

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

RAFAEL EGIDIO LEAL E SILVA

Do “*Homo ex machina*” a “*Machina ex machina*”? A constituição do sujeito, a arte e a sociedade a partir da discussão de **A tragédia de Hamlet** (1601) e **Blade runner** (1982) sob a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural.

Maringá  
2012

RAFAEL EGIDIO LEAL E SILVA

Do “*Homo ex machina*” a “*Machina ex machina*”? A constituição do sujeito, a arte e a sociedade a partir da discussão de **A tragédia de Hamlet** (1601) e **Blade runner** (1982) sob a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia  
Área de concentração: Constituição do Sujeito e Historicidade.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Calvo Tuleski

Maringá  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca do Instituto Federal do Parana – Campus Umuarama)

SILVA, Rafael Egídio Leal e.  
S586h Do “Homo ex machina” a “Machina ex machina”? A constituição do  
sujeito, a arte e a sociedade a partir de A Tragédia de Hamlet (1601) e  
Blade runner (1982) sob a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural.  
-- Maringá, 2012.  
246f . tabs.

Orientadora: Professora Dra. Silvana Calvo Tuleski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá,  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós –  
Graduação em Psicologia do, 2012.

1. Constituição do Sujeito. 2. Arte. 3. Materialismo Histórico. 4.  
Psicologia histórico-cultural. 5. Hamlet. 6. Blade Runner I. Tuleski,  
Silvana Calvo, orientadora. II. Universidade Estadual de Maringá. III  
Titulo.

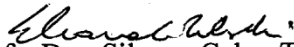
CDD 21. ed. 150.001

RAFAEL EGIDIO LEAL E SILVA

Do “*Homo ex machina*” a “*Machina ex machina*”? A constituição do sujeito, a arte e a sociedade a partir da discussão de **A tragédia de Hamlet** (1601) e **Blade runner** (1982) sob a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA



Profª. Dra. Silvana Calvo Tuleski  
DPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)



Profª. Dra. Sonia Mari Shima Barroco  
DPI/Universidade Estadual de Maringá



Prof. Dr. Rafael Siqueira de Guimarães  
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO

Aprovada em: 01 de outubro de 2012.

Local da defesa: Auditório do Laboratório de Saneamento, Bloco 12, *campus* da Universidade Estadual de Maringá

## DEDICATORIA

Dedico a todos que conservam em seus corações uma “estranha obsessão”.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho tem a tragédia como tema. Tragédia é uma busca constante e, na arte, a tragédia mostra a transformação do protagonista, até o seu desfecho catártico.

Para terminar o caminho, é preciso trilhá-lo. E todo caminho significa transformações. A transformação significa dor, pois é arrancar de nossas entranhas um novo ser, que, muitas vezes, não está preparado para surgir, e o antigo ser também não quer morrer. Toda transformação é dolorida e em alguns casos a dor se prolonga no tempo.

Uma de minhas transformações no decorrer deste caminho foi perceber que esta página não é um mero elemento opcional.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente estiveram comigo neste caminho. A todos que silenciosamente e invisivelmente contribuíram em meus passos. A todos que estiveram ao meu lado e eu pude ver e ouvir.

Agradeço profundamente à Universidade Estadual de Maringá. Em 1995 pisei em seu solo como aluno. Em 2001 assumi vaga como servidor técnico administrativo, que atuei até 2012. Nesta Universidade me formei em Direito e em Ciências Sociais. Especializei-me. E agora, ao finalizar o Mestrado, encerro também (ainda que momentaneamente) um vínculo que constitui toda a minha formação até agora.

Agradeço ao Departamento de Psicologia da UEM, local onde fui servidor técnico lotado de 2002 a 2012. Agradeço a todos os professores que tive contato nesta década, nomeando aqui os docentes que foram Chefes durante o período que trabalhei: Maria Augusta Ribeiro, Sonia Mari Shima Barroco, Eduardo Augusto Tomanik, Marly Lamb, Elizabeth Lima, Marlene Aparecida Wischral Simionato, Lucia Cecília da Silva, Rozilda das Neves Alves. Agradeço também a todos os colegas técnicos que estiveram ao meu lado no DPI: João Júnior, Rosângela, Cesar Montanher. Agradeço especialmente aos amigos Eduardo Tomanik, Rozilda Alves e Rossana Moraes pelo apoio e amizade em todos esses anos.

Agradeço à Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UEM pelo afastamento concedido no ano de 2011, bem como ao Departamento de Psicologia que aprovou meu afastamento. Um agradecimento especial às Chefes que encaminharam minha solicitação: Lucia e Rozilda.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Psicologia, o qual fui secretário de 2007 a 2010, e aluno de 2010 a 2012. Agradeço especialmente à professora Marilda Gonçalves Dias Facci, Eduardo Augusto Tomanik e Sonia Mari Shima Barroco, que foram coordenadores do Programa enquanto fui Secretário. Como aluno, agradeço a todos os docentes vinculados ao PPI, especialmente aos professores: Silvana Calvo Tuleski, Sonia Shima, Eduardo Tomanik, Angela Caniato, José Antonio Damasio Abib, Maria Lucia Boarini, que foram meus professores nas disciplinas obrigatórias e optativas do programa. Agradeço à Tânia Gasparelo, secretária do Programa, pela paciência, atenção e competência dispensadas a este aluno.

Agradeço à professora Sonia Shima por ter aceitado minha prática de Estágio de Docência, bem como a todos os alunos da turma 2010 da disciplina de **Psicologia, arte e processos criativos**.

Agradeço à professora Silvana Tuleski pela orientação, pelo aprendizado, pela paciência e esforço.

Aos colegas do Grupo de Estudos “A relação entre as categorias marxistas e a psicologia histórico-cultural: revelações a partir do cinema contemporâneo” pela acolhida e paciência pelos muitos momentos que não pude estar presente.

Aos professores Sonia Shima, Rafael Guimarães, Nadia Eidt e Antonio Ozaí pela participação na banca.

Aos meus colegas da turma de 2010 do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UEM.

Aos professores que foram meus orientadores no passado, e que com certeza também estão presentes neste trabalho: Cezar Arnaut, Simone Pereira da Costa Dourado, Lenita Cambaúva (agradeço também pela amizade e incentivo em todos esses anos) e Rivail Rolim.

Aos professores do curso de Ciências Sociais da UEM que me formou como professor de Sociologia. Agradeço especialmente ao professor Antonio Ozaí pela amizade. Agradeço aos colegas de turma que possibilitaram bons momentos de estudo e de amizade. Agradeço especialmente aos colegas Tiago Valenciano, Alexandre Almeida, Camilo Jr., Joel Cavalcante por serem bons amigos nesta caminhada.

Agradeço à Faculdade de Astorga, especialmente às professoras Roseli e Elisa, por acreditar em mim como professor.

Agradeço ao Instituto Federal do Paraná, Campus de Umuarama, local onde atuo como docente, a partir de fevereiro deste ano de 2012. Agradeço especialmente aos colegas que compreenderam meu momento e me auxiliaram no fim da caminhada: Vicente Sandeski, Sílvia Basso, Marcia Pascutti, Alan Padilha, Lincoln Kotsuka, Samuel Ronobo, Odacir Zanatta, Cláudia Thomazella. Agradeço especialmente ao professor Otávio Sakai pela paciência para tentar ensinar este professor de Sociologia a física da luz (Capítulo 3 desta Dissertação). Agradeço a todos os colegas do IF pela acolhida, os quais não irei nomear por questão de espaço, mas que contam com minha profunda gratidão.

Agradeço a todos os irmãos de minha família universal que me acolheram fraternalmente e onde aprendi que o homem deve cavar masmorras aos vícios.

Agradeço à Penélope e seu olhar e companhia canina.

Agradeço à família que me acolheu por um certo tempo de minha vida, mas que guardarei os bons momentos para sempre: Iraci, o irmão Reginaldo e Meire e as sobrinhas Rafaela e Isabela, e aos “padrinhos” Darci e Olímpio.

Agradeço aos meus filhos Heloísa e Gabriel, e peço perdão pela ausência.

Agradeço à Regiane pelo caminho que trilhamos juntos, ou, que tivemos condições de trilhar. Chegamos até onde pudemos, e agora cada um segue seu rumo. Cresci muito ao seu lado, e por este motivo sou muito grato.

∴

*I wanna run, I want to hide  
I wanna tear down the walls  
That hold me inside*

U2

Ver um Mundo num Grão de Areia  
E um Céu numa flor silvestre,  
Ter o Infinito na palma da sua mão  
E a Eternidade numa hora.

(William Blake)



DO “*HOMO EX MACHINA*” A “*MACHINA EX MACHINA*”? A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO, A ARTE E A SOCIEDADE A PARTIR DA DISCUSSÃO DE **A TRAGÉDIA DE HAMLET** (1601) E **BLADE RUNNER** (1982) SOB A PERSPECTIVA DA PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre a constituição histórica do sujeito e a arte, a partir da investigação das bases históricas de duas obras: **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca** do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), datada de 1601 e do filme de ficção científica **Blade Runner**, dirigido pelo inglês Ridley Scott, lançado em 1982. Questionamos como o homem é retratado nestas obras, em dois momentos históricos: no início da modernidade e na atualidade, através da leitura interpretativa das obras de arte, consideradas como produto histórico e social. Resulta de pesquisa bibliográfica e analítica, visando compreender a arte através do caminho da materialidade histórica e das categorias da Psicologia Histórico-cultural. No primeiro capítulo apresentamos um panorama geral acerca dos estudos científicos da Psicologia que se volta para a arte. No segundo capítulo investigamos o teatro de Shakespeare como um dos mais emblemáticos da modernidade, sendo que **A tragédia de Hamlet** é uma obra que ao mesmo tempo em que revolucionou o gênero da tragédia no teatro coloca questões sobre o ser humano que ainda hoje mobilizam nossos sentimentos. O terceiro capítulo, a partir das categorias marxianas e da Psicologia Histórico-cultural, faz uma tentativa de análise do filme **Blade Runner**, que expõe a tragédia da humanidade ao contar uma história onde máquinas humanas – os replicantes – buscam sua humanidade, expondo as contradições do capital, que fabrica máquinas em forma de humanos para serem usadas como escravos. Em ambas as obras, buscamos questionar a unidade forma e conteúdo, e como as contradições apresentadas encaminham a catarse estética. A partir da concepção de Vigotski que entende a arte como técnica social de produção de sentimentos, analisamos como em duas obras diferentes, e períodos históricos distintos o problema do ser ou não ser da humanidade está indelevelmente ligado ao destino da sociedade e da sua forma de produção. Como resultados, podemos destacar a explicitação da necessidade da compreensão do homem em sua totalidade, por meio da investigação de suas raízes históricas e na materialidade de sua constituição social. Destacamos também que as pesquisas científicas no campo da Psicologia que tematizam a arte em pouca medida consideram que o homem se constitui como sujeito concreto em sua historicidade e contradições; que esta, por sua vez, quando analisada sob este prisma pode revelar a unidade entre indivíduo e sociedade. Concluí-se que o materialismo histórico, a partir da leitura da obra de Karl Marx (1818-1883) e de Vigotski (1896-1934) pode fornecer um entendimento radical acerca da arte e do homem, entendimento que além de atual, ainda deve ser mais extensamente explorado nas pesquisas em Psicologia e suas interfaces com outras ciências. A materialidade histórica permite a compreensão do homem em suas múltiplas relações, da pseudoconcreticidade e imediatividade caótica ao concreto pensado, impedindo o reducionismo individualizante e biologizante, ensejando novas discussões não apenas para a Psicologia, mas para as Ciências Sociais em geral.

