“Lá no contrato da Pfizer está bem claro, nós não nos responsabilizamos por qualquer efeito colateral, se você virar um jacaré, é problema seu.” Disse ele, que repetidamente questionou as vacinas e a gravidade da pandemia que já havia matado cerca de 185 mil brasileiros à época. Atualmente o

número de mortos é cerca de 679 mil no mês de agosto de 2022, segundo a organização mundial da saúde.

No mesmo dia da fala do presidente do Brasil começaram a surgir memes reptilianos na internet, reagindo a advertência de uma metamorfose possivelmente sofrida pelos brasileiros. Iniciou o fenômeno que chamamos de memetamorfose presidencial, apresentamos alguns exemplos.

A fonte de todos esses memes é o Twitter (coletados em 04/08/2022).





Se *A Metamorfose* de Kafka é um clássico da literatura realista, insistimos que a memetamorfose é realista fantástica e se deu no meme.

Mesmo sendo o conceito de realismo fantástico um conceito da literatura é o de uma literatura descolonizada da América Latina. Assim como os memes reptilianos, fantásticos e descolonizados tão distantes do Zé Carioca criado por artistas estadunidenses.

"Assim, realismo fantástico veio a ser o achado crítico interpretativo que cobria de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista naturalista para a nova visão (fantástica) da realidade." (Chiampi, 1980: 19).

Mas quais são as manifestações e peculiaridades do meme, este gênero digital tão representativo do nosso tempo, é o que responderemos sucintamente agora.

Candido (2015) destaca que por volta dos anos 2000, a palavra meme ganhou destaque em um evento que discutia acontecimentos e assuntos virais na web. A partir daí ganhou uma nova concepção semântica, mais próxima do que temos na atualidade, e indica tudo aquilo que se tornou viral na web, ou seja, o que se propagou e se popularizou muito depressa no ambiente cibernético, seja por meio de compartilhamento ou cópias.

No livro “Memes in digital culture” de autoria de Shifman (2013), ele define meme como a facilidade de manipulação e divulgação de materiais na web, transformando-os em um fenômeno cultural.

No dia 24 de abril de 2022, no desfile das escolas de samba de São Paulo, a Escola de samba Rosas de Ouro, apresentou uma sátira que apresentou o presidente sendo vacinado e se transformando num jacaré.

A apresentação no Sambódromo do Anhembi na capital paulista viralizou e gerou o seguinte meme, que denominamos a memetamorfose presidencial.

A fonte é o Twitter.



Se muitos brasileiros se representaram metamorfoseados em jacaré em memes virais, acreditamos que esse último extraído do desfile da escola de samba Rosas de Ouro, empresta mais potência ao fenômeno digital porque vemos o próprio presidente sendo vacinado e transformado em jacaré.

O próprio presidente se manifestou no Twitter reprovando o desfile da escola de samba em seus próprios termos.

Importante colocar em evidência que esse desfile teve transmissão nacional pela rede Globo a maior emissora de tv

do Brasil e que esse meme e a resposta do presidente foram reproduzidos nos maiores portais de notícias do Brasil como o G1, do grupo Globo e o da Folha de São Paulo o maior jornal do país.

Segundo Spregelburd (2020, p.104) “A pandemia tem sido fonte de inesgotáveis obras de humor. Sua forma imediata, o meme, às vezes alcança maior força informativa e controversa do que a notícia.”

Há no meme brasileiro da memetamorfose um realismo fantástico que viralizou como notícia e não apenas entretenimento ou sátira.

Novamente Spregelburd (2020, p.104), “O meme não imita a realidade; a notícia é aquela que agora busca se assemelhar ao meme, em contundência, capacidade de fascinação e poder de síntese.”

Evidenciamos dessa maneira, que tanto na metamorfose de Kafka, na literatura; quanto na memetamorfose presidencial, no meme, encontramos características de um antiautoritarismo que é próprio do humor judaico. O humor é a resposta do homem comum contra o poder e o autoritarismo.

Kafka era um homem comum, trabalhador de escritório cujas atividades afetavam diretamente sua produção literária, conforme registra em seu diário no ano de 1912.

“O medo, no escritório, se alterna com autoconfiança. De resto, mais seguro. Grande aversão à Metamorfose. final ilegível. Imperfeito quase até a medula. Teria ficado muito melhor se, na época, a viagem de trabalho não houvesse me perturbado.”

Essa viagem de trabalho interrompeu a escrita da Metamorfose, porque Kafka era um trabalhador que escrevia.

Os fazedores de memes também são trabalhadores, igualmente anônimos que desafiam o conceito de autoria nessa forma de manifestação cultural cibernética em que democraticamente todos somos humoristas que desafiam o autoritarismo.

O ambiente cibernético, portanto, é o ambiente da memeficação, onde toda ideia de autoria se dissolve e onde se manifesta uma inédita universalidade do risível, segundo Spregelburd (2020).

O humor judaico que ri da catástrofe e desafia a autoridade está na raiz do humor dos memes reptilianos que surgiram na internet após a ridícula manifestação anti-vacina do presidente brasileiro.

Conclusão

Nesta pesquisa estabelecemos uma relação entre a Metamorfose de Kafka e a memetamorfose presidencial, a primeira na literatura e a segunda no meme em ambiente cibernético.

O besouro de Praga e o jacaré de Brasília se encontram no humor, a única disciplina que todos podemos exercer. Humor que numa perspectiva judaica, como Kafka, é antiautoritário e demonstra uma resposta dos pequenos contra o poder e o ridículo dos poderosos.

Houve muito humor na pandemia de coronavírus, não devemos esquecer, um humor com mais contundência informativa e

polêmica que a notícia e que ajudou a suportar o tempo da catástrofe.

Se em Kafka encontramos um realismo na prosa de um escriturário sempre insatisfeito com sua produção literária por ter de trabalhar em escritório; no meme reptiliano encontramos um realismo fantástico latino americano produzido por trabalhadores que fazem humor sem autoria para suportar o cotidiano massacrante.

O meme fascina pelo seu poder de síntese, gerados em ambientes de novas tecnologias da informação, compreendem uma forma de desafio popular contra os autoritários.

Referências

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre o significado do cômico. Edipro, São Paulo: 2018.

CANDIDO, E. C. R; GOMES, N. T. Memes – uma linguagem lúdica. Revista Philologus, Rio de Janeiro, ano 21, n. 63, p. 1293-1303, set./dez., 2015.

CARONE, Modesto. Lição de Kafka. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHIAMPI, I. O realismo maravilhoso. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980.

NABOKOV, Vladimir. Lições de literatura. Três estrelas, São Paulo: 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Grupo Folha, Diário. Disponível em: <https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2020/12/>

18/ memes-reptilianos-surgem-nas-redes-apos-bolsonaro-falar-que-quem-se-vacina-pode-virar-jacare/?loggedpaywall.

Consultado em 04/08/2022.

KAFKA, Franz. A metamorfose. Antofágica, Rio de Janeiro: 2019.

KAFKA, Franz. Diários. Todavia, São Paulo: 2021.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patrícia; TOKER, Eliahu. (Seleção, organização e edição). Do éden ao divã: humor judaico. Editora Shalom, São Paulo: 1990.

SCHIFMAN, Limor. Memes in digital culture. Mit Press, Cambridge, Massachusetts: 2013.

SPREGELBURD, Rafael. El año del cochino. En AAVV La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia. Buenos Aires, Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020^a, 89-117. En <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23821/la-fiebre-aspo.pdf> . Visto el 02-08-2022. La Fiebre. Pensamiento contemporaneo en tiempos de pandemias. Buenos Aires 2020.

“Above the Water”: Immersion and Flotation in Become Ocean and “Skywoman Falling”

Xavier Blackwell-Lipkind

Yale University

Abstract

This article deploys the concepts of “immersion” and “flotation” in order to examine the representations of human-water relationships in *Become Ocean*, an orchestral composition by John Luther Adams, and “Skywoman Falling,” the inaugural essay in Robin Wall Kimmerer’s collection *Braiding Sweetgrass*. I propose that both works imagine the sea as a space of reconciliation between the human and the natural. But while “Skywoman Falling” presents an aquatic creation story, *Become Ocean* takes the form of an apocalyptic warning about “polar ice” and “sea level[s],” raising questions about how the changing climate inflects artistic production. Taken together, the works gesture toward a sort of crude human-nature — or human-ocean — cycle in which humans continually approach and distance themselves from the natural world.

Keywords: John Luther Adams, Robin Wall Kimmerer, ocean, immersion, flotation

The title of John Luther Adams’ Pulitzer-winning composition *Become Ocean* brims with ambiguity. Does “become” express a command? Hint at a possibility? Voice a prophetic warning? Whatever the answer, Adams’ piece suggests some kind of immersion, a fusion of human and sea. Conversely, Robin Wall Kimmerer’s “Skywoman Falling” insists on an image of animal-assisted flotation. These works’ distinct representations of human-water interactions raise questions about the extent to which humans can be considered a part of the “natural” environment. Whereas Adams envisions this melding of human and nature as a process of literal immersion — or, perhaps, submersion — Kimmerer imagines a world in which humans’ intimate relationship with nature exists in opposition to liquid ecosystems.