**Palavras-chave:** Constituição do Sujeito. Arte. Materialismo Histórico. Psicologia histórico-cultural. Hamlet. Blade Runner.

FROM “HOMO EX MACHINA” TO “MACHINA EX MACHINA”? THE SUBJECT  
CONSTITUTION, THE ART AND THE SOCIETY PARTING FROM THE DISCUSSION ABOUT HAMLET  
TRAGEDY (1601) AND BLADE RUNNER (1982) UNDER THE HISTORIC CULTURAL PSYCHOLOGY  
PERSPECTIVE.

ABSTRACT

This study aims to analyze the relation the historical constitution of the subject to the art, parting from the investigation of the historical bases of both works: Hamlet Tragedy: Princess of Denmark by English play writer William Shakespeare (1564-1616), dated from 1601 and of the science fiction movie Blade Runner, directed by the Englishman Ridley Scott, released in 1982. It was questioned how the man is shown in these works, in both historical moments: in the beginning of the Modernism and the present time, through interpretative reading of the work of arts, considering as historical and social product. It is the result of bibliographic and analytic search, aiming to comprehend the art through the way of the historical materiality and the historic-cultural psychology categories. In the first chapter, it is shown a general overview about the scientific studies of Psychology which is led to the art. In the second chapter, it is investigated the Shakespeare's theater like one of the most emblematic of the modernism, being Hamlet Tragedy is a work which at the same time it revolutionized the tragedy genre in the theater, it deals with questions about the human being which mobilize our feelings nowadays. The third chapter, parting from the Marxism categories and the Historic-cultural Psychology, makes a try to analyze the Blade Runner movie which exposes the humanity tragedy when tells a story in which human machines – the replicant - search their humanity, showing the capital contradictions, which makes machines in human format to be used like slaves. In both works, it is questioned the form and content unit, and as the shown contradictions head the aesthetic. Parting from the Vigotski conception which understands the art like social technique of feeling production, it is analyzed how in two different works, and different historical periods the problem to be or not to be of humanity which is indelibly linked to the society fate and its production way. As the results, it is possible to highlight the explanation of the man comprehension need in its fullest, through investigation of the historical roots and in the materiality of its social constitution. It is also highlighted the scientific researches in the Psychology field which has as a theme the art a bit, they consider the man constituted himself like concrete subject in its historicity and contradiction; which this one when it is analyzed under this view it can reveal the unit among the individual and the society. It is concluded that the historic materialism, parting from the reading of the Karl Marx work (1818-1883) and Vigotski (1896-1934) it can supply an extreme understanding about art and man, this understanding besides being present; it must be widely explored in psychology researches and their interface with other sciences. The historic materiality permit the man's comprehension in its multiple relations, the chaotic pseudoconcreteness and immediacy to the thought concrete, blocking the individualized and biological reductionism, giving rise new discussion not only about Psychology but also the Social Science in general.

Key words: Subject constitution. Art. Historic Materialism. Historic-cultural Psychology. Hamlet. Blade Runner.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 - O Problema da Psicologia da Arte tratado por Vigotski ainda se mantém na atualidade?</b> .....	18
1.1 Duas concepções clássicas sobre a arte.....	18
1.2 Delineando o problema metodológico no âmbito da Psicologia da Arte dos anos 1920 a partir de L. S. Vigotski.....	28
1.3 O entendimento acerca da Arte e do Cinema no reino da necessidade.....	32
1.3.1 Método e Procedimentos.....	37
1.3.2 Resultados: Periódicos.....	38
1.3.2.1 Psicologia, Cinema e Arte.....	40
<b>CAPÍTULO 2 - O Ser e o não Ser na constituição do Sujeito da Modernidade: há um conceito de homem em Shakespeare (1564-1616)?</b> .....	61
2.1 Shakespeare: e tudo que era sólido se desmanchava no ar... ..	62
2.2 Montando o cenário histórico da obra shakespeariana: as Transformações ocorridas dos Séculos XIV a XVI.....	78
2.3 De volta a Hamlet: primeiras aproximações com a Psicologia da Arte de Vigotski.....	99
2.4 Há um Método Científico para compreendermos a Arte?.....	135
<b>CAPÍTULO 3 - Entre a Luz e Sombra, o Olhar: O que a Ficção Científica de <i>Blade Runner</i> (1982) pode nos ensinar sobre a Subjetividade?</b> .....	152
3.1 A Realidade caberia em uma Câmara Escura?.....	153
3.2 Construindo a Câmara Escura: Trabalho e Humanização.....	171
3.3 Em busca do Humano, na Escuridão de Blade Runner.....	185
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	231
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	238

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma investigação sobre a constituição histórica do homem e sua subjetividade, a partir de suas produções artísticas. Deste modo, realizamos um longo caminho, que busca comparar as condições objetivas de duas obras artísticas: **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca** do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), datada de 1601 e do filme de ficção científica **Blade Runner**, dirigido pelo inglês Ridley Scott, lançado em 1982. Tal caminho baseia-se na necessidade de compreender o homem da modernidade em dois momentos do seu movimento, o momento inicial, quando as dúvidas sobre o futuro desesperavam os sujeitos, e em um momento posterior, onde parece que são as certezas sobre o futuro que nos desesperam. Afinal, o que é o homem? O que é a razão? O que é a emoção?

Buscamos captar o movimento da sociedade através da sua produção artística. E, no presente caso, utilizamos duas formas de arte que se baseiam essencialmente no movimento do homem, como forma de expressão e produção de sentimentos. De um lado, o teatro, de outro, o cinema. A história do teatro se perde na história humana, e poderíamos dizer, da maneira aristotélica, que ele se origina da necessidade imitativa do animal mais imitador de todos. Tal imitação, porém, não é uma cópia, nem uma prisão, mas possibilita a criação, a combinação de elementos que impliquem na produção do novo, na transformação do existente, na superação do velho. Com relação ao cinema, a arte da modernidade capitalista, industrial e racional, forma de expressão artística que é possível estabelecer uma história de seu progresso técnico e tecnológico e que sabemos seu dia, hora e local de inauguração, como convém à racionalidade moderna. Poderíamos dizer que, ao modo platônico, o cinema representa a nossa entrada (ou nosso retorno) em uma caverna, onde não são projetadas sombras, mas luzes que, ao atravessar uma película com imagens nos iludindo que ali há movimento, dá novos ares ao movimento da imitação do homem e nos mostra a vida sem que haja vida. Talvez este seja o lado “sombrio” do cinema: contemplarmos um movimento que não existe, e pessoas que não estão ali. Mas o cinema não deixa de nos emocionar, de nos contar histórias, de imitar a realidade de modo criativo, transformador.

Tomamos aqui o homem a partir da concepção que demonstra que ele é um ser histórico e socialmente constituído a partir de suas próprias produções. O homem produz em sociedade e o faz conscientemente. A sua produção não altera apenas o mundo, mas altera a si mesmo. As produções nascem da necessidade e ensinam possibilidades. A arte existe porque é

necessária, e está inserida no conjunto das muitas produções humanas. O homem é um ser total e complexo, e a arte é a parte da totalidade de sua produção que tem a função social de produzir e provocar sentimentos e emoções. A sua necessidade não é proporcionar a nossa subsistência, mas prover nossa humanidade de humanidade. Na perspectiva da totalidade, razão e emoção estão em unidade no homem, e é na produção prática, externa e histórica que elas passam a fazer sentido, de acordo com a função que desempenham. Uma obra de arte pode aguçar nosso raciocínio, assim como uma demonstração científica pode nos emocionar. Entender o homem em sua materialidade social implica em compreendê-lo na complexidade de tudo o que foi produzido na história, mas com a perspectiva que ao produzir a vida o homem se organiza em torno dos meios e fins desta produção. Esta organização não é meramente externa, pois coloca determinações no sujeito, determinações que ensejam o novo, a transformação.

O presente trabalho foi constituído no âmbito do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá. A área de concentração é a “Constituição do sujeito e a historicidade”, que buscamos contemplar na integralidade do texto, ao investigar como a obra de arte é constituída historicamente, por homens reais vivendo em condições reais, e que, constituída como técnica social de produção de sentimentos (Vigotski, 2001) ela também enseja a imaginação, a fantasia e a catarse de outros homens reais, que fruem da obra.

Dentro desta área de concentração, este trabalho encaixa-se na linha de pesquisa denominada “Processos educativos e práticas sociais”<sup>1</sup> que:

objetiva analisar as contribuições da ciência psicológica para a explicação do desenvolvimento humano por meio do processo educativo e a transformação das práticas sociais no contexto histórico, considerando a interlocução entre a Psicologia e outras áreas do saber.

O presente trabalho também busca contemplar esta linha, uma vez que considera a arte como processo formativo essencial do ser humano, além de nossa compreensão amparar-se na historicidade das práticas sociais. Temos, inclusive, a

---

<sup>1</sup> Informações no sítio na web do PPI: [www.ppi.uem.br](http://www.ppi.uem.br)

oportunidade de debater também a questão de como obras artísticas constituídas em tempos tão diferentes dos nossos, por culturas tão distintas, mas que encaminham a emoção. Como a prática social que é tão transformadora comporta formas que se reproduzem, e mais: ao longo dos séculos o homem tem a absoluta necessidade de reproduzi-las, como é o caso de **Hamlet**. Também é o caso de **Blade Runner**, que, produzido por uma indústria de entretenimento que produz obras para consumo massivo, sugere a indagação: ela ainda suscita discussões e emoções? O que estas obras dizem que ainda calam fundo nos homens?

Este trabalho também integra o projeto de pesquisa intitulado “A relação entre as categorias marxistas e a Psicologia Histórico-Cultural: revelações a partir do cinema contemporâneo”, sob a coordenação da professora Doutora Silvana Calvo Tuleski, iniciado em 2007, renovado em 2010, encontrando-se atualmente em sua fase II. O objetivo desta pesquisa é “demonstrar que o Cinema pode ser um recurso didático para a apropriação do método materialista histórico-dialético e de conceitos da Psicologia Histórico-Cultural”, ao qual a presente dissertação está inserido, pois é nosso escopo também mostrar que o cinema pode ser objeto de análise do método materialista e das categorias da psicologia da arte a partir da Psicologia Histórico-cultural e que ele pode ser um poderoso recurso didático para promover a qualidade da consciência dos seus fruidores. O teatro não está incluído neste projeto, nem filmes do gênero de ficção científica, e esperamos assim contribuir com as discussões deste projeto alargando o debate sobre a arte e os gêneros fílmicos.

Deste modo, o tema desta dissertação antecede ao curso que ele fecha. Este é um produto final que oculta sua produção. Como diz o sociólogo Pierre Bourdieu, “O *homo academicus* gosta do acabado. Como os pintores acadêmicos, ele faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada” (2007, p. 19). Como produto acabado, qual foi, no entanto, o seu bastidor?