A note included by Adams in the score for *Become Ocean* asserts that “life on this earth first emerged from the sea. As the polar ice melts and sea level rises, we humans find ourselves facing the prospect that once again we may quite literally become ocean.” This short text seems to support an interpretation of Adams’ piece as a warning about the planet’s changing climate. Nonetheless, Adams’ insistence on the emergence of life “from the sea” suggests a kind of circularity and thus frames “[becoming] ocean” as a return to some original, uncorrupted state of nature. Moreover, by omitting any explicit reference to the human impact on polar ice and sea

levels, Adams fashions an idealized view of climate change as an agentless process, part of a cycle that will in a sense reverse natural history by restoring all life to its pure, “pre-evolutionary” form. This “agentlessness” is reinforced by the score’s tempo marking, which Adams pairs with the word “inexorable”; invisible to audience members, this adjective imbues the score with a sense of catastrophic inevitability. On the one hand, the apocalyptic overtones of the score’s textual elements appear to contradict the utopian sensibility implicit in Adams’ conception of nature as cycle. On the other hand, perhaps it is the catastrophic consequences of climate change — in this case, the collective “drowning” of the human race — that make possible a return to some ideal, pre-human (or post-human) state of nature.

Of course, *Become Ocean* is a piece of music, not a literary text. Adams divides the orchestra into three “sub-ensembles” that interact in unpredictable ways over the course of a single performance. This decentralized, quasi-aleatoric structure, in addition to mirroring the “agentlessness” posited by the program note, cleverly mimics the apparent randomness of the ocean. Like the sea, whose chaotic swellings and churnings obey a complex set of physical laws, Adams’ piece develops intricate, overlapping patterns — patterns that might be said to follow a set of musical laws — under the guise of arbitrariness. The composition begins with barely audible “waves” of pitch that ascend and descend in the piano, harp, and marimba. These repeating motives swell up and down on the page itself; they take on the physical appearance of waves.

But they also sound like waves: The audience is exposed to — even immersed in — a sea of pitches that echo through the concert hall, building into a roiling body of sound. Thus, sound, fluid and undulating, becomes water. In that sense, Adams’ piece might serve not only to explore the relationship between humans and the ocean, but also to realize the command expressed in the title — to turn musicians and audiences alike into “ocean” by immersing them in a liquid soundworld. This interpretation of *Become Ocean* raises complex questions about the extent to which “becoming ocean” constitutes a choice. After all, musicians choose to perform this piece, just as members of the audience choose to listen to it — to immerse themselves, perhaps, in its sound. On the other hand, if “becoming ocean” refers to the catastrophic impacts of rising sea levels, as suggested by Adams’ own program note, the line between personal agency — immersing oneself — and external force — being immersed — begins to blur. Humans exist both as instigators of climate change and as sufferers of its consequences, both as the immersers and as the immersed. Adams’ musical examination of human-water interactions in *Become Ocean*, then, rests on an ambiguity, on a tension between waves engulfing people and people submerging themselves in waves.

This notion of a musical “wave” not only illuminates the micro-structures — beats, measures, phrases — undergirding *Become Ocean*, but also gets at the organization of the entire work. Indeed, Adams’s composition might be characterized as an extremely long crescendo and decrescendo.

Across hundreds of measures, the orchestration slowly thickens, resulting in a build-up of sound, then thins, dwindling at last to nothing. Of course, each of the three sub-ensembles follows its own autonomous dynamic markings — rendering possible simultaneous crescendos and decrescendos. Still, these many swells line up at three climaxes, the second of which, marked fortississimo, is the strongest. The piece can thus be roughly described as a single swell (peaking at the second climax) that comprises thousands of smaller swells. And, indeed, it is a perfectly symmetrical swell: As critic Alex Ross notes, *Become Ocean* is palindromic (“Water Music”). That is, every pitch and dynamic is “reflected” over the measure of the second climax, and the piece ends as it began, with septuplets in the lower range of the piano. This mirrored quality reflects the wave-like nature of the composition, but it also instantiates, at least musically, the natural cycle that Adams hints at in his program note. The piece doubles back on itself and returns to the quietness that echoed through the concert hall before the central climax — a climax intended, perhaps, to represent the final “immersion” of humankind.

Imagining *Become Ocean* as a musical wave — or as a wave of waves — concretizes audience members’ nebulous positionality by problematizing their “immersion” in the piece. On the one hand, listeners must be at least partially external to the “musical ocean” in order to perceive the “musical wave” as an object with height, as a swell. On the other hand, the muddled quality of sound that Adams develops by layering harmonies and rhythms on top of a stubborn drone —

comprising the basses’ stacked perfect fifths and the “very large” bass drum’s never-ending roll — is eerily reminiscent of the way water sounds from underwater: a low, distant burbling, like wheels on a gravel road. The wave-like quality of the piece, then, seems to correspond to two simultaneous and perhaps contradictory visions of human-ocean interaction, the first of which requires humans to remain separate from water and the second of which requires them to lose themselves in it, to immerse themselves — or to be immersed. One might reconcile these two positionalities by arguing that Adams sees the relationship between people and the ocean as a changeable one. After all, the composition’s title alone makes clear that Adams conceives of this relationship as a process and not as a state — more specifically, as a process of immersion, a process by which humans — by choice or by force, or even by listening — can become ocean. Insofar as “ocean” can be said to stand in for “nature,” a kind of ecological synecdoche, Adams’ piece proposes a reunion of man and nature through physical, or musical, immersion.

“Skywoman Falling” eschews this image of immersion, opting instead to depict animal-assisted flotation. In Kimmerer’s retelling of an indigenous creation story — or, indeed, “arrival” story — a “wave of goose music ... break[s] her [Skywoman’s] fall” (3); these geese then “hold” Skywoman “above the water” (3). The careful phrasing of this account conceals, perhaps intentionally, a profound ambiguity: Skywoman might be on the water, held above its surface by floating geese — a sort of living raft — or she might be literally suspended in the air

above the water, floating on flying geese — a sort of living magic carpet. Kimmerer’s description of the geese “[rising] together,” “flying beneath” Skywoman, and catching her on their “wings” (3) seems to lend credence to the latter interpretation. Conversely, her mention of the geese carrying Skywoman “downward” (3) might support the former. The text provides no certainty. In either case, Kimmerer suggests that Skywoman — and, perhaps, the human being — is incompatible with water. The geese somehow know, with only a nod (3), that this falling “dust mote” must be caught and supported. Whether that support occurs “above the water” in a literal sense — in the air — or in an idiomatic sense — not entirely underwater — is inconsequential; what matters is that the animals instinctively prevent Skywoman from being fully immersed in the sea, that they understand (4) her need for land. Thus, Kimmerer’s nature — which foregrounds fauna excluded from, or left implicit in, the liquid world of *Become Ocean* — renders impossible the very process of immersion that Adams characterizes as a return to nature.

Nonetheless, Kimmerer’s word choices complicate any simple separation of human from ocean. The phrase “wave of goose music” (3, emphasis mine), in addition to articulating the link between waves and music explored indirectly by Adams, might suggest that the geese are literally bringing the ocean to Skywoman, rather than shielding her from it. Or perhaps the geese, as waterbirds, are themselves extensions of the ocean. An association between goose and wave engenders a tension between water and itself: How can the geese hold Skywoman

“above the water” (3) if the geese in some sense sing the water — even are the water? One way of resolving this apparent tension is by distinguishing the physical ocean from the literary or musical ocean. Indeed, the “water” to which Kimmerer refers in the phrase “above the water” is physical, material; the “wave” that catches Skywoman is a metaphorical wave deployed as a literary device to express something about the essence of the geese’s calls — music “is” a wave — or of the geese themselves — geese “are” waves. In the context of this distinction between the physical and the metaphorical, it would be reasonable to conclude that humans can be incompatible with the physical ocean while simultaneously interacting with the metaphorical ocean.

Kimmerer’s description of the formation of land, like her characterization of the geese, seems to blur the line between Skywoman and the ocean. Turtle Island is fashioned from “mud” retrieved from “the bottom of the water” (4); creating land, in this vivid state of nature, actually requires the immersion of multiple animals. But this immersion diverges sharply from that imagined by Adams, for Skywoman herself does not dive. Rather, it is Loon, Otter, Beaver, Sturgeon, and Muskrat — none of them human — who go in search of mud (4). Furthermore, Kimmerer does not depict the ocean as something to become so much as she represents it as a sort of dark liminal space, a space to be temporarily navigated with one’s breath held. (It is telling that “Skywoman Falling” includes only one animal — Sturgeon — that can live underwater without needing to surface for air.) Even the dead

Muskrat defies the framework of “becoming” ocean, for he ultimately floats to the surface with a “stream of bubbles” (4). Thus, Kimmerer’s linguistic choices disrupt, but do not undermine, the fundamental divide between the one humanoid figure in this creation story and the physical ocean that churns beneath her.