Podemos localizar no curso de Direito concluído em 1999 pela UEM o início deste caminho. Durante este curso realizamos diversos estudos na área da filosofia, iniciando com **A república** do filósofo grego Platão, ainda como atividade informal com o professor Cézar Arnaut, do Departamento de Fundamentos da Educação da UEM. Este foi nosso primeiro contato com uma obra clássica. Sob a orientação deste professor, realizamos dois projetos de iniciação científica, onde, a partir da leitura do clássico grego, questionávamos a formação histórica da Modernidade e do homem que “surgia”. Os projetos foram: “A idéia de Justiça nas utopias renascentistas: More, Campanella, Bacon” (1996 a 1998) e “O conceito de Estado no "Segundo Tratado sobre o governo civil" de John Locke” (1998 a 1999). A partir

destes projetos comecei a desenvolver a necessidade de encontrar a historicidade que determina a produção das obras da filosofia política, e também o exercício de se comparar épocas históricas e diferentes produções, e como as apropriações das obras clássicas de filosofia política são realizadas em determinados contextos sociais.

Em 1997 participamos do Projeto de Ensino “Estágio de vivência interdisciplinar: assentamento Pontal do Tigre - Querência do Norte-PR” coordenado pelo professor Mario Camargo Pego, cuja proposta era a vivência, durante duas semanas, em um assentamento do Movimento Sem Terra (o MST). Nesse período, pudemos entrar em contato com a realidade dos integrantes do Movimento, que na época vivia o auge da marginalização social e pela mídia. Foi uma experiência marcante a participação ativa extra-muros da academia. Se nossas preocupações eram até então unicamente teóricas, este projeto proporcionou um redirecionamento no olhar. Como até então possuíamos um conhecimento dos clássicos da modernidade, e que nos possibilitava visualizar como a definição de propriedade privada era determinante na definição do conceito moderno de justiça (tanto na obra de Platão, quanto em Tomás Morus e John Locke), buscamos o entendimento sobre os fundamentos que levaram àquela dada situação. Nossa monografia de conclusão do curso de Direito, sob a orientação da professora Simone Pereira da Costa, tinha por tema questionar como a relação da propriedade da terra no contexto das leis e da justiça, cujo título era “Os conceitos de propriedade e função social da propriedade rural na Constituição Federal de 1988; uma análise da luta pela propriedade na colonização do norte do Paraná”. Embora fosse uma monografia para o curso de Direito, ali estava a base da discussão sociológica e antropológica que posteriormente passamos a seguir.

Após a conclusão do curso de Direito, não seguimos a carreira jurídica. Optamos pelo serviço público, onde, em 2002 começamos a atividade como servidor técnico administrativo do Departamento de Psicologia da Universidade Estadual de Maringá. Neste Departamento pudemos tomar contato com a Psicologia Histórico-cultural, ao cursar a Especialização em “Teoria Histórico-cultural”. O curso, realizado entre 2004 e 2006 possibilitou a abertura para o campo da psicologia e seu diálogo com as ciências humanas, pela via do marxismo. Sob orientação da professora Lenita Gama Cambaúva, do DPI, que já estudava questões relacionadas ao liberalismo e neoliberalismo, elaboramos a monografia: “Razão e modernidade: um ensaio acerca da definição de homem pela ciência na modernidade - Descartes (1596-1650) a Taylor (1856-1915)”, onde, a partir da comparação histórica em

dois momentos da modernidade, questionamos o homem e a racionalidade no contexto do trabalho.

O curso de Especialização despertou a necessidade realizar um novo curso de graduação na área de ciências humanas, para que pudéssemos nos instrumentalizar tanto na pesquisa na área das ciências sociais e humanas e também que nos possibilitasse seguir carreira docente. Optamos pelo curso de Ciências Sociais na UEM, que foi concluído em 2008 na modalidade de Licenciatura.

A experiência como professor veio em seguida ao término deste curso, como professor da rede pública de sociologia. Como pesquisador, e que entendemos ser fundamental na carreira do cientista social a docência e a pesquisa, optamos por dar continuidade em nossas investigações no âmbito da teoria Histórico-cultural no Programa de pós-graduação em Psicologia. Aproveitando o projeto de pesquisa sobre cinema, já mencionado, elaboramos o projeto “Homem ou máquina? A constituição do sujeito contemporâneo nos filmes de ficção científica através das lentes da Teoria Histórico-cultural: Blade Runner (1982), Robocop (1987) e Matrix (1999)”. Deste projeto resulta a presente dissertação.

No início do ano de 2012 fomos empossados como docente da área de Sociologia do Instituto Federal do Paraná, em Umuarama, e deixamos o serviço técnico da UEM. Nesta instituição que busca a inclusão social e a qualidade do ensino, extensão e pesquisa, passamos a integrar o projeto Mulheres Mil, que forma mulheres e mães de família de baixa renda para o mercado de trabalho, e integramos também o projeto IF SOPHIA, que promove a formação filosófica e crítica de professores e da comunidade em Umuarama. Acreditamos que o Mestrado em Psicologia, e a presente dissertação, será fundamental ao desenvolvimento de projetos junto ao Instituto Federal que permitam tanto a formação quanto a postura crítica dos alunos e participantes em relação às ciências humanas e sua relação com a tecnologia. Desta forma, este trabalho coaduna-se tanto com a área e a linha do Programa de Pós-graduação em Psicologia, quanto de nossa formação pessoal.

Entretanto, este trabalho também pretende ser uma contribuição para a área de concentração do Programa de Pós-graduação ao qual está vinculado. Não apenas em sua temática, mas o tratamento do tema tem sua vinculação com a formação pessoal do pesquisador que relatamos brevemente acima. Como estamos pesquisando e fazendo ciências humanas, não há como o pesquisador afastar-se de seu objeto de pesquisa, uma vez que tratamos aqui da humanidade manifestada historicamente. Esta Dissertação também se



constitui em uma contribuição da nossa formação pessoal para a Psicologia. Pretendemos demonstrar que a pesquisa na área “Constituição do sujeito e historicidade” necessita da compreensão dos processos históricos da humanidade, da produção da vida e da organização social de cada época, e da leitura e análise dos principais clássicos da filosofia, das ciências e das artes que sejam emblemáticos de cada época, como forma de compreendermos as condições materiais da produção humana e da manifestação desta produção em nossa humanidade. Se **Hamlet** tem algo a nos ensinar, devemos ir às suas condições históricas para que possamos entender melhor o que ele tem a nos dizer. O mesmo com o contemporâneo **Blade Runner** que tem algo a nos ensinar, e apenas com o entendimento do homem enquanto um ser constituído enquanto sujeito em determinadas condições, que podemos compreender a desumanização deste sujeito.

A fim de cumprirmos os objetivos propostos, dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos um panorama geral acerca dos estudos científicos da Psicologia que se volta para a arte. Iniciamos com as concepções clássicas de Platão e Aristóteles como modo de situarmos duas posições sistematizadas da filosofia clássica sobre a arte e a estética. Tais posicionamentos clássicos possuem a relevância de buscar um entendimento sobre a arte e questionar a sua função no homem. Na sequência apresentamos brevemente a teoria vigotskiana sobre a arte, e como o entendimento baseado na materialidade histórica permite a compreensão da arte como produto complexo da humanidade. Na sequência apresentamos uma pesquisa sobre o “estado da arte” nas publicações científicas brasileiras sobre o tema da arte e do cinema pela psicologia.

O segundo capítulo investiga a historicidade da constituição da obra de Shakespeare, através da peça de teatro **A tragédia de Hamlet**. Partimos da história das transformações econômicas e sociais da modernidade para podermos compreender o conteúdo desta tragédia, e com os conceitos da Psicologia Histórico-cultural compreender a forma de sua composição. O capítulo encerra com uma discussão metodológica, que questiona a concepção do materialismo marxiano acerca do método (e seu desdobramento para compreender a arte) e da **Psicologia da arte** de Vigotski. Tal questionamento tem a finalidade de expor a complexidade da arte e questionar como o método pode auxiliar em sua compreensão, como obra humana. Esta discussão é a base para elaborarmos uma tentativa de compreensão do cinema, no terceiro capítulo.

No terceiro capítulo iniciamos com uma explanação geral sobre a ontologia marxista, relacionando-a com o cinema e a produção da arte. Buscando o debate com a

Psicologia Histórico-cultural, apresentamos categorias que nos auxiliarão na compreensão do filme **Blade Runner** tanto como tragédia e como produção fílmica. Consideramos também a historicidade desta produção, no contexto da emergência do neoliberalismo e da pós-modernidade. Procuramos assim identificar a catarse suscitada pelo filme, e como a unidade forma e conteúdo encaminham os sentimentos.

Nas Considerações finais buscaremos sintetizar os três capítulos apresentados, buscando compreender a forma que o homem é retratado pela arte, através do movimento da história material da humanidade. Buscamos compreender o homem integral, e assim colaborar com os estudos da ciência da Psicologia ao demonstrarmos que tal sujeito deve ser conhecido a partir das relações históricas e sociais que estabelece sobre as relações de produção.

Em ambas as obras, buscamos questionar a unidade forma e conteúdo, e como as contradições apresentadas encaminham a catarse estética. A partir da concepção de Vigotski que entende a arte como técnica social de produção de sentimentos, analisamos como em duas obras diferentes, e períodos históricos distintos o problema do “ser ou não ser” humano está indelevelmente ligado ao destino da sociedade e da sua forma de produção. Como a arte e a criatividade se relacionam com a história?

## **CAPÍTULO 1**

### **O PROBLEMA DA PSICOLOGIA DA ARTE TRATADO POR VIGOTSKI AINDA SE MANTÉM NA ATUALIDADE?**

Este capítulo tem como objetivo investigar o “estado da arte” sobre o que se produz de conhecimento na interface entre Psicologia e arte. Para isto, na primeira parte do nosso texto apresentaremos brevemente as duas concepções mais antigas e sistematizadas sobre a arte, através da filosofia do ateniense Platão (429 - 347 a.C.) e de seu discípulo, o estagirita Aristóteles (384 - 322 a.C.) que iniciaram, portanto, o conhecimento sobre a arte, como é constituída e seus efeitos sobre o ser humano. Nesta parte do capítulo, temos como objetivo explicar dois entendimentos filosóficos clássicos para podermos compreender a origem histórica de duas posições sobre a arte, da maneira mais originária. Nossa exposição terá seguimento na obra de Lev Semionovich Vigotski (1896-1934) que apresenta uma visão sobre a arte sistematizada sob o prisma do materialismo histórico. Assim, na segunda parte deste capítulo exporemos de modo breve a vida, obra e o entendimento sobre a arte do psicólogo russo Lev Semionovich Vigotski (1896-1934) a fim de compreendermos seu propósito de criar uma Psicologia da Arte sob o prisma da materialidade das relações sociais. Na terceira parte apresentaremos a produção científica brasileira sobre os estudos no âmbito da Psicologia que se dedicam à relação entre Psicologia e arte no formato de artigos dos últimos cinco anos, como forma de obtermos um panorama das pesquisas sobre o tema neste período circunscrito.