At the very least, Kimmerer imagines Skywoman’s relationship with animals in opposition to water. That is, it is the very impossibility of Skywoman’s immersion that necessitates her interaction with the fauna of her new planet. It remains to be seen, however, whether this human-animal connection generates a harmonious ecology, a happy blend of human and nature. After all, it does not necessarily follow from the animals’ collaboration with Skywoman that they view her as a part of their natural world. One could even read the phrase “above the water” (3) as an indication of Skywoman’s “superiority”; perhaps Skywoman cannot immerse herself in the water because she is, or sees herself as, “above” (too good for) it. Kimmerer’s use of the word “guest” (4) might corroborate this account of a gap between the protagonist and the “natural” entities that surround her by labeling Skywoman as a visitor who does not belong — and is not expected to stay. But “guest” does not have to denote transience or otherness; it can convey a sense of newness or arrival. Indeed, Kimmerer does not mean to portray the relationship between Skywoman and the earth as unidirectional or instrumental; this creation story, she suggests, teaches children that a “responsibility ... flows between humans and the earth” (5, emphasis mine). The

bidirectionality of this narrative is conducive to a vision of Skywoman as an integrated — albeit new — part of the natural world. That the book begins with a simile comparing Skywoman to a “maple seed” (3), a small part of a self-sustaining natural cycle, only strengthens this conclusion. Like Skywoman, these seeds are “outsiders” to the earth who subsequently put down roots and grow to be a part of it.

Become Ocean and “Skywoman Falling” share a fascination with humans and liquid ecosystems. They are also united by their efforts to conceive of a world — be it musical or literary, centered on immersion or flotation — in which humans constitute a subset of nature and not an exception to it. However, the works differ sharply in how they imagine humans’ relationship with the natural world to which they belong. To the extent that Adams’ composition serves to translate into music the ravages of climate change, Become Ocean conceptualizes the commingling of the human and the natural in apocalyptic terms. Ross aptly describes the piece as “the loveliest apocalypse in musical history” (“Water Music”). “Skywoman Falling,” on the other hand, situates this “melding” in the utopian — or at least pre-apocalyptic — world of the creation story. There are hints of the ominous: the dark water, the dead muskrat. But there persists an undercurrent of freshness and possibility; “and so it began” (3), Kimmerer writes, perhaps referring both to the new world of Skywoman and to the new world of her book, which includes this first essay as its own kind of “creation story.”

In a sense, then, Adams and Kimmerer approach the question of humans and water from opposite ends of human history. Kimmerer writes about the ocean at the beginning of human existence, suggesting that human life began with a fusion of the human and the natural predicated on holding the ocean at bay. Adams writes from a darker future and asserts that human life, long alienated from nature, might end with a return to a state in which all is nature, in which the ocean, rising and roiling, swallows all. Thus, considering these two works together allows for a cyclical view of the relationship between humans and nature. We arrive, we join nature (Kimmerer), we develop, we distance ourselves from the earth, we begin to destroy it. The dying earth envelops us, immerses us, turns us into nonhuman matter (Adams). And, once again, all is nature.

Works Cited

Adams, John Luther. *Become Ocean*. Taiga Press, 2015.

https://issuu.com/scoresondemand/docs/become_ocean_57008.

Kimmerer, Robin Wall. *Braiding Sweetgrass*. Milkweed Editions, 2015.

Ross, Adam. "Water Music." *The New Yorker*, 1 July 2013.

<https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/08/water-music-3>.

em branco

Intersecção entre ciência e arte: uma leitura do conceito de imanência da teoria estética de György Lukács à luz da nova crítica do valor-dissociação

Cristiano José Steinmetz

Universidade do Extremo Sul Catarinense

RESUMO

O presente estudo busca demonstrar em linhas gerais a articulação teórica que György Lukács estabelece entre os conceitos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência a fim de compreender seus nexos e limites teóricos à luz de outro paradigma teórico, a saber, da nova crítica do valor-dissociação. Pretende-se, deste modo, não misturar ambos paradigmas teóricos, mas ressaltar algumas de suas divergências epistêmicas. Assim, pretende-se investigar, ainda que de maneira incipiente, o campo de desenvolvimento histórico das objetivações sociais superiores, designadamente, da ciência e da arte nas questões relativas à tese de Robert Kurz (2010) sobre a história da humanidade como a “história das relações de fetiche”.

Palavras-chave: Antropomorfização, Desantropomorfização, Imanência, Arte, Ciência, Crítica do valor (Wertkritik).

Uma breve consideração inicial

É notável a afirmação, já há muito decantada, de que o filósofo húngaro György Lukács despontou como um dos mais influentes teóricos vinculados ao materialismo histórico-dialético no século XX. Uma das questões, ainda um tanto marginal, que se destaca na imensa obra deste autor é a elaboração de sua teoria estética (LUKÁCS, 1970) que, ainda que inconclusa, mobiliza uma interessante articulação conceitual ao que concerne o estudo de diferentes áreas do conhecimento e dos complexos históricos que essas engendram. Assim, propõe-se aqui uma exposição introdutória dos conceitos lukacsianos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência que poderá nos servir de fundamento preliminar para identificar os contornos categóricos entre ciência e arte não somente a partir do sistema teórico lukacsiano, mas sobretudo a partir de um paradigma teórico que critica e atualiza, à luz de uma teoria crítica emergente no contexto da crise estrutural do capitalismo, os princípios teóricos do materialismo histórico-dialético.

A refundação do materialismo histórico-dialético a partir do colapso do moderno sistema patriarcal produtor de mercadorias (SCHOLZ, 1996) representa um avanço significativo em relação à tradição do pensamento crítico contemporâneo. Trata-se da (nova) crítica do valor-dissociação² (Wert-

abspaltungskritik ou apenas Wertkritik) que, ao propor um aprofundamento do princípio marxiano de “crítica radical”, ampliou o entendimento do que configura o fetiche como sendo uma característica histórica do desenvolvimento da humanidade que, no advento da modernidade, transfigurou-se no valor expresso na mercadoria, no dinheiro, na propriedade privada etc. Deste modo, ressalta-se o evidente afastamento epistêmico entre, de um lado, o sistema teórico de Lukács e de seus respectivos estudiosos e, de outro lado, a perspectiva teórica mobilizada pela crítica do valor-dissociação. Propõe-se, assim, a exposição do contraste teórico entre estas teorias e sobre isso convém-nos destacar que alguns de seus principais pontos de afastamento já foram expressos, por exemplo, no texto *Ontologia negativa: os obscurantistas do Esclarecimento e a moderna metafísica da história* escrito por Robert Kurz (2010).

Ainda que omissões conceituais sejam inevitáveis e que o escopo deste texto tenha uma maior aderência ao conceito de “imanência” na arte e na ciência a partir da obra do filósofo húngaro, cabe-nos destacar desde já que a extensão e a profundidade lukacsiana em torno destes conceitos não se reduz ao breve conjunto de teorizações expostas aqui e o mesmo vale para as questões relativas à crítica do valor, mas que a presente argumentação tecida em torno destes conceitos podem nos legar um acesso, fundado nos pressupostos de uma dialética marxista, à compreensão da convergência e divergência entre arte e ciência para além da pseudonaturalidade comum à experiência cultural e social

constituída sob o signo das determinações fetichistas³ da modernidade capitalista.

Da imanência na arte e na ciência

Dar concretude aos objetos de análise pela via do materialismo histórico-dialético implica em determinar as propriedades e movimentos dos mesmos, isto é, implica em compreender as legalidades imanentes do objeto e o movimento histórico de contradições destes na realidade objetiva. Essa concretude revela os componentes constitutivos de um determinado objeto de tal modo que o nexo dialético entre tais componentes pode vir a ser analisado e compreendido objetivamente. Inclusive, é nestes termos que Marx (2011, p. 54) compreendia que o concreto só o é, porque é a “síntese de múltiplas determinações”.

Uma vez que as múltiplas determinações que compõem tal objeto são compreendidas em seu movimento, a dialética acaba por apresentar-nos vários momentos deste mesmo objeto, expondo a forma que plasma o vir-a-ser que expressa uma singularidade objetiva em relação a uma particularidade histórica específica - mesmo que aqui o vir-a-ser implique apenas na reafirmação do mesmo sob outra forma fenomênica. Enquanto para Lukács o “vir-a-ser” de um determinado objeto de análise poderia ser analisado à luz de uma concepção ontológica do ser humano e da sociedade, para a crítica do valor este mesmo objeto não mais expressaria qualquer construto positivo do pensamento marxista, mas um

movimento que tem de ser compreendido em sua relação com a história de desenvolvimento do próprio fetiche. Assim, a princípio, independe se tratamos de um objeto moderno ou mesmo pré-moderno, tanto um com o outro, expressam-se a partir daquilo que Kurz (2010) identificou como a “história das relações de fetiche” e de dominação. Para Kurz (2010, p. 118):

Nesse sentido, ao tomar e levar adiante o conceito marxiano de constituição do fetiche, a crítica da relação do valor e da cisão contém em si, já, um novo conceito negativo da história global compreendida até então, a qual, precisamente por isso, pode ser resumida enquanto “pré-história” no sentido marxiano. Entendendo esta última não mais numa chave sociologicamente limitada como a “história das lutas de classes”, senão que, refletida em termos formais, como a “história das relações de fetiche”, torna-se então reconhecível, num determinado nível de abstração, um elemento englobante e negativamente comum às sociedades modernas e pré-modernas.