#### **1.1 DUAS CONCEPÇÕES CLÁSSICAS SOBRE A ARTE.**

Imaginemos uma caverna habitada por homens. Porém, não se trata apenas de uma caverna, mas sim uma prisão bastante peculiar. Tais homens estão acomodados nos fundos da caverna, virados de costas para a entrada. Grilhões, correntes e todo um aparato os impedem de voltar seus pescoços para a entrada da caverna. Não se sabe a quanto tempo estão nesta condição, talvez desde crianças ou talvez até tenham nascido assim, mas o fato é que eles não têm outra noção de realidade a não ser a prisão a que estão submetidos. Não se

lembram, e, portanto, sequer imaginam a possibilidade de estarem soltos ou que estejam submetidos a algum tipo de cárcere.

Ao contrário, esta vida para eles é confortável. Gostam dela, se divertem, conversam, competem entre si. Voltados para os fundos da caverna, observam uma parede onde surgem outros homens, animais, árvores e flores, astros e toda uma gama de seres. Estes seres formam um fantástico espetáculo, de belas figuras, outras feias algumas sensuais, outras horrendas e asquerosas. Algumas formas são quase imperceptíveis e exigem senso aguçado dos prisioneiros, que até se emocionam, pois algumas projeções lhes toca o coração. Outros seres aparecem para poucos eleitos, e, garantem estes, trata-se de seres especiais, com poderes de cura e de paz de espírito. Um daqueles seres, invisível, é considerado o criador de todos ali, e assim, acreditam alguns prisioneiros da caverna, todos lhe devem respeito e veneração como a um pai. E outros prisioneiros, mais observadores, se autoproclamam detentores do conhecimento, e estudam as formas projetadas, seus ângulos e movimentos, suas tonalidades, sua intensidade. Outros estabelecem regras para o julgamento dos seres, regras que sempre geram discussões acaloradas. Afinal, qual o melhor critério para julgar tamanha diversidade? Em alguns momentos, garantem, ouvem melodias e canções capazes de deixá-los tristes, alegres, festivos. São homens felizes, enfim, entre tantas delícias.

Imaginemos que um desses prisioneiros consiga se soltar. Sua primeira atitude, após recobrar algumas funções musculares, colocando-se de pé e andando, olharia ao redor. Veria os paredões da caverna, e teria melhor visão do fundo da caverna onde surgem os seres. Perceberia que na parede oposta ao fundo há uma iluminação muito forte (quase o cega) e que na frente desta iluminação passam pequenos objetos, como bonecos, de forma estranha, disformes, irreais. No entanto, este fenômeno o chama a atenção. Observando bem, percebe que toda vez que um daqueles estranhos objetos passa na frente da iluminação, ao mesmo tempo surge no fundo da caverna um daqueles maravilhosos seres que ele se acostumou a contemplar, e que são infinitamente mais bem feitos, e muito mais reais.

Tomado de coragem, nosso personagem se encaminha até a construção, que é na realidade um muro. Atrás desse muro está uma fogueira que queima o tempo todo alimentada por uma série de carcereiros. Estes, sem se importar com a presença do homem liberto, continuam a executar suas funções: alimentar o fogo e a colocar sobre o muro, como marionetes, uma série de modelos e miniaturas, com formato de homens, animais, árvores e flores, figuras geométricas, etc. Alguns se divertem combinando modelos e gerando formas absurdas, e, diante do alvoroço dos prisioneiros, riem e fazem piadas. O prisioneiro liberto,

com a visão acostumada à luz do fogo, ao ver de perto as pequenas marionetes e modelos, percebem que são menores, mas muito mais nítidos que os seres do fundo da caverna, e, com o tempo, entende definitivamente a relação de causa e efeito entre o fogo, a marionete e sua projeção no fundo da caverna. Aprende com os carcereiros que isto é chamado de sombra. Percebe que as músicas e melodias que ouvia eram os risos e escárnios, os gritos e as lamentações dos homens que vivem de produzir sombras.

Percebe ainda que além da fogueira, consegue distinguir outras iluminações na caverna, que aparecem em determinados momentos. Disposto a descobrir de onde vêm, toma o rumo da entrada da caverna. Percebe que a iluminação é muito mais forte que a fogueira, e seus olhos doem. Esperando, a iluminação cessa e ele pode sair. Descobre que este é o momento da noite, e quando está tudo iluminado, é o dia. No lado de fora da caverna descobre seres ainda mais incríveis, desta vez em tamanhos variados, mas maiores e mais nítidos que os marionetes da caverna. Acostumando o olhar, aventura-se a olhar para fora durante o dia. Impressiona-o a nitidez dos objetos, das árvores, flores, animais e homens. Percebe que eles têm vida real, que se movimentam. Até a sombra deles é mais nítida que o que acreditava ser a realidade dentro da caverna. Tomado de excitação, retorna para o cárcere.

Corre até seus companheiros presos, ainda felizes e absortos a contemplar os belos seres no fundo da caverna. Conversa com eles, narra o que viu, e a cada frase, aumenta o riso, começam os uivos e gritos chamando-o de louco e insano, até que começam as expressões de nojo no rosto de seus colegas. O prisioneiro livre, jurando a verdade, propõe soltar um colega cativo e obrigá-lo a o acompanhar até a saída da caverna para provar que é verdade. Nenhum deles aceita essa proposta, e quando o liberto livre insiste em soltar outro condenado, alguns conseguem dominá-lo e, passando as correntes em torno de seu pescoço o enforcam. Livres do incômodo retornam à sua vida tranquila e interessante.

Este pequeno relato é baseado em um dos mais importantes e instigadores textos de filosofia da história. Esta “Alegoria da Caverna”, como é conhecida já derivou debates acadêmicos, concepções de mundo, obras de arte, e ainda hoje ela nos faz pensar sobre o que é a realidade, o conhecimento e até mesmo quem somos nós. Seu autor é Platão, e é o texto que abre o Livro VII de sua obra, **A república** (1993). Platão viveu no século V a.C. em Atenas, na Grécia e é até hoje um dos principais pensadores da humanidade sobre o conhecimento e a realidade. Sua obra principal, **A república**, é referência para qualquer um que pretenda se iniciar na filosofia.

Esta Atenas era coberta de glórias<sup>2</sup>. Artistas de todos os gêneros, como poetas, músicos, pintores, escultores, dramaturgos, além de filósofos, políticos, juristas, retóricos eram responsáveis por Atenas ter brilho próprio. Seu regime político, a democracia, coroava esta agitada vida social que produzia arte, cultura e conhecimento em qualidade e quantidade espetaculares. Na democracia de Atenas participavam todos os cidadãos, que eram os homens, atenienses, maiores de 21 anos, que já haviam concluído o serviço militar. O cidadão era descendente dos grandes guerreiros da antiguidade e daí a necessidade de ser homem e que tivesse treino militar. O militarismo era fundamental nesta sociedade. Embora Atenas fosse um polo comercial, o comércio naquela época não era o mesmo comércio do capitalismo: não visava o lucro, então as trocas não tinham o objetivo de gerar um valor maior do que o valor de uso comum das coisas vendidas e trocadas no comércio. O exército era essencial porque a economia ateniense (e do mundo clássico) era toda baseada na conquista de escravos e no saque de cidades e vilas com menor poderio militar. Era um mundo formado de inimigos, e assim todos eram potencialmente escravos: bastava perder uma guerra. Atenas era próspera e gloriosa porque também era uma máquina de guerra, com uma frota praticamente imbatível e cidadãos que a qualquer tempo podiam tomar seus postos militares. Era o braço armado que garantia a prosperidade e a cultura social.

No entanto, a Atenas do século V a.C. assistia a um declínio social. A invasão persa nas terras helenas promovida por Xerxes entre 499-477 a.C. fora definitivamente sufocada pelas tropas atenienses. Esta vitória sobre um inimigo tão poderoso garantiu a esta cidade ser o “centro do mundo” e a “mais poderosa do mundo grego” (Piettre, 1996, p. 9). Porém, foi uma vitória que significou severas perdas militares, mas não impediu Atenas de manter sua dominação militar e econômica às demais cidades do mundo grego. Em nome de sua força militar e da proteção contra os inimigos externos, “Atenas não deixou de tornar essa tutela onerosa, em razão dos tributos que exigia em troca ou dos constrangimentos que impunha às cidades reticentes” (p. 9). Esta situação gerou a guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) que foi uma guerra interna ao mundo grego, entre dois blocos principais, Atenas e Esparta. Esta guerra minou a força militar que as cidades gregas tinham e conseqüentemente, sua prosperidade econômica e cultural. A partir do século IV a.C., a Grécia foi sucessivamente dominada, primeiro pelos macedônios e posteriormente por Roma no século II a.C. Tais domínios, no campo político e econômico, soube também reconhecer o valor das

---

<sup>2</sup> As informações históricas aqui estão baseadas em Lessa & Tonet (2008), Piettre (1996), Souza (2001), Nagel (2006), Pessanha (1996) e Durant (1996).

produções artísticas e intelectuais atenienses, preservando e difundindo esta cultura, o que foi chamado de helenismo.

A cultura produzida entre os séculos V e IV a.C., principalmente nas artes e na filosofia, em Atenas ainda hoje é contemplada, lida e estudada, pelos menos os fragmentos que chegaram até nós através dos milênios que nos separam. Entretanto, devemos considerar as contradições que permitiram a construção desta cultura, principalmente a filosofia. O modo de produção escravagista negava a humanidade dos escravos, que eram considerados tão instrumentos quanto um machado, uma pá ou um martelo. Os trabalhadores, portanto, não existiam. Acreditavam os atenienses que sua prosperidade vinha da força de seus corpos, da excelência de sua racionalidade e da beleza de suas feições. Era o cidadão, o homem ateniense, guerreiro e senhor dos escravos, tomado como o centro de referência para a explicação do restante da humanidade.

Quando Atenas entrou em crise, esta foi identificada com uma crise do cidadão. E não sem razão. Na época de ouro, quando Atenas possuía a pujança militar, política e econômica sobre o mundo grego, a democracia refletia esta prosperidade, e era um governo voltado à prosperidade social e à beleza da cidade. Conforme a decadência avançava, a democracia passou a ser palco da defesa dos interesses de grupos e das famílias, onde políticos se utilizavam de retórica treinada para seduzir as assembleias para garantir não mais o bem comum, mas os privados. A “corrupção da juventude” foi considerada a causa da decadência social, pois os jovens cada vez mais se inseriam na política como forma de seduzir as plateias para garantir as benesses para seus grupos.

O que a consciência do ateniense não conseguiu alcançar era que a base de sua crise estava na materialidade de sua produção. A escravidão precisa ser sistematicamente ampliada para garantir o conforto dos cidadãos, e para isto, era necessário que cada vez mais o braço armado fosse ampliado (Engels, 1995) para dar conta da caça aos escravos e também da manutenção de sua condição como prisioneiro. Ao entrar em declínio militar, Atenas entrou em decadência econômica, e, na sequência, política.

A filosofia de Platão e de Aristóteles não pode ser plenamente compreendida sem tais considerações históricas. Assim sendo, Platão, descendente direto das famílias aristocráticas de Atenas, acreditava que a decadência ateniense era um problema de justiça, e que podia ser encontrado na alma do cidadão. **A república** (1993) é um diálogo que coloca em questão a justiça: ser justo é ser racional? É bom? Onde está a justiça no homem? E na cidade? São as perguntas que Platão se coloca, através da fala de Sócrates. No Livro I da

**República** Sócrates refuta as teses que o melhor caminho para o cidadão, principalmente na política, é a injustiça. Se o injusto consegue para si algumas benesses, ele causa um mal muito maior à cidade. Mas então, o que é a justiça? A partir do Livro II ele começa a defini-la, e, considerando que há uma correspondência direta entre o homem e a cidade (Platão, 1993, p. 71) Sócrates propõe que seja investigada uma cidade ideal para após, ser compreendida a justiça em uma alma ideal. A justiça é considerada por ele uma virtude tanto na alma quanto na cidade. Interessa-nos aqui a cidade ideal. Para Platão, uma cidade ideal possui um sistema de educação ideal, que possibilita formar os melhores cidadãos (ideais). Educar é formar corpos com a ginástica, e a alma com a música, ou seja, a arte.

Para ele, portanto, a educação é essencialmente artística, envolvendo sons, fábulas, poesias, e o teatro: as tragédias e epopeias. Acreditando que a alma é plenamente formada pela arte, Platão logo impõe um sistema de regras e vigilância aos artistas: “devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e seleccionar as que forem boas, e proscrever as más” (Platão, 1993, p. 87). Segundo o filósofo, a arte má ensina que os deuses mentem e praticam o mal. Apenas a arte que ensine que os deuses são essencialmente bons e que deles apenas pode advir a bondade e a verdade deverão ficar na cidade ideal.

Chega a propor que os poetas considerados fundamentais, como Homero, tenham partes censuradas (Platão, 1993, p. 103), como aquelas que falem sobre os deuses e que incitem o medo, a raiva, a sensualidade excessiva e até mesmo o riso, enfim, que tornem homens e mulheres fracos, segundo ele: “Motivo por que se deve pôr termo a semelhantes histórias, não vão elas desencadear nos nossos jovens uma propensão para o mal” (Platão, 1993, p. 114). Para ele, o problema da poesia consiste em serem os poetas imitadores, e, assim sendo, apenas ensinam a imitação. Para que os políticos sejam

artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão-de fazer ou imitar qualquer outra coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. (Platão, 1993, p. 120).

Quando Platão usa a palavra liberdade, ele quer dizer a submissão do homem inferior ao superior. Deste modo, o poeta que descumprir as rigorosas regras platônicas deverá



ser expulso da cidade. Para ele, a arte tem uma função muito específica no seu sistema de racionalidade e justiça: “a música deve acabar no amor do belo” (Platão, 1993, p. 136), sendo a beleza aqui também entendida idealmente. Ela irá formar os homens, e por este motivo, ela deve ser puramente bela, não podendo inspirar sentimentos ou emoções consideradas inferiores. A arte que não faz o homem melhor não é arte.

Platão retoma o assunto da arte no Livro X da **República**. Após ter desenvolvido, a partir do Livro VII (iniciado pela Alegoria da Caverna) sua teoria do conhecimento, ele irá concluir que a poesia que se baseia na imitação dos homens (a mimese), “todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes” (Platão, 1993, p. 451). Baseado que o artista que imita a vida projetada no fundo da caverna imita (e ensina) a falsidade, ele também não possibilita que os fruidores da arte saiam do mundo das aparências. Platão possui, portanto, uma visão essencialmente moral a respeito da arte, uma vez que sua consciência não o possibilitava entender que a arte não é apenas produtora de homens, mas também produzida por ele. Para ele, apenas o homem ideal (ou o que chegasse mais perto disso) poderia resolver a crise de sua sociedade, cada vez mais injusta, a seu ver. A visão platônica toma o homem pela máxima potencialidade de seu desenvolvimento, e entende que isto constitui a verdadeira realidade: a realidade espiritual, das ideias.

Diferente é o pensamento de seu discípulo, Aristóteles. Natural de Estagira, na Macedônia e de família rica, cujo pai era médico ligado à corte macedônica, reservou para si o desejo de se aprofundar no conhecimento. Conforme Barnes (2001), foi atraído pela magnífica cultura ateniense, que lhe possibilitaria desenvolver o que aprendera (principalmente com a medicina do pai), chega em Atenas aos dezoito anos e se matricula na escola de Platão, a Academia. Ainda que esta escola tivesse uma orientação diferente de sua formação inicial (Platão era um geômetra, Aristóteles, um biólogo) o jovem estagirita desenvolveu ali seus estudos, muitos deles, inclusive, o levaram a refutações das teses de seu mestre, Platão.

Aristóteles compreendia o mundo como um grande sistema em movimento (para Platão, o mundo terreno só tinha um movimento: o da decadência, e por este motivo, o filósofo deve se ocupar do mundo supraterrâneo: as ideias). Tal movimento, para ele, consistia na realidade efetiva, e por este motivo, deveria ser o objeto de conhecimento. Aristóteles empreendeu pesquisas biológicas de grande profundidade, catalogando as mais diferentes espécies animais. Escreveu um tratado sobre como fazer as dissecações (Barnes, 2001) que

preservassem a anatomia e seu conhecimento. Estudou relevos, fenômenos meteorológicos, astronomia, enfim, elaborou descrições e sínteses de praticamente todos os movimentos naturais conhecidos em sua época. Para estudar as produções humanas (do conhecimento à arte), da mesma forma, buscava conhecer e sistematizar todas as formas possíveis que o movimento se manifestasse.

Não é nosso objetivo aqui nos aprofundarmos em tal filosofia, de grande abrangência e complexidade, mas devemos questionar, qual a visão que Aristóteles fazia do ser? Segundo ele, “o ser se diz em múltiplos sentidos, mas sempre em referência a uma unidade e a uma individualidade determinada” (Aristóteles, citado por Reale, 1994, p. 343). O ser é sempre movimento, e tal movimento implica em uma determinada forma e substância. A forma de captarmos o ser é através de seu movimento que exprime determinadas categorias pelas quais podemos conhecê-lo (como a sua essência, a qualidade, a quantidade, a relação, sua ação, jazer, etc. [Reale, 1994, p. 349]). Os seres estão em ato e potência. O ato é a “realização, atuante e atuada” (Reale, 1994, p. 363). “A matéria é *potência*, isto é, potencialidade, no sentido de que é *capacidade* de assumir ou receber a forma: o bronze é potência para a estátua, porque é efetiva capacidade, tanto de receber como de assumir a forma da estátua” (Reale, 1994, p. 342). Vemos assim que para o filósofo, o ser é movimento, e o problema central do conhecimento, é o como captar este movimento.

Sendo assim, para Aristóteles, o próprio conhecimento é um ser em movimento. O conhecimento humano pode ser sintetizado em três grandes blocos: o conhecimento pode ser teórico, prático ou produtivo (Barnes, 2001). “O conhecimento é teórico quando seu alvo não é a produção nem a ação, mas simplesmente a verdade” (Barnes, 2001, p. 44). Assim, a matemática, a lógica, as ciências naturais, a teologia são exemplos de conhecimentos teóricos. O conhecimento prático se “ocupam da ação, da maneira pela qual os homens devem agir em várias circunstâncias” (Barnes, 2001, p. 44), sendo exemplos a Ética e a Política. E o conhecimento produtivo é o que produz, fabrica coisas. “Aristóteles tinha relativamente pouco a dizer sobre o conhecimento produtivo. A *Retórica* e a *Poética* são seus únicos exercícios sobreviventes nessa área” (Barnes, 2001, p. 44). Chegamos, enfim, à teoria aristotélica da arte. Para ele esta é uma parte das ciências da técnica, da produção, que pouco interessam à filosofia. Mas com relação à arte, ou melhor, às “belas artes” isso é diferente, pois, de acordo com Reale (1994, p. 484-485):

Existem artes que, de algum modo, completam e integram a natureza e têm como fim a mera utilidade pragmática, e artes, ao

contrário, que imitam a própria natureza, reproduzindo e recriando alguns dos seus aspectos, com material plasmável, com cores, sons e palavras, e cujos fins *não coincidem com os fins da mera utilidade pragmática*. Estas são as chamadas “belas artes” que Aristóteles examina na *Poética*.

Deste modo, se para Platão a imitação invalida a arte, no sentido ideal, para Aristóteles, a imitação (mimese) é fundamental da constituição da produção artística:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (Aristóteles, 1991, p. 201).

A imitação é o próprio modo de produzir arte, mas não a mera cópia: a imitação implica em combinação, de meios, objetos e modos diversos. A imitação aqui é vista como complexa, e própria do homem: “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles, 1991, p. 203). Imitar é próprio do movimento humano, mas não consiste em mera cópia: é a forma que o homem imprime seu movimento às coisas. Imitando de modos diversos o homem cria.

A poética é um estudo sobre como são feitas as obras de arte, e Aristóteles trata prioritariamente do teatro e da tragédia. Vejamos sua definição deste gênero:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão. Em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (Aristóteles, 1991, p. 205).

A purificação das emoções aqui não tem relação com a moralidade que Platão pretendia, mas, acreditava o estagirita que o espírito humano, ao ser suscitado de terror ou piedade tem um efeito puramente psicológico. A torrente de emoções que a tragédia carrega em seu movimento de forma e conteúdo, ato e potência gera, na alma, uma libertação do espírito. Se para Platão a arte deveria ter um fim específico de formar homens, e considerava que os sentimentos que uma arte “mundana” enseja formaria homens fracos, libertinos e mentirosos, “Aristóteles inverte a interpretação platônica: a arte não nos carrega, mas nos alivia da emotividade, e o tipo de emoção que ela oferece, não só não nos prejudica, mas nos beneficia” (Reale, 1994, p. 492).

Outro tema fundamental da **Poética** são as considerações aristotélicas sobre o artifício do “*Deus ex machina*”, ou o “Deus que surge da máquina”. Este é um conceito que utilizaremos tanto no capítulo segundo como no terceiro desta dissertação. Tal artifício ocorre quando algum desenlace é favorecido pela inserção de um elemento externo, fantástico, divino, estranho à trama. “*Ex machina*” refere-se aos aparatos que mecanicamente inseriam os seres divinos em cena.

É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. Ao *Deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou no que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no *Édipo* de Sófocles. (Aristóteles, 1991, p. 215).

A obra de arte deveria seguir também um rumo natural. A intervenção do divino deveria acontecer apenas se isso estivesse na natureza da obra. No entanto, os deuses cada vez menos passaram a interferir no trágico destino humano, pois o homem se tornou cada vez mais maquinal e a máquina tornou-se cada vez mais humanizada, o que teremos oportunidade de discutir no segundo e no terceiro capítulo, onde estudaremos, a partir de

obras de arte, do teatro e do cinema, como a natureza humana passa a ser não apenas imitada, mas recriada e reinterpretada.