Assim, uma vez que a práxis social moderna e contemporânea só emerge através de alguma relação de fetiche, neste caso a partir da abstração real mobilizada pelo valor, tem-se que o movimento de análise de determinado objeto tem de considerar uma crítica às formas de fetiche que se colocam no seio da experiência social como uma pseudonaturalidade. Essa pseudonaturalidade tratada por Kurz (2010) como aspecto social derivado da naturalização do fetiche é o que, de certo modo, está na base da leitura lukacsiana. Para o filósofo húngaro, que não partilhava da mesma leitura sobre o conceito

de fetiche que os autores da Wertkritik, as objetivações humanas posicionam-se em diferentes prismas da experiência social e cotidiana, sendo, a princípio, a arte, a ciência e a religião as principais destas. Assim, enquanto que por um lado a ontologia do ser social elaborada por Lukács (2018) exprime a dimensão do trabalho (entendido aqui em sentido lato) como o fundamento das particularidades da ciência, da religião e da arte, a Wertkritik, por outro, não pretende ontologizar os sujeitos, mas revelar o que está na base de toda experiência sócio-histórica da humanidade e, portanto, na base destas objetivações sociais.

Ao elaborar a tese de que a história das sociedades é a história das relações de fetiche, Kurz (2010) identifica que historicamente os produtos sociais estão, por exemplo, em prismas muito variáveis de crítica negativa ou de reafirmação positiva de um fetiche comum à universalidade do gênero humano em um dado tempo e espaço. Deste modo, a compreensão kurziana da história das relações de fetiche pressupõe uma “crítica da moderna filosofia da história, que vá para além de Marx, uma crítica da ideia da ascensão das formações históricas em progresso, em si coerente e ontologicamente ancorada, tal como ela foi exposta desde o iluminismo tardio como ‘história do desenvolvimento da humanidade’” (KURZ, 2006, n.p.).

Nestes termos, se, como já dizia Marx (2008, p. 1080), “toda ciência seria supérflua se houvesse coincidência imediata entre a aparência e a essência das coisas”, isto é, se os fenômenos em sua cotidianidade expusessem seu efetivo movimento histórico-

dialético de gênese e desenvolvimento, propor uma teoria da história seria, em essência, algo desnecessário. Deste modo, o conceito de imanência, ancorado numa leitura crítica da história, apresenta-se como central para compreender de modo efetivo a legalidade da atividade humana diversa, seja ela expressão direta do fetiche ou não. O movimento de imanência é aquele que, a princípio, pode expressar os fundamentos de determinado objeto e que, portanto, o insere numa relação de reconhecimento no qual a sua forma e seu conteúdo podem ser localizadas no interior de um dado campo de experiência. E é justamente a partir da análise imanente da forma e do conteúdo da forma que nos é revelado o movimento filogenético (do desenvolvimento de determinado gênero) e/ou ontogenético (do desenvolvimento de determinado organismo no interior de um gênero) que faz com que determinada singularidade possa emergir social e culturalmente como a síntese de particularidades históricas específicas.

Nestes termos, pensemos na universalidade que plasma as particularidades da ciência e da arte em determinado período histórico, onde cada qual herdaria um conjunto de elementos que serviria de base para compreender o processo de continuidade de suas propriedades específicas, isto é, da processualidade histórica de suas respectivas formas fenomênicas no interior de um determinado campo da experiência social e cultural. Mesmo que esteja para além do escopo de nossa pesquisa fazer qualquer exegese do que configura as legalidades de nossos objetos de estudo, convém-nos destacar que cada qual possui legalidades imanentes que

lhes são próprias e que se refletem a partir de uma determinada realidade histórico-social. Se para o filósofo húngaro a descoberta da condição constitutiva da história traduz-se na descoberta da ontologia do ser social, para a nova crítica do valor a descoberta da condição mais elementar da história não indica o movimento ontológico do ser social, mas um princípio histórico constitutivo que acompanha todo o desenvolvimento de autonomização da “segunda natureza” (KURZ, 2010).

Com base no exposto até aqui e, para estabelecer um suporte inicial à relação entre as diferentes objetivações humanas, podemos dizer a partir da estética de Lukács (1970), que a arte e a ciência mantém uma dinâmica sócio-histórica de reformulação constante de seus próprios pressupostos, diferente, por exemplo, da religião que genericamente desconsidera tal dinâmica para produzir uma tradição de conservação, elevando tal objetivação humana ao estado de valor de culto, não necessariamente nos termos benjaminianos, e, portanto, não produzindo na mesma (religião) uma abertura constante à transformação de seus pressupostos a partir de determinadas particularidades sócio-históricas. Ciência e arte entrecruzam-se, portanto, em suas respectivas relações de imanência, a saber, respectivamente, na legalidade basilar do objeto da ciência e nas determinações constitutivas do drama histórico da humanidade capturado, em medidas sempre muito variáveis, pela obra de arte. Ambas, ciência e arte, apresentam-se assim como objetivações sociais sempre abertas à reformulação de seus pressupostos seja, por exemplo, a partir

de um dado desenvolvimento tecnológico ou a partir da reformulação de uma dada experiência estética.

Uma vez que a arte, a ciência e a religião partem da base comum das objetivações humanas superiores e, portanto, refletem, ainda que de maneiras distintas, a mesma realidade social (LUKÁCS, 1970), percebe-se que a distinção entre suas particularidades pode ser melhor compreendida a partir do movimento de aproximação e afastamento entre elas. Logo, a religião se afasta da arte e da ciência pelo desprendimento desta para com a materialidade da vida cotidiana, ou seja, pela “ruptura ontológica” (SANTOS, 2017) desta para com um objeto de imanência, contudo a religião ainda estabelece uma relação de contato com a arte uma vez que ambas são antropomórficas, isto é, que ambas emergem socialmente a partir de uma forma humana delimitada a priori. Deste modo, a religião, portanto, serve-nos de parâmetro para compreender que a arte e a ciência não são objetivações sociais vinculadas ao aspecto da “transcendência”, mas de “imanência”, pois partem da materialidade da vida cotidiana.

A teoria estética de Lukács (1970) permite não apenas compreender as legalidades de um dado objeto aproximando o mesmo a outros objetos de semelhante valor, como também compreender os nexos dialéticos entre o singular, o particular e o universal, contidos no interior deste mesmo objeto - não nos termos do idealismo hegeliano, mas a partir dos fundamentos epistêmicos do materialismo histórico-dialético. Nestes termos, tomemos uma grande, porém importante passagem da obra de

Santos (2017) para identificar a materialidade nos principais objetos deste estudo: a ciência e a arte.

Na ciência, quando há um trabalho de colaboração de mais de um ou de vários indivíduos, o momento que unifica é a própria realidade objetiva, existente com independência da consciência dos sujeitos singulares, sua aproximação será o mais real, o mais adequada possível; esse resultado desantropomorfizador é que determina o modo de união das diversas personalidades. Na arte, também é igualmente necessária uma generalização que corresponda à sua essência concreta, mas que vá além da subjetividade particular imediata; ‘uma tal generalização resulta, por um lado, do que nós chamamos específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte’, ou seja, essa generalização, repetindo, ‘é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, mas ao mesmo tempo é também algo ainda subjetivo, pessoal’ (LUKÁCS apud SANTOS, 2017, p. 75-76).

Ao se deixarem afetar completamente pelo movimento histórico da sociedade, a arte e a ciência acabam, por consequência evidente, expressando intimamente as condições sociais que herdaram, no presente, de épocas passadas e, nestes termos, tendem a reafirmar a universalidade das objetivações sociais. Entretanto, em relação à arte, os termos da estética lukacsiana afirma-nos que:

a autoconsciência da humanidade encontra na arte o seu modo de manifestação mais adequado e dignamente evoluído. O

correto reflexo do real, que existe independentemente da consciência individual, a imersão do sujeito na realidade, é o pressuposto imprescindível e fundamental de toda autoconsciência da humanidade. Dito com outras palavras: a autoconsciência chega para a arte depois que o homem, sobre a divisão social do trabalho, produziu, em seu intercâmbio com a natureza, uma consciência de si, conseguida, por sua vez, por intermédio da ciência. (SANTOS, 2017, p. 105).

Já, em relação à ciência, ressalta-se, ainda sobre a estética lukacsiana, que:

A forma, na ciência, será mais elevada na medida em que mais se afastar do chamado senso comum. Isto é, essa forma, quanto mais se adequar ao reflexo da realidade objetiva, quanto mais se universaliza compreensivamente, quanto mais voltar às costas para a imediata forma fenomênica cotidiana sensivelmente humana da realidade, mais ela se elevará. Por mais que esse elevar-se seja utópico, a aspiração da autêntica ciência visa uma generalização que busque compreender ‘o máximo número possível de casos singulares, aparentemente heterogêneos, a mais compreensiva generalização possível’; e mesmo que a finalidade da ciência objetive descobrir o caso do singular, esta é a fundamental estrutura do reflexo científico e não pode se alterar. (LUKÁCS apud SANTOS, 2017, p. 69).