## **1.2 DELINEANDO O PROBLEMA METODOLÓGICO NO ÂMBITO DA PSICOLOGIA DA ARTE DOS ANOS 1920 A PARTIR DE L. S. VIGOTSKI.**

Conforme dissemos anteriormente, partimos do conhecimento do homem através de suas produções. Desta maneira, a produção histórica e social é para nós, fundamental para se estabelecer o entendimento sobre o ser humano. Assim sendo, buscamos nos apropriar das teorias que compreenderam o homem em sua materialidade, e, deste modo, a obra de Karl Marx (1818 – 1883) e F. Engels (1820 – 1895) nos são basilares no sentido que fornecem um entendimento real e material do modo de produção capitalista e possibilitam um método que nos permite entender a realidade, compreendendo sua transformação e permitindo eleger os principais motores de seu movimento. Não se trata de uma visão naturalista ou mecanicista do homem, mas histórica e cultural.

No âmbito da Psicologia e no entendimento acerca dos fenômenos humanos “demasiadamente humanos”, a obra que resgata de modo radical a concepção que o homem é um ser que se produz a si mesmo é a elaborada pelo bielorrusso Lev Vigotski.

Nascido em Orcha, em novembro de 1896, Vigostki foi um brilhante aluno do ginásio, embora não tivesse frequentado a escola primária, por ser de família judia (conforme Prestes [2010]). Em 1913 ingressou na Universidade de Moscou para cursar medicina, e, após um mês, transferiu-se para a faculdade de Direito. Desde esta época, o jovem Lev era um apaixonado pela arte e pela interpretação teatral. Neste mesmo ano, passou a dedicar-se ao estudo da literatura, além de atuar como ator amador. Seu início de estadia em Moscou significou participar da intensa vida intelectual na capital. Suas leituras sobre a arte foram essenciais em sua formação:

Essas leituras, além de outras, sobre teatro e poesia, foram de essencial importância para a formação interdisciplinar de Vigotski, assim como para o seu entendimento sobre o homem e a natureza, e seriam utilizadas para sustentar muitas das suas ideias nascentes acerca da arte e da psicologia. (Barros, Camargo & Rosa, 2011, p. 231)

O interesse de Vigotski por Shakespeare e especificamente por **Hamlet**, foi para além dos palcos. Entre suas férias de 1915 e 1916, escreveu seu ensaio monográfico sobre a **Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca de W. Shakespeare**, motivado, inclusive pelo trecentésimo aniversário da morte do dramaturgo inglês que admirava.

Em 1917, após a Revolução, forma-se em Direito e retorna à sua cidade natal, onde passou a lecionar literatura. Por esta época começou a estudar e se dedicar à Psicologia, além de seus estudos sobre o teatro, como crítico e resenhista de peças. Os diversos textos e estudos que produziu de 1919 a 1924 foram a base para a publicação de **Psicologia Pedagógica** e **Psicologia da arte**, revelando sua formação e seus interesses naquela época. **Psicologia da arte** foi defendida como dissertação em 1925, mas publicada apenas em 1965. **Psicologia Pedagógica** foi publicada em 1926. “Vigotski teve uma intensa vivência prática no teatro, e esta experiência, como outras, iria fundamentar grande parte de seus trabalhos.” (Barros, Camargo & Rosa, 2011, p. 231).

Sendo assim, qual a base das teses vigotskianas sobre a arte que implicam em uma nova visão sobre ela e o homem? Faremos aqui um esboço geral de suas ideias sobre arte, baseada no livro **Psicologia da arte** (2001) e o debate ao qual ele está inserido, pois buscaremos desenvolver a teoria de Vigotski nos próximos capítulos.

Ele inicia por uma crítica à cisão entre psique individual e sociedade e recupera a concepção marxista de que o homem só se individualiza em sociedade. Neste sentido a psique de uma pessoa é objeto da psicologia social. Deste modo não há uma diferença radical entre os processos e produtos da criação popular e individual. O autor individual não é criador individual de sua obra, pois ele se apropria da materialidade histórica que contém a cultura e a transforma. O que não quer dizer que todas as propriedades da psique de um indivíduo isolado são inerentes a todos os outros membros do grupo dado, pois seu psiquismo se desenvolve nas e pelas condições sociais a que está submetido.

Vigotski desenvolveu, em sua obra **Psicologia da arte** (2001) uma teoria que explicasse no que consiste a “vivência estética”. Como vimos, Aristóteles nos dá pistas sobre ela, mas até aquele momento, era um enigma. Os métodos usados pela Psicologia até então não conseguiam explicar as especificidades da “vivência estética”. Para Vigotski (2001) este enigma consiste em dois erros: as pesquisas sobre estética experimental, que consideravam aspectos isolados e não o processo e não conseguiam especificar a característica peculiar da

vivência estética da vivência habitual. Outro erro consistia em entender que a vivência estética era a soma de pequenos elementos ou pequenas satisfações estéticas (Vigotski, 2001).

Assim sendo, o psicólogo bielorrusso vai destacar então que o maior problema está posto na necessidade da criação de um método e um sistema conceitual para a Psicologia da Arte. Fazer-se objetiva seria o grande dilema desta área de conhecimento sob pena de desaparecer. Vigotski (2001) destaca que o problema da psicologia da Arte está em seus métodos e se propõe a analisá-los. Considera ele que não se pode explicar a arte em sua complexidade, como mero reflexo na perspectiva pavloviana. Destaca a noção de Marx entre a relação da superestrutura (arte) com a estrutura (desenvolvimento geral da sociedade, a partir das forças produtivas e das relações de produção). A vinculação entre a arte e as relações econômicas são extremamente complexas pois as primeiras não determinam diretamente as segundas, mas o fazem de modo indireto, a partir de mediações extremamente complexas, o que caberia à Psicologia da Arte compreender e explicar.

Vigotski (2001) busca desvendar de maneira exata o problema psicológico da arte e o problema sociológico: as vivências de arte de um homem isolado não estão apartadas ou desligadas dos condicionamentos sociais, porém a gênese da arte e sua dependência da economia social são estudadas especialmente pela história da arte. Ele destaca que a arte “em si” estudada como corrente isolada, soma de obras realizadas é uma ideologia, pois até aquele momento se estudava na investigação psicológica: a psicologia do criador, conforme a forma que se expressava em uma ou outra obra, ou, se estudava a vivência do expectador, do leito ou de quem percebe esta obra. Os dois modos de se estudar a psicologia da arte para Vigotski (2001), são ideologias.

A questão “de ser ou não ser” para a psicologia objetiva para o autor é uma questão de método e sendo assim era necessário propor outro método – o problema seria, pois, metodológico e todo método requer uma fundamentação metodológica. Para Vigotski (2001) então, a premissa metodológica falsa é a que sustenta que só é possível estudar o que tomamos consciência diretamente e deste modo só se pode estudar a obra de arte em si.

A obra de arte é considerada pelo psicólogo como um sistema de excitantes organizados consciente e intencionalmente para que provoquem uma reação estética. Analisando a estrutura dos estímulos é possível recriar a estrutura da reação. Estudar a forma da obra artística por meio da análise funcional de seus elementos e estrutura à recriação da reação estética e ao estabelecimento de suas leis gerais, consiste na sua proposta. Como

exemplo de aplicação deste método ele destaca seus estudos sobre a fábula, a novela, a tragédia, na **Psicologia da Arte** (2001).

Por outro lado ele destaca que a obra de arte é uma unidade de forma e conteúdo que formam uma contradição afetiva – séries mutuamente contrapostas de sentimentos, que se enfrentam e destroem entre si, como autêntico efeito da obra de arte, conforme o conceito de catarse de Aristóteles. A importância para a Psicologia, que caracteriza a reação estética: contradição de afetos e sentimentos, descarga, destruição e conversão dos sentimentos – este processo em contradição, que existe em toda a estrutura de uma obra artística desde a fábula à tragédia é a reação estética, uma reação que contém o afeto que se desenvolve em direções opostas e que finaliza com a junção dos contrários em nova direção: catarsis. A função de clarificação catártica dos sentimentos – a possibilidade de trazê-los à tona e poder pensar sobre eles, tomar consciência deles é um dos princípios da intencionalidade posta na elaboração da obra de arte.

De acordo com Vigotski (2001), o artista sempre supera o conteúdo com a forma – a ação psicológica de elementos formais – estes adaptados premeditadamente para realizar a ação estética. A contradição existente entre a construção da forma e o conteúdo artístico é a base da ação de catarsis da reação estética. Qualquer obra de arte esconde em si o desacordo entre o conteúdo e a forma – com a forma o artista reconstrói o conteúdo como se aparentemente o anulasse.

A arte, portanto, se baseia na unidade sentimento e fantasia. Sua peculiaridade mais evidente é provocar no expectador afetos orientados contrariamente e retém, graças ao princípio da antítese, a expressão motora das emoções, fazendo chocar impulsos contrapostos, eliminando os afetos do conteúdo, os afetos da forma, levando à explosão, à descarga da energia nervosa. É uma conversão dos afetos, uma reação explosiva que leva à descarga das emoções provocadas – o que consiste a catarse estética e onde reside o encanto da obra de arte como modo de lapidar os sentimentos e emoções.

Reiteramos, a arte foi o início da produção vigotskiana, que levou o conceito de drama para sua compreensão dos fenômenos psíquicos (Dellari, 2011). Claro, este foi apenas um esboço acerca do pensamento de Vigotski, e muito mais poderíamos tratar, como, por exemplo, a oposição dele ao Formalismo Russo. Para os objetivos de nossa dissertação, o que tratamos aqui julgamos ser suficiente tanto para prosseguirmos o capítulo quanto para as discussões que faremos nos capítulos segundo e terceiro. No próximo tópico, apresentaremos



a produção científica brasileira sobre a arte. Até que ponto Vigotski tem sido contemplado nos estudos acadêmicos?

### **1.3 O ENTENDIMENTO ACERCA DA ARTE E DO CINEMA NO REINO DA NECESSIDADE.**

Consideramos que a arte e a ciência constituem formas superiores que o ser humano, em sua trajetória histórica e movido por determinadas condições históricas e sociais, elaborou como modo de, entre outras coisas, compreender o próprio significado da humanidade e do ser humano. Tal compreensão é única, sua divisão entre arte e ciência (acompanhado a divisão razão e emoção) como forma de atender aos interesses de uma sociedade dividida em classes e que busca, com força inconsciente, legitimar esta divisão. No entanto, em sua forma burguesa (e a própria ciência moderna foi constituída historicamente *pari passu* à constituição do capitalismo), arte e ciência por vezes, em determinadas condições históricas – quando servem não aos interesses do desenvolvimento da humanidade, mas dos detentores dos poder e da distribuição de bens – desvencilham-se de sua própria humanidade, e tal como a criatura que se rebela do criador, se arrogam o poder de compreender e ditar as regras para a compreensão acerca do que seria humano, do que seria artístico, do que seria científico. Esta criatura, esquecendo-se (justamente por que é alienada) de sua origem humana, passa a elaborar explicações e compreensões sem o traço mais caracteristicamente humano: o movimento. Ou, quando incorpora o movimento, o faz desumanizado, ou seja, o movimento sem luta, sem conflito, sem resistência e sem revolução. O movimento sem história, sem dialética.