Nos termos de Lukács (1970), essas objetivações humanas superiores reafirmam a dinâmica social mediada pelo metabolismo entre ser humano e natureza que é, como se pode ver nas citações acima, compreendida como derivadas do

“trabalho” e de uma “consciência” social que emerge dele. Em resumo, o problema das citações acima é de que estas conservam em termos positivos e não críticos as questões do fetiche relativas à “autoconsciência da humanidade” como manifestação ou reflexo das relações objetivas da sociedade e, consequentemente, da racionalidade fetichista como condição estruturante para o imanente “reflexo científico”. Ainda nestes termos, deduz-se que se tais objetivações sociais (arte e ciência) emergem da relação social de trabalho, como aponta Lukács (1970), traduz-se diante de nós a equação de conservação positiva de uma consciência reificada que apenas surge, em síntese, de relações muito variáveis para com os determinantes modernos da sociedade burguesa como, por exemplo, o trabalho.

A identificação destes pressupostos positivos no interior do multifacetado pensamento moderno e, consequentemente, da teoria estética lukacsiana apenas se evidenciou com a denúncia mobilizada pela teoria crítica do valor (Wertkritik). Tal teoria ao identificar no próprio pensamento marxiano um caráter duplo, ou seja, algo que se assemelha a “dois teóricos na mesma cabeça, que seguem linhas de argumentação completamente diversas” (KURZ, 2005, n.p.), já afirmava que este caráter duplo produzia, por um lado, a defesa de um ponto de vista classista e de uma certa ontologia do trabalho, ou seja, tratava-se de um teorema especificamente moderno que é, em essência, imanente ao próprio movimento de valorização do valor, enquanto que, por outro lado, também emergia do pensamento marxiano uma crítica radical ao fetiche da

modernidade e, portanto, uma crítica ao trabalho como condição social estruturante de uma forma-sujeito conivente às determinações do valor⁴. Na relação deste “duplo Marx”, Lukács encontra-se firmemente ancorado sob o primeiro pólo, enquanto que a Wertkritik surge especificamente no segundo pólo, da crítica radical ao fetiche, em um momento histórico marcado, inclusive, pelo próprio “colapso da modernização” (KURZ, 1996).

Entretanto, considerando a divergência epistêmica recém destacada, deduz-se, de certo modo a partir de ambos paradigmas epistêmicos, que enquanto a particularidade da ciência busca compreender os elementos da realidade objetiva para reproduzi-los a fim de suprir necessidades sociais e ampliar o alcance da ação humana sobre essa mesma realidade, a particularidade da arte almeja a compreensão da realidade objetiva não visando o suprimento de uma necessidade imediata, mas mediata, onde a subjetividade e a objetividade se encontram em uma unidade dialética. Com base nisso, temos que o aspecto imanente do movimento antropomórfico da arte circula socialmente de um sujeito para outro no espaço do cotidiano se reconfigurando constantemente na experiência social e cultural, enquanto que o movimento da ciência, pelo próprio aspecto desantropomórfico desta, apenas pode circular de forma mediada por determinado produto social que, em si, vela o processo de sua produção.

As objetivações humanas superiores da arte e da ciência preservam suas respectivas posições na dialética materialista e histórica entre o singular, o particular e o universal de tal modo

que compreende que todo reflexo objetivo e subjetivo dos objetos desta totalidade é resultante de uma mesma realidade unitária, objetiva, material e histórica, por isso são chamadas de “objetivações humanas/sociais superiores”, pois expressam idealmente um movimento do real histórico (LUKÁCS, 1970). Sobre estas objetivações superiores, temos que a particularidade engendra o elo de mediação entre o singular (concreto) e o universal (abstrato), ou seja,

se o singular isolado é pura aparência fenomênica, o ‘puro’ universal é carente de concreção, demasiado ‘abstrato’, por apresentar-se isolado e sem suas mediações constitutivas. É preciso, portanto, ir à busca das múltiplas determinações e das relações numerosas para se alcançar a concretude do objeto ou fenômeno, alcançar o sistema de mediações que o determinam. O particular é a mediação desta relação entre o singular e o universal, entre todo e parte, parte e todo, de modo que o verdadeiro conhecimento do objeto ou fenômeno é o conhecimento das relações entre parte e todo, dos vínculos internos que sintetizam múltiplas determinações. (LAVOURA, 2018, p. 9).

Entretanto, ao passo que nos é possível afirmar que é o ser social que produz, em medidas muito limitadas, o devir da práxis social que contempla a ciência e a arte, pois este é herdado do passado a cada nova geração, caber-nos-ia investigar o que se encontra à base de seus respectivos movimentos desantropomórfico e antropomórfico. Ou seja, poderíamos nos perguntar: não seria o princípio desantropomórfico a expressão de uma herança positiva e

progressista de ciência a ser cultivada? Ou ainda, há alguma forma ideal de subjetividade do ser social que está na base do princípio de antropomorfização? Aqui, estas questões poderiam continuar desdobrando-se, contudo, à luz de uma crítica categorial da modernidade fetichista e de seu respectivo projeto civilizatório, seria um equívoco tratar destas objetivações sociais como se estas fossem imparciais e apartidárias justamente por que elas conservam, em alguma medida, o espaço ideologizado da subjetividade ocidental moderna.

Nestes termos, o que a estética de Lukács (1970) nos propõe aqui é, de modo resumido, uma teoria para a identificação das categorias de ligação entre as objetivações sociais superiores da ciência e da arte, enquanto que o que a nova crítica do valor (Wertkritik) nos fornece, a partir da crítica às elaborações lukacsianas, é o elemento teórico essencial para compreender os nexos ideológicos que subjazem estas e outras instituições sociais autonomizadas. Assim, se essas objetivações humanas têm de ser o resultado posterior de uma ação social e objetiva sobre o mundo que parte de uma necessidade cotidiana da sociedade, logo, é no cotidiano de determinada sociedade que as objetivações emergem primeiro como uma abstração ideal, e depois como resultado concreto de determinadas necessidades e desejos sócio-históricos e isto vale, de forma geral, tanto para a arte, quanto para a ciência.

No interior deste processo antropomórfico e desantropomórfico da arte e da ciência em Lukács (1970), torna-se claro que a crítica aos pressupostos ontológicos do ser social tão caros à Wertkritik não é nem ao menos tangenciada indiretamente na

obra lukacsiana visto que toda a sua obra constitui, como já afirmava Robert Kurz (2007), a afirmação positiva do “sujeito-objeto” da história moderna. Deste modo, ao criticar a forma-sujeito contida na base da teoria estética lukacsiana não pretendemos desqualificar seu projeto teórico, pelo contrário, pretendemos resgatá-lo do caráter positivo no qual se encontra para fazer deste um movimento teórico que não apenas confronte a forma-sujeito contida ali, mas que também possa confrontar de modo radical a própria modernidade esclarecida e a sua dinâmica de normatividade imanente impressa também nas determinações fetichistas do capital - contudo, temos plena consciência que tal “resgate” não se encerra, de modo algum, na breve explanação deste texto.

A teleologia, elemento específico e decisivo da atividade humana diferenciada, possui diferentes dimensões de complexidade das quais a arte e a ciência expressam o momento cujo qual ao “elevar-se” do cotidiano como derivado de um movimento de análise imanente, estas objetivações “retornam” ao próprio cotidiano, enriquecendo-o. Tanto a arte, quanto a ciência partem da análise imanente de uma dada realidade concreta, ou seja, não surgem do acaso, mas das condições normativas de uma determinada experiência histórica. Se, portanto, essa experiência é produto de relações sociais fetichistas, a análise das determinações imanentes teria, em alguma medida, de considerar estes aspectos na compreensão das legalidades imanentes a um certo objeto de análise, caso contrário o que poderia resultar seria justamente um processo investigativo no qual a metafísica do fetiche

poderia estar balizando o entendimento de um dado objeto - vide a forma-sujeito da ontologia lukacsiana ou mesmo o sujeito consciente da psicanálise freudiana.

Justamente por partirem da realidade concreta, a arte e a ciência expressam suas imanências que se encontram, respectivamente e de modo genérico, na universalidade do próprio gênero humano. Nestes termos, enquanto o artista tem liberdade criativa quanto à elaboração da forma de sua atividade artística, a ciência, por sua vez, não tem essa mesma liberdade, devendo produzir a forma do objeto da ciência a partir da legalidade imanente imposta pelo próprio objeto de análise. A grosso modo, percebe-se neste caso a distinção entre antropomorfização, que é o produzir/outorgar uma forma subjetiva a algo, e, a desantropomorfização, que alude a reprodução sine qua non da legalidade imanente do objeto. Deste modo, tanto a antropomorfização, quanto a desantropomorfização se orientam em torno da centralidade das necessidades e/ou desejos decorrentes da experiência social de tal modo que implicam particularidades concretas.