Uma vez que nosso trabalho insere-se na categoria da ciência, particularmente a ciência psicológica que se propõe a estudar os fenômenos *psi* historicamente, é fundamental a compreensão sobre as últimas produções e as tendências de estudos sobre o tema da arte e da ciência, ou de como a ciência – e a psicologia – se apropria da arte. Apenas a consideração que tais temas têm sido amplamente estudados ultimamente pelas ciências humanas (o que insere, inclusive, a presente dissertação neste âmbito) e que isto decorre da cada vez maior penetração da tendência pós-moderna na academia brasileira não é suficiente para fundamentarmos nosso caminho, que é a compreensão da arte pela via da materialidade histórica das relações humanas. Ou, dito de outro modo, de como a arte revela a vida. Mas, para isso precisamos entender como esta produção tem ocorrido. Sendo assim, não podemos

perder de vista as considerações de Chauí (2001) acerca da “modernização” da Universidade e, conseqüentemente, da produção do conhecimento:

O que é grave é nossa inconsciência, pois a universidade está mergulhada no pós-modernismo *sem o saber*. Conseqüentemente, coloca-se passivamente diante do modelo neoliberal porque já o incorporou, sem que soubesse que o estava fazendo, incorporando passivamente a *ideologia* desse modelo que é o pós-modernismo. (p. 131).

Devemos chamar aqui a atenção ao estado de inconsciência que a autora chama a atenção, que é o amálgama do liberalismo e pós-modernismo. Teremos a oportunidade de discorrer sobre este tema ao longo desta dissertação (mais especificamente no capítulo terceiro), mas neste momento podemos adiantar que concordamos integralmente com o exposto no livro de Duarte intitulado **Vigotski e o “aprender a aprender”:** crítica às **apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana** (2001), que, em seu Capítulo 2, denominado “Neoliberalismo, pós-modernismo e construtivismo” demonstra material e historicamente a relação entre essas correntes e a manutenção do capitalismo global e flexível: “Os pensadores neoliberais não estão sozinhos nessa tarefa de reprodução, no plano ideológico, da ordem capitalista contemporânea. A eles juntam-se, mesmo sem saber, os pensadores pós-modernos” (Duarte, 2001, p. 75). Desta forma, uma investigação sobre o “estado da arte” no meio científico deve considerar o estado atual da universidade e da produção desta arte, que cada vez mais amolda-se aos ditames do mercado, em sua versão pós-moderna, conforme Chauí (2001, p. 112):

Lê-se numa das propostas de modernização que a universidade não é o templo do saber, mas “uma espécie de supermercado de bens simbólicos ou culturais” procurados pela classe média. Se a universidade for um supermercado, então, teremos uma resposta para os critérios de produtividade.

De fato, o que é um supermercado? É a versão capitalista do paraíso terrestre. O jardim do Éden era o lugar onde tudo existia para a felicidade do homem e da mulher, sem trabalho, sem pena, sem dor. Quando fazemos compras num supermercado, as

estantes de produtos ocultam todo o trabalho que ali se encontra: o trabalho da fabricação, da distribuição, do arranjo, da colocação dos preços.

Devemos notar nesta citação que a visão de produção do conhecimento desloca-se da noção de “templo do saber” para a de “supermercado”. Ou seja, vai de uma religião à outra: uma, a religião do sagrado, para a religião do consumo que impera em nossos dias. A produção do conhecimento salta de uma mágica à outra: da mágica sobrenatural para a mágica da alienação do mercado. O aspecto de trabalho humano que é essencial na produção do conhecimento científico é, assim, completamente relegado à ficção: o trabalho do cientista é nulo, pois o que importa é apenas sua produção, que deve ser exposta e colocada nas prateleiras do mercado científico, à espera de compradores e consumidores de bens simbólicos ou culturais.

Um dos objetivos desta dissertação é entender como a arte expressa a materialidade das relações humanas em um dado momento histórico e assim o sendo, pode ser objeto de estudo da ciência, no nosso caso, da Psicologia, e daí buscarmos na arte cinematográfica, em seu gênero de ficção científica a forma como ela apresenta e re-apresenta o homem, ou, ainda como expressa a constituição da subjetividade humana. No entanto, em nossa proposta de pesquisa, devemos ter em mente que, conforme Kosik (1976, p. 10):

a realidade não se apresenta aos homens, à primeira vista, sob o aspecto de um objeto que cumpre intuir, analisar e compreender teoricamente, cujo pólo oposto e complementar seja justamente o abstrato sujeito cognoscente, que existe fora do mundo e apartado do mundo; apresenta-se como o campo em que se exercita a sua atividade prático-sensível, sobre cujo fundamento surgirá a imediata intuição prática da realidade.

Imaginar que a realidade tem uma relação direta com a compreensão humana constitui o que o autor chama de “pseudoconcreticidade”. A compreensão da arte não ocorre pelo puro e simples contato com ela ou com os seus “fazedores” – os artistas. Sem as mediações teóricas que permitam enxergar a cultura em sua forma concreta (social e histórica) apenas terá contato com a poeira da aparência das formas humanas:

Todavia, o mundo que se manifesta ao homem na *praxis* fetichizada, no tráfico e na manipulação, não é o mundo real, embora tenha a “consistência” e a “validez” do mundo real: é o “mundo da aparência” (Marx). A representação da coisa não constitui uma qualidade natural da coisa e da realidade: é a projeção, na consciência do sujeito, de determinadas condições históricas *petrificadas*. (Kosik, 1976, p. 15).

Desta forma, é através da compreensão histórica viva, e não petrificada, que podemos alcançar a uma compreensão também viva e dinâmica da cultura e história. A arte, ou qualquer outro de seus aspectos, não se configura em um recorte, mas em uma categoria que é transformada de acordo com a produção da vida humana, e esta é então, essencialmente transformadora. Desta forma, é a partir de uma visão dialética (ou ainda, historicamente dialética) que o pesquisador poderá superar a pseudoconcreticidade. “A dialética não considera os produtos fixados, as configurações e os objetos, todo o conjunto do mundo material reificado, como algo originário e independente” (Kosik, 1976, p. 16). É a partir da apreensão dialética da história humana, ou seja, a partir da produção material da vida que determina a produção das idéias, e da forma que a humanidade elaborou para manter (ainda que em constante transformação, determinada pela própria necessidade que o ser humano cotidianamente re-cria), em forma de classes sociais que ora submetem, ora são submetidas, e para isso lançam mão não apenas da violência direta, mas também de meios sutis de dominação, que envolvem desde a sedução e a admiração, até o poder legitimado e a religião, enfim, é a partir deste complexo que não se encaixa em estruturas pré-definidas pelo pesquisador, que reside a compreensão.

O mundo real, oculto pela pseudoconcreticidade, apesar de nela se manifestar, não é o mundo das condições reais em oposição às condições irreais, tampouco o mundo da transcendência em oposição à ilusão subjetiva; é o mundo da *práxis* humana. É a compreensão da realidade humano-social como *unidade* de produção e produto, de sujeito e objeto, de gênese e estrutura. O mundo real não é, portanto, um mundo de objetos “reais” fixados, que sob o seu aspecto fetichizado levam uma existência transcendente como uma variante naturalisticamente entendida

das idéias platônicas; ao invés é um mundo em que as coisas, as relações e os significados são considerados como *produtos* do homem social, e o próprio homem se revela como sujeito real do mundo social. O mundo da realidade não é uma variante secularizada do paraíso, de um estado já realizado e fora do tempo; é um processo no curso do qual a humanidade e o indivíduo *realizam* a própria verdade, operam a humanização do homem. Ao contrário do mundo da pseudoconcreticidade, o mundo da realidade é o mundo da *realização* da verdade, é o mundo em que a verdade não é dada e predestinada, não está pronta e acabada, impressa de forma imutável na consciência humana: é o mundo em que a verdade *devém*. Por esta razão a história humana pode ser o processo da verdade e a história da verdade. A destruição da pseudoconcreticidade significa que a verdade não nem inatingível, nem alcançável de uma vez para sempre, mas que ela se faz; logo, se desenvolve e se realiza. (Kosik, 1976, p. 18-19).

Esta citação nos permite vislumbrar a forma de procedimento não apenas neste primeiro capítulo, onde questionaremos o que vem predominando nos estudos e pesquisas no âmbito da Psicologia que se volta para a arte, mas em todo o restante do trabalho. Nosso objetivo é a busca da compreensão do homem total, e a totalidade apenas é possível quando investigada historicamente. A destruição da pseudoconcreticidade é com certeza uma, tarefa hercúlea, pois ela está amplamente arraigada em nossos tempos, por isso neste texto esboçamos uma tentativa de seu questionamento.

Nesta primeira seção, expomos como a produção científica brasileira tem compreendido e estudado pela Psicologia o tema da arte e do cinema nos últimos tempos, conforme passaremos a descrever na sequência. Visamos compreender se há a predominância de entendimentos acerca desses temas, o que poderíamos qualificá-los como hegemônicos por constituírem uma tendência e, inclusive, buscar compreender quais bases epistemológicas foram utilizadas pelos pesquisadores nas publicações elencadas.

### 1.3.1 MÉTODO E PROCEDIMENTOS

O presente levantamento, de caráter bibliográfico, caracteriza-se como “estado da arte” ou “estado do conhecimento”. Conforme Ferreira (2002), tais pesquisas

parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas (Ferreira, 2002, p. 258).

Procuraremos observar as tendências do entendimento acerca do tema, mas também a partir da consideração que a parte recortada tem estreita relação com a totalidade da produção do conhecimento e com a sociedade. Sendo assim, não concordamos com a autora quando a ela nos diz que quando alguém pesquisa o “estado da arte” “estará, quando muito, escrevendo **uma das possíveis** Histórias, construída a partir da leitura desses resumos” (Ferreira, 2002, p. 269), ou ainda que o pesquisador “pode surpreender-se entendendo cada resumo como único e individual porque produzido em determinadas condições de produção e de leitura, que pressupõem outro leitor, outra finalidade” (Ferreira, 2002, p. 269). Sob nossa perspectiva, a construção do conhecimento está indelevelmente atrelada à produção da vida, histórica e socialmente consideradas. E mesmo a produção que seja crítica (justamente por considerar que a cultura humana é histórica e social, e não natural, biológica, genética ou pré determinada) também revela, por contraposição, sua vinculação ao todo.

Para nossos objetivos investigamos resumos e textos completos de textos publicados em língua portuguesa em periódicos, e teses e dissertações, a partir dos seguintes critérios:

- 1) Os periódicos buscados foram os indexados na base de dados do Sistema *Scientific Electronic Library Online* de publicações (sítio localizado no endereço eletrônico [www.scielo.br](http://www.scielo.br)), constituindo uma Biblioteca de periódicos científicos. Conforme informações do próprio sítio, o mesmo é resultado da parceria de três relevantes instituições de fomento e amparo a pesquisa, do Brasil (a FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - e o CNPq - Conselho Nacional de

Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da América Latina (a BIREME - Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde). Tais periódicos científicos também possuem classificação Qualis da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que lhes atribui conceitos em extratos A, B e C, sendo que o extrato A possui dois níveis (A1 e A2), o extrato B possui cinco níveis (B1, B2, B3, B4, B5) e o extrato C compreende um nível.

- 1.1) Na sequência buscamos pelo conjunto de palavras-chave **psicologia / cinema** e **psicologia / arte**. Consideraremos os artigos publicados a partir do ano de 2007.