Assim, tendo o que configura a distinção entre arte e ciência, percebe-se, novamente, que o denominador comum entre ambos está no aspecto da imanência que, por sua vez, é o oposto do conceito de transcendência. Este último conceito está presente na objetivação fetichista dos mais distintos produtos sociais que mobilizam uma antropomorfização de tal modo que os produtos da consciência e da mão humana parecem, por fim, “dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (MARX, 2017, p. 147-

148). Tal objetivação fetichista, expressão da “região nebulosa do mundo religioso” (Idem), é não apenas a tendência que marca a constituição do valor (e dos produtos sociais convertidos em mercadoria por ele) na sociedade capitalista, como também é o traço fundamental das formas sociais pré-modernas em suas respectivas relações com totens, natureza, antepassados etc. Não pretendemos com isso estabelecer um parâmetro de comparação entre uma sociedade superior e outra inferior, mas demonstrar, ainda que em linhas gerais, como o fetiche estrutura historicamente as mais diversas formações sociais como expressão de uma segunda natureza que é, em suma, uma idealização social abstrata.

Se, como já dizia Marx e Engels (2007, p. 87), são as condições materiais de um dado tempo e espaço que produzem no sujeito social a forma de sua consciência, torna-se presumível identificar que no interior da experiência histórica do capitalismo há de surgir uma consciência geral que é, em essência, fetichista. Trata-se de uma consciência que legitima a naturalização de certas instituições sociais como aquelas que reificam, no ritmo da estética mercantil, toda produção artística, como também que apaga as diferenças entre o senso comum e a especificidade científica ao confundir conteúdo da ciência com a forma fenomênica dela. E, no caso específico da arte, longe de delimitar seu campo objetivo, a estética lukacsiana não se volta a uma concepção unilateral do que é, ou ainda, do que pode vir a ser a arte, mas busca demarcar que, independentemente da obra analisada, a singularidade desta se conecta à universalidade histórica do gênero humano através

do elemento simbólico⁵ que compõe a arte - aqui, por exemplo, independente se tratamos de Botticelli, Shakespeare, Mozart ou Warhol.

O projeto teórico da estética de Lukács (1970) é, como se pode perceber até aqui, constituído a partir de uma perspectiva positivista e que se dirige a uma compreensão parcial do que se é possível identificar como o aspecto imanente de um dado objeto de análise. Trata-se, portanto, de uma perspectiva teórica “imanentista”, se é que podemos usar este termo, cuja forma de análise apenas considera os aspectos mais superficiais, ainda que em alguma medida elementares, do objeto. Em outras palavras, ainda que o filósofo húngaro considere a identificação dos determinantes elementares do objeto a ser analisado imanentemente, este não considera a consciência do analista como um produto histórico cuja normatividade vela as premissas fantasmáticas do fetiche que carregam em si pressupostos históricos abstratos da modernidade esclarecida e, tampouco considera o objeto de análise em sua relação fetichista para com as determinações fantasmáticas da modernidade.

Se a estética lukacsiana pressupõe, de fato, a análise imanente das legalidades do objeto a partir da consideração dialética do processo de gênese e desenvolvimento histórico deste mesmo objeto, a mesma perde de vista uma análise mais profunda do processo de gênese e desenvolvimento do objeto ao se colocar como expressão teórica da modernidade e não como crítica a ela - inclusive, a forma-sujeito pressuposta em suas obras aponta justamente para a conservação positiva do fetiche

imane ao mito do progresso da modernidade. Ainda que os conceitos nodais de sua teoria estética (antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência) expõem a tensão entre singularidade e universalidade, tendo o particular como elemento mediador, isso em nada garante que a análise lukacsiana da totalidade seja efetivamente alcançada nos determinantes mais elementares relativos à história do gênero humano como aquela das relações de fetiche.

Nessa direção, o filósofo húngaro busca ampliar, à sua maneira, as questões referentes às objetivações humanas superiores ao compreender essas para além de sua aparência imediata, contudo, Lukács (1970) não alcança dali qualquer entendimento de que tais objetivações podem estar conservando alguma relação para com o fetiche que antecede o surgimento da própria mercadoria. Isso não significa dizer que tudo o que é antropomórfico é, em essência, fetichista, e que o que é desantropomórfico é, portanto, antagônico ao fetiche, ou vice-versa, mas que tanto a arte quanto a ciência têm, no decurso do desenvolvimento das sociedades modernas, as suas formas sociais delimitadas, em alguma medida, por esta fantasmagoria que muitos partidários do progresso da modernidade outrora acreditaram ter superado efetivamente. Desse movimento resulta que as objetivações humanas tais como a arte e a ciência estão sujeitadas à essencialidade concreta de determinado período histórico. Logo, é essa realidade que revela, a grosso modo, o particular presente no singular científico ou artístico e este, por sua vez, à universalidade das objetivações superiores - se quisermos

manter a estrutura hegeliano-marxista do pensamento lukacsiano.

Assim, abre-se diante de nós outro importante conceito lukacsiano para compreender a dinâmica da análise imanente, trata-se do conceito de realismo⁶. Este, que não nos compete apresentar como os demais conceitos anteriormente apontados, acaba por integrar e adensar os conceitos lukacsianos que se vinculam à análise imanente. Deste modo, o realismo é, para Lukács (1970), o único modo de acessar e de reproduzir o movimento real da realidade objetiva, porém este o faz sem identificar, novamente, que a consciência em torno do real pode, em alguma medida, expressar determinações fantasmáticas derivadas das estruturas materiais da sociedade capitalista. Ainda que para Lukács (1970) a crítica ao fetiche já se encontrava pressuposta em toda a sua teoria estética, essa crítica tinha por finalidade revelar positivamente, num processo de reafirmação dos pressupostos ideológicos modernos, a realidade social constituída sob as demandas da sociedade burguesa. Assim, o limite de sua crítica encontrava-se, portanto, no caráter afirmativo da arte e da ciência como uma espécie de forma apartidária de registro da autoconsciência da humanidade.

É evidente que o materialismo histórico e dialético de Lukács não se propunha como um todo encerrado em si mesmo, mas como uma parte de um projeto intelectual que emerge inicialmente no século XIX a partir de Marx e Engels e que, ainda no século XXI, mantém-se desdobrando-se ao ritmo de uma crítica categorial àquilo que se apresenta em uma relação

de normatividade. Assim, a tendência social de compreender a arte ou a ciência de forma reificada, como elementos que decorrem de uma espécie de complexo religioso, já vem, desde as últimas décadas do século XX, sendo confrontada pela nova crítica do valor que destaca a presente necessidade histórica de se criticar radicalmente aquilo que se conserva plenamente no interior de qualquer teoria seja essa um cânone teórico ou não.

Considerações finais

O presente texto buscou, ainda que de forma generalizada, demonstrar, numa contraposição epistêmica para com a nova crítica do valor (Wertkritik), a possível validade de alguns conceitos da teoria estética lukacsiana para uma análise do que configura as particularidades da arte e da ciência. Tal aproximação não se deu, evidentemente, de modo positivo, mas a partir de uma intencionalidade inicial que é essencialmente crítica. A partir destas articulações surgiu, portanto, não uma reafirmação da leitura lukacsiana sobre ciência e arte que consiste em dizer que estas objetivações se opõem, cada qual a sua forma, ao fetiche da sociedade, mas que elas mesmas podem se comportar como produtos sociais de uma dinâmica histórica fundamentalmente marcada pelo fetiche.

Estes produtos marcados pelo fetiche tendem a se conservar na mistificação moderna de seus próprios pressupostos, ou seja, o caráter fetichista que está na base de todo o projeto civilizatório moderno busca ocultar os meios efetivos para um

tensionamento efetivo dos pontos de partida, por exemplo, da ciência e da arte, mesmo que a análise imanente destes, já pelo marxismo lukacsiano, pressuponha um exame de seus processos históricos de gênese e desenvolvimento. Aqui, a gênese e o desenvolvimento histórico de qualquer objeto, compreendido apenas à luz da teoria lukacsiana, tem de ser entendido somente no sentido de um movimento progressivo e essencialmente positivo para com as estruturas normativas da modernidade. Deste modo, a contribuição central da Wertkritik a estes tópicos sugere dar destaque à necessidade de se investigar a relação do objeto analisado para com o fetiche da história que reafirma, consciente e inconscientemente, as estruturas objetivas e subjetivas da modernidade patriarcal produtora de mercadorias.

Assim, uma vez que uma imagem artística engendraria uma antropomorfização de determinado objeto retratado, a ciência, em uma contraposição parcial, engendraria uma possível desantropomorfização da mesma. A contraposição entre um e outro seria parcial pois, como bem antevimos, há um denominador comum entre ciência e arte que é o aspecto da imanência, portanto, a contraposição entre estas objetivações seria parcial e não integral, como é o caso da relação entre ciência e religião que, a partir dos termos lukacsianos, não possuem qualquer convergência a não ser que ambas são objetivações sócio-históricas e que ambas emergem das certas necessidades do cotidiano social. Assim, enquanto uma objetivação social constrói uma imagem que enriquece a experiência humana antropomorfizando determinada situação

ou objeto, a outra amplia as determinações desantropomórficas do objeto ou situação para com a experiência humana, enriquecendo esta última a partir de um aumento qualitativo da capacidade social de ação sobre o mundo. Contudo, tanto uma quanto a outra reafirmam-se numa dinâmica de reconhecimento social de suas particularidades em relação à forma geral da consciência em dado tempo histórico.

A princípio, partimos do pressuposto lukacsiano de que só nos é possível agir objetivamente sobre qualquer objeto a partir de um determinado nível de apreensão e assimilação prévia do mesmo. Isto implica, para retomar o exemplo anterior da imagem artística, que a arte não surge transcendentemente na consciência humana, tal como alguns teóricos idealistas pensam, mas sim, da experiência objetiva e subjetiva de um sujeito em relação de consciência antropomórfica para com o mundo. Logo, o pensamento científico também encontra fundamento nestas premissas da imanência, porém a partir de suas propriedades desantropomórficas. Entretanto, o aspecto desantropomórfico da ciência, tal como expõe Lukács (1970), busca afastar todo subjetivismo e todo antropomorfismo da análise das legalidades do objeto imanente, mas o faz de tal modo que se encontra velado no interior de sua teoria uma concepção ontologicamente positivada de ser social que se expressa numa antropomorfização, talvez inconsciente, das determinações sobre o que é, portanto, uma ação desantropomórfica. A estética lukacsiana propõe isso de tal modo que a objetivação científica se vê completamente determinada não somente pela legalidade do objeto, mas

também pela particularidade histórica do fetiche que jaz velada no sujeito, ou melhor, na forma de sua consciência.

A crítica do valor (Wertkritik) que aqui é contraposta à teoria lukacsiana não se pretende plenamente apartada das relações de fetiche, mas marca, no interior do que se delineia atualmente como teoria crítica, um projeto teórico que propõe o maior tensionamento desta condição histórica. Tendo em vista que tal epistemologia busca superar dialeticamente às demais que se colocam, em larga medida, no prisma das determinações modernas que fundamentam, em níveis muito variáveis, uma compreensão parcial do que é um processo investigativo, a Wertkritik, portanto, amplia o que constitui um processo investigativo ao adensar o entendimento marxiano do que configura uma crítica radical. Aqui, este conceito de radicalidade vincula-se, essencialmente, a uma leitura esotérica das obras de Marx que não o toma mais apenas como um teórico da modernidade, mas, como já vimos, como o crítico radical do fetiche, do trabalho, do valor etc.

Como vimos preliminarmente, a dialética presente nos conceitos lukacsianos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência expressam uma espécie de síntese teórica acerca das particularidades da realidade objetiva que, em suas contradições históricas, fazem alusão à unidade da universalidade. Neste ponto, a crítica lukacsiana mantém-se, com todas as ressalvas cabíveis, atual. Contudo, se o presente texto traz alguma contribuição crítica à estética lukacsiana, esta consiste, em suma, na identificação de alguns pressupostos fetichistas que se mantém conservados em

sua crítica, a saber, aqueles referentes à análise “imanentista” e à consciência analítica comum às determinações histórico-fetichistas da forma-sujeito.

Uma vez que, para a teoria estética lukacsiana, os fenômenos do cotidiano foram compreendidos como derivados de uma leitura positiva do processo de modernização da sociedade, o que se pode presumir no tempo presente, marcado pelo colapso da modernização, é que esta leitura já não é mais possível e tampouco desejável. Deste modo, o que se pretende aqui é, em linhas ainda incipientes e introdutórias, destacar os limites teóricos de tal teoria e a abertura desta à reformulação de alguns de seus pressupostos teóricos. Neste caso, o conceito de imanência, central no presente texto, é exposto de tal forma que nos é possível compreender a partir dele não apenas o método científico de apreensão de um determinado objeto de análise, como também a forma social, por exemplo, da arte e da ciência em sua relação para com o fetichismo histórico. Assim, as particularidades da arte e da ciência são constituídas não somente pela historicidade de seus próprios desenvolvimentos, mas também por aquilo que jaz velado social e culturalmente no interior deles, a saber, a história das relações de fetiche como componente da universalidade do gênero humano.

A crítica ao pensamento lukacsiano aqui proposta constitui, em alguma medida, a continuação de uma crítica às epistemes modernas e pós-modernas, marxistas e pós-marxistas que falham em compreender como a própria modernidade esclarecida estabelece a normatividade da forma fetichista sobre toda a realidade social. Deste modo, a contribuição da

teoria crítica do valor à estética lukacsiana pode ser expressa, por fim, na crítica radical à forma-sujeito moderna (que é, em essência, constituída pelo valor sobre o arquétipo do sujeito masculino), à crítica da modernidade esclarecida e dos valores modernos vinculados a ela e, portanto, à crítica ao valor que homogeniza todo produto social derivado das mistificadas determinações capitalistas como, por exemplo, as objetivações sociais parcialmente diferenciadas da arte e da ciência.

Referências:

KRISIS. Manifesto contra o trabalho. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.krisis.org/1999/manifesto-contr-o-trabalho/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

KURZ, R. A história como aporia: Teses preliminares para a discussão em torno da historicidade das relações de fetiche (1ª Série). Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz242.htm>. Acesso em: 20 jun. 2022.

KURZ, R. Cinzenta é a árvore dourada da vida e verde é a teoria. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz288.htm>, 2007. Acesso em: 20 jun. 2022.

KURZ, R. Colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KURZ, R. O duplo Marx. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz8.htm>, 2005. Acesso em: 20 jun. 2022.

KURZ, R. Ontologia negativa: os obscurantistas do Esclarecimento e a moderna metafísica da história. In: KURZ, R. Razão sangrenta: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e de seus valores ocidentais. São Paulo: Hedra, 2010. p. 83-128.

LAVOURA, T. N. A dialética do singular-universal-particular e o método da Pedagogia Histórico-Crítica. Nuances: estudos sobre Educação, Presidente Prudente, v. 29, n. 2, p.4 -18, Mai. / Ago., 2018.

LEITE, T. Crítica ao feminismo liberal: valor-clivagem e marxismo feminista. São Paulo: Contracorrente, 2020.

LUKÁCS, G. Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, G. Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, G. Para uma ontologia do ser social. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.

MARX, K.; ENGELS, F. A Ideologia Alemã: crítica da mais recente Filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MARX, K. Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboço da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2011.

MARX, K. O Capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, K. O Capital: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SANTOS, D. A particularidade na estética de Lukács. 2017. Instituto Lukács. Disponível em: <http://www.precog.com.br/bc-texto/obras/2019-pack-209.pdf>.

SCHOLZ, R. O valor é homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 45, p. 15-36, jul. 1996.

em branco

As três senhoras de um comedor de ópio

Fabio E. G. Soares

Centro Universitário Facvest

RESUMO

O presente artigo busca discutir a importância da obra *Levana e as Nossas Senhoras do Sofrimento*, de Thomas de Quincey, parte dos ensaios que compõem a obra *Suspiria de Profundis*, publicada em 1845. Para isso procedemos a uma breve descrição do autor, para em seguida nos debruçarmos sobre o conteúdo do ensaio. Ao final é analisada a influência do texto na trilogia de filmes de Dario Argento, chamada de trilogia das Mães.

PALAVRAS-CHAVE: De Quincey; Dario Argento; Senhoras do Sofrimento

ABSTRACT

The present article seeks to discuss the importance of the work *Levana* and *Our Ladies of Sorrow*, by Thomas de Quincey, part of the essays that make up the work *Suspiria de Profundis*, published in 1845. For this we proceed to a brief description of the author, and then focus on the content of the essay. At the end, the influence of the text on the film trilogy by Dario Argento, called the trilogy of Mothers, is analyzed.

KEYWORDS: De Quincey; Dario Argento; Ladies of Sorrow

Thomas de Quincey, autor inglês de várias obras, certamente entre as mais conhecidas aquela intitulada *Confissões de um Comedor de Ópio*, de 1821, posteriormente traduzida por Baudelaire, e sua coletânea de ensaios *Suspiria de Profundis*, de 1845. Dentro dessa última obra, um ensaio chama particularmente a atenção e abordaremos aqui a

importância do texto chamado *Levana e as Nossas Senhoras do Sofrimento*.

Segundo Alina Clej, Quincey era praticamente um desconhecido quando publicou seu primeiro texto que o levou a fama, em 1821, e já havia caído no esquecimento anos mais tarde quando Baudelaire o resgata com sua tradução do texto de Thomas de Quincey inserida dentro de sua obra *Paraísos Artificiais*, de 1860. Sobre o texto de De Quincey, afirma Baudelaire que nele “encontramos algumas informações sobre o misterioso povo de comedores de ópio, esta nação contemplativa perdida dentro da nação ativa” (Baudelaire, p.40). Afirma Clej, ainda, que De Quincey era figura controvertida, profundamente conservador mas sempre pronto para defender “o vagabundo, a prostituta ou o marginal” (CLEJ, 1995, p. 5). Acrescenta:

possuía em um grau maior que qualquer um de seus contemporâneos uma fascinação incomum por assuntos marginais ou arcanos (sociedades secretas, história

bizantina, ópio e assassinato) e uma abordagem excêntrica, oblíqua, em tudo que ele tocava, quer abordasse sistemas de transporte, telescópios, o uso de clorofórmio ou a “questão do ópio com a China”. (idem)

Dentro do texto que aqui abordaremos, de Quincey aborda uma visão em que narra o encontro com as 3 senhoras do sofrimento. O texto trouxe posteriormente repercussão no cinema, com a filmagem da trilogia das mães, de Dario Argento.

Lágrimas, suspiros e trevas

De Quincey começa seu texto narrando sobre a deusa romana Levana. Encarregada de levantar o bebê ao nascer, recebe daí o seu nome: Levana. Mais do que uma simples atividade mundana, o ato de levantar um bebê ao nascer está na mitologia repleto de simbologia, pois traz ao mundo uma vida, abre uma passagem, semelhante à passagem dos vivos aos mortos. Levana é portanto deusa que age sobre o nascimento e

educação das crianças, mas por educação não se refere aos estudos, mas sim o:

poderoso sistema de forças centrais escondidas no seio profundo da vida humana, que por paixão, por luta, por tentação, pelas energias da resistência, trabalha sempre sobre as crianças, não descansando dia ou noite (De Quincey, 2001, p.30)

Dessa forma percebe ele o elo íntimo entre o trabalho de Levana e as dores e sofrimentos profundos e reconhece como ministros de Levana as três mães do sofrimento, que agem em trio, assim como as Fúrias, as Graças, as Parcas e as Musas. Alerta ele que não se deve confundir esse sofrimento com mera dor individual, mas que se trata de “poderosas abstrações que se encarnam em todos os sofrimentos individuais do coração do homem” (idem).

São personificadas em três irmãs. A mais velha é a Mater Lachrymarum, Nossa Senhora das Lágrimas, aquela que grita e geme “chamando pelos rostos desaparecidos” (idem). É a Mater Lachrymarum que está presente quando um cego acorda no meio da noite aflito pela morte da filha de oito anos que lhe servia como guia.

Ela é aquela que sempre desliza quarto adentro dos homens, mulheres e crianças insones.

A segunda irmã é Mater Suspiriorum, Nossa Senhora dos Suspiros. Ela nunca chora, nunca clama, nunca sai ao ar livre, nunca sonha com rebeldia. É aquela que suspira de forma inaudível, na humildade que chega ao abjeto, na fraqueza e falta de esperança. Só ousa sussurrar se para si mesmo, ao pôr do sol, em ruínas abandonadas, locais desolados como ela. Os escravizados, os cativos, os prisioneiros em masmorras, as freiras defraudadas, todos os proscritos e rejeitados caminham com a Nossa Senhora dos Suspiros.

Por fim, a terceira irmã, Mater Tenebrarum, Nossa Senhora das Trevas. É a mais terrível de todas, mãe das loucuras e dos suicídios, das convulsões e tempestades.

Para concluir De Quincey revela que tais eram as visões que tinha delas em Oxford, que lhe haviam desenganado e roubado o coração, obrigando-o a idolatrar o verme e a cova do verme, que seu destino final era ser levado pela Mater Tenebrarum, para banir as fraquezas de esperança, murchar o alívio do amor, queimar as fontes de lágrimas, amaldiçoar como só ela pode, para que seja consumado na fornalha e “ver as coisas que não devem ser vistas, visões que são abomináveis e segredos impronunciáveis” (idem, p. 32)

Como esse desfecho, Thomas de Quincey nos deixa então num ar de transe e terror. Um terror lovecraftiano, das coisas abomináveis e impronunciáveis, cerca de meio século antes do autor americano que tomou a fórmula e a usou até exaustão.

Suspiros, Infernos e Lágrimas

A abordagem do texto de De Quincey, que começa com o mito de Levana dentro do panteão romano, para chegar até as três Mater dos sofrimentos, não passou despercebida a um dos grandes cineastas do horror italiano, Dario Argento. Ele compôs três filmes que ficariam conhecidos como a Trilogia das Mães, sendo eles: *Suspiria*, em 1977, seguido de *Inferno*, 1980 e encerrando com a *Mãe das Lágrimas*, em 2007.

Segundo Giusti, o cinema de Dario Argento é precedido por uma década trabalhando em crítica e roteiros, até que se dispõe a filmar, tornando características de sua obra “ângulos de câmera complexos, cinematografia extravagante e mise-en-scène” (GIUSTI, 2012, p. 11). Se destacam ainda nas obras os pontos de vista inusitados da câmera e a trilha sonora desconfortável, como é o caso da trilha de *Suspiria*, composta pela banda de rock progressivo The

Goblin. Ainda segundo Giusti, apesar de ter descrito as três personificações femininas como

figuras assassinas e vingativas, De Quincey não explicou em detalhes em que o seu poder maléfico consistia. Essa é a razão por trás da decisão de Dario Argento de conceber uma trilogia completa dedicada a essas criaturas, começando por Suspiria [...] para narrar a história de um triumvirato de bruxas malignas vivendo em três cidades diferentes, Freiburg, Nova Iorque e Roma, cuja magia poderosa manipula vidas humanas em uma escala individual e global. (GIUSTI, 2012, p. 127)

Por fim Giusti ressalta ainda o uso de cores gritantes de forma a expressar o desconforto dos personagens e a estranheza associada à magia:

De fato, a paleta de cores artificiais feita de uma escala azul-vermelho-amarela saturada, assim como os elaborados Art Deco e Art Nouveau no set, não apenas combinam com o tema sobrenatural do

filme, mas também alcançam uma dimensão dramática, tornando-se projeções completas do estado mental e corporal das personagens. Por essa razão, Suspiria é o primeiro e único caso no cinema de Argento em que a imagem artística assume um papel completamente “expressionista”. (GIULI, 2012, p.130)

Embora essa tonalidade expressionista de *Suspiria* tenha sido o grande destaque da obra, o efeito de imagens não vai se repetir nos filmes de sequência da trilogia, *Inferno* e *Mãe das Lágrimas*. Para Pietersz, um efeito cinematográfico a unir as três obras cinematográficas é a condição de testemunha ocular do crime, pois nos três filmes temos estudantes “testemunhando os sequestros e mortes controlados pelas Três Mães, os quais eles decidem investigar as causas” (PIETERSZ, 2015, p. 18). Pietersz ressalta ainda que, embora nos três filmes as vilãs sejam mulheres, igualmente são as mulheres que vão perseverar na busca pela solução do mistério, eventualmente confrontando o mal, enquanto os homens em geral se tornam mais uma das muitas mortes horrendas no filme (idem, p.50).

Em suma, temos aí um longo arco narrativo de 30 anos, que começa com o primeiro filme em 1977 e encerra com o terceiro em

2007. Isso se desconsiderarmos ainda a escrita original da obra, 132 anos antes, em 1845.

É digno de nota, ainda, a refilmagem de *Suspiria* em 2018, dirigido por Luca Gudagnino, com um roteiro refeito e atualizado e uma produção com maior orçamento, atualizando muitos dos temas do filme de 1977.

Podemos perceber então, nesse trajeto, os desdobramentos de um simples texto traçado por De Quincey como uma exploração dos caminhos da mente, que inicia com uma reflexão sobre a mitologia romana de *Levana* para desembocar na criação das figuras míticas das três Mães. E vimos então como, por sua vez, essas figuras são apropriadas pelo cinema de horror, horror que é sugerido e instigado pelo final dramático do texto, em que De Quincey narra sua relação com as três Mater dos sofrimentos. E por fim, que além dos três filmes de Dario Argento, soma-se um remake de *Suspiria*, dando mostras de que a vitalidade da obra está ainda longe de se esgotar.

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles. Les Paradies Artificiels. Disponível em https://www.poetes.com/textes/ baud_par.pdf, último acesso em 01/08/2022.

CLEJ, Alina. A genealogy of the modern self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing. Stanford: Stanford University Press, 1995.

DE QUINCEY, Thomas. Confissões de um comedor de ópio. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DE QUINCEY, Thomas. LEVANA AND OUR LADIES OF SORROW. In *Suspiria de Profundis*. Blackmask, 2001. Disponível em <http://public-library.uk/ebooks/28/2.pdf>, último acesso em 01/04/2022.

GIUSTI, Giulio. Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema. University of Manchester, 2012. (Tese). Disponível em https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54519356/FULL_TEXT.PDF , último acesso em 01/08/2022.

PIETERSZ, Indah. Dario Argento's Expressionism: an elaborate exploration and analysis of Dario Argento's contribution to cinema. Dublin: Dublin Business Scholl, 2015. (BA degree).