A busca pela área da psicologia será feita por se tratar da ciência que esta dissertação busca se amparar, conforme expusemos em nossa introdução. Nosso objetivo também é de buscarmos compreender como essa área tem pautado seus estudos e pesquisas acerca da arte e do cinema, e também como as pesquisas acerca da arte vinculam (ou não) suas teorias aos campos do conhecimento.

Consideramos também que esta amostra nos permitirá, por via indireta, um panorama dos estudos realizados nas Pós-graduações brasileiras, uma vez que as dissertações e teses (ou parte delas) são veiculadas na forma de artigos.

Apresentaremos os resultados quantitativos e qualitativos, na ordem apresentada acima.

### **1.3.2 RESULTADOS: PERIÓDICOS.**

Vejamos nas tabelas abaixo o quantitativo geral da base de dados do Scielo, com os as palavras acima mencionadas, no campo todos os índices. Acrescentaremos a título de ilustração a busca quantitativa por **cinema** e **arte**, partindo do ano base de referência, das áreas de Sociologia, Psicologia e Educação, conforme abaixo:

**Tabela 1** Quantidade de artigos na base Scielo com ano base 2007

<b>Palavras</b>	<b>Quantidade</b>
Psicologia / cinema	6
Psicologia / arte	26

Fonte: Scielo.

Devemos considerar que a palavra “arte” possui outros significados, e não apenas vinculado à atividade artística e estética, o que reflete no alto número de artigos. Pesquisas que tratam do “estado da arte” entram nesta busca, ainda que sejam de outras áreas do conhecimento, como as ciências exatas e tecnológicas.

Podemos notar que embora cinema e arte sejam palavras que apresentam número de artigos relacionados bastante alto, quando consideradas isoladamente, o mesmo não ocorre quando vinculadas às áreas da sociologia, psicologia e educação. Concentraremos nos artigos que conjugam os descritores, uma vez que relacionaremos tanto a arte quanto o cinema com conteúdos do conhecimento científico. Apresentaremos na sequência os resultados por área de conhecimento selecionada, ressaltando os principais aspectos de seus conteúdos.



### 1.3.2.1 PSICOLOGIA, CINEMA E ARTE.

Neste momento iremos analisar os artigos que resultaram do cruzamento das palavras **psicologia / cinema** e **psicologia / arte**. Conforme vimos na Tabela 01, a partir de 2007 foram publicados 06 artigos encontrados com as palavras **psicologia** e **cinema** e 26 artigos com as palavras **psicologia** e **arte** no portal da base Scielo. A busca considerou o resultado em todos os índices da pesquisa disponibilizada pelo portal.

Em relação aos descritores **psicologia / cinema**, faremos a análise comentada. Com os artigos encontrados com os descritores **psicologia / arte**, a análise e comentário será feito para aqueles que tomam os autores da Psicologia Histórico-cultural como base. Neste caso, objetivamos identificar os principais conceitos norteadores desta teoria utilizados pelos autores, bem como quais referências, e a aplicação da teoria nas análises.

O objetivo é verificar como esta abordagem vem sendo utilizada na discussão desta temática afim ao seu objeto de estudo. Esta análise será realizada após a qualificação, por ser ainda mais detalhada.

Primeiramente consideraremos os artigos resultantes da busca com **psicologia** e **cinema**. A tabela a seguir apresenta aspectos referentes ao texto: autores, título, palavras-chave e aspectos relevantes do resumo.

**Tabela 4** Dados dos artigos resultantes da busca com as palavras psicologia e cinema

<b>Autor(es)</b>	<b>Título</b>	<b>Revista</b>	<b>Palavras-chave</b>	<b>Trechos do resumo</b>
Camila Backes dos Santos, Ângelo Brandelli Costa, Manoela Carpenedo, Henrique Caetano Nardi	A diversidade sexual no ensino de Psicologia. O cinema como ferramenta de intervenção e pesquisa	Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro) n. 7 - abr. 2 011.	diversidade sexual, ensino superior, ensino de psicologia, cinema, intervenção.	O contexto da formação em psicologia é tradicionalmente marcado pela patologização das performances de gênero e das sexualidades que fogem à matriz heteronormativa. (...). O objetivo foi estimular o debate sobre a diversidade sexual utilizando o cinema como disparador de discussões em graduandos em psicologia, a fim de se compreenderem suas crenças e atitudes sobre a temática. As análises apontam para a resistência à discussão desta temática para além das abordagens tradicionais, as quais situam a diversidade sexual no campo da psicopatologia. (...)
Adriana Áurea Lara Cunha, Beatriz Valadares Cendón	Uso de bibliotecas digitais de periódicos: um estudo comparativo do uso do Portal de Periódicos da Capes entre áreas do conhecimento	Perspectivas em Ciência da Informação vol.15 no.1 Belo Horizonte abr. 2010	Periódicos eletrônicos, Bibliotecas digitais, Portal de Periódicos da Capes, Comportamento de busca de informação, Estudos de uso.	A presente pesquisa relata o uso do Portal de Periódicos Capes por pesquisadores das áreas de Ciências Biológicas, Linguística, Letras e Artes e Ciências Humanas da UFMG. (...).Estiveram envolvidos os departamentos de Ciências Aplicadas à Educação, História e Psicologia (Ciências Humanas), Linguística, Fotografia, Teatro e Cinema e Artes Plásticas (Linguística, Letras e Artes), Parasitologia, Farmacologia e Microbiologia (Ciências Biológicas). (...)
Renato Cury Tardivo, Danilo Silva Guimarães	Articulações entre o sensível e a linguagem em <i>Lavoura arcaica</i>	Paidéia (Ribeirão Preto) vol.20 no.46 Ribeirão Preto maio/ago. 2010	fenomenologia, dialogismo, literatura brasileira, arte (psicologia).	Literatura e cinema são dois modos de produção estética diferentes que encontram articulações claras em diversas produções culturais contemporâneas. Exploraremos a obra <i>Lavoura arcaica</i> , de Raduan Nassar, em sua intersecção com o filme de mesmo nome, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Para tanto nos aproximamos das concepções filosóficas de Merleau-Ponty e Bakhtin, cujas ideias sustentam uma dimensão de tensão inerente à relação comunicativa/perceptiva. A análise das obras

				selecionadas procura explicitar o percurso de mudança na trajetória das relações humanas ao se tentar integrar a diversidade de possibilidades expressivas em um campo de sentido.
Mauricio Rodrigues de Souza	Etologia, Antropologia e cinema: uma etnografia da violência em <i>Sob o Domínio do Medo</i>	Psicologia USP vol.20 no.4 São Paulo out./dez. 2009	Agressividade. Etologia humana. Antropologia. Cinema.	Este artigo aparece como uma tentativa de compreensão do fenômeno da agressão em seus múltiplos aspectos, tarefa para a qual contaremos com os referenciais teóricos advindos da Etologia e da Antropologia Social. Para melhor expressar as idéias aqui expostas utilizaremos o cinema como recurso etnográfico. Neste sentido, destacaremos alguns trechos do filme <i>Sob o Domínio do Medo</i> (1971), os quais serão trabalhados em maiores detalhes.
Paulo Roberto Ramos	Ônibus 174 – imagens da humilhação social	Psicologia USP vol.20 no.4 São Paulo out./dez. 2009	Humilhação. Cinema. Psicologia social. Processos sociais.	Este artigo procura debater a psicologia social no cinema através de um conceito específico: a humilhação social como problema político. Para tanto foi tomado como objeto de análise o filme <i>Ônibus 174</i> , documentário realizado pelo cineasta José Padilha em 2002. Os comentários elaborados aqui visam compreender as estratégias narrativas utilizadas pelo diretor, que incluem aspectos estéticos e a participação do público, que transformam sua obra em um objeto de estudo da humilhação social que ocorre no âmbito da esfera pública, onde a ação define as relações sociais entre os indivíduos.
Claudia Maria Perrone, Selda Engelman	Novo cinema, nova loucura?	Psicologia & Sociedade v.20 n.1 Porto Alegre jan./abr. 2008	Cinema; produção de subjetividade; loucura; Psicologia.	O texto tem como objetivo discutir a relação do cinema com a produção de subjetividade. No seu nascimento, o cinema apontou para o nascimento de um novo regime de sensibilidade, estabelecendo relações transversais entre corpo, tecnologia e certa exploração da loucura, como uma modulação da produção do sujeito. No contemporâneo, cabe questionar se o cinema não tem

				vido um dispositivo das instituições de si no momento em que a loucura e a doença desfizeram seus laços.
--	--	--	--	--

Fonte: Scielo.

Conforme podemos perceber, nenhum dos artigos trata da concepção de Vigotski como possibilidade de compreender o cinema ou alguma obra fílmica. Ainda que haja uma busca histórica, ou que os autores sinalizem uma historicidade, o cinema não é compreendido em sua materialidade, no conjunto da totalidade da produção humana.

Descartamos o artigo de Cunha & Cendón (2010) por não se encaixar nos objetivos de nossa busca.

O artigo de Santos *et alii*, **A diversidade sexual no ensino de Psicologia. O cinema como ferramenta de intervenção e pesquisa** (2011), usa o cinema como ferramenta para disparar a discussão sobre a diversidade sexual, e onde os resultados indicam a resistência do público em discutir a diversidade para além do tradicionalismo. O cinema não irá gerar o seu público, como queria Platão (1993), mas sim encaminhar as emoções. O público não deixará de ser tradicionalista apenas pela obra de arte, mas enquanto a tradição não for superada por novas formas sociais que efetivamente a neguem estruturalmente, ela irá vigorar.

O artigo de Tardivo & Guimarães, **Articulações entre o sensível e a linguagem em *Lavoura arcaica*** (2010) questiona cinema e literatura na perspectiva de Merleau-Ponty e Bakhtin, ou seja, a partir da linguagem e recepção, sem fazer referência à linguagem ser um desenvolvimento da consciência material a partir da atividade humana. A “diversidade de possibilidades” não possui, nesta perspectiva, uma base material, mas um desdobramento da subjetividade humana, sem relação com a objetividade.

O artigo de Souza, **Etologia, Antropologia e cinema: uma etnografia da violência em *Sob o Domínio do Medo*** (2009) busca compreender a agressão de acordo com a Etologia, que, segundo o próprio artigo, é uma “disciplina que se caracteriza pelo estudo das relações dos animais entre si e com o meio ambiente que os cerca”. Deste modo, a análise do filme se pauta pela biologização da ação humana. Seria o filme uma produção natural também? A própria antropologia defendida pelo autor do texto tem bases biológicas, o que se distancia muito das concepções histórico-culturais.

O artigo de Ramos, **Ônibus 174 – imagens da humilhação social** (2009) faz um relevante debate político em torno da humilhação social. No entanto, considera ele que na esfera pública, “onde a ação define as relações sociais entre os indivíduos”. O autor até considera que a desigualdade de classes, promovida pelo capitalismo é causadora da humilhação social, que é um sentimento, um afeto. Tal problema é resolvido na vida ativa da

esfera pública no modo da Escola de Frankfurt (Hannah Arendt é uma das referências do texto). Tal problema visto pela ótica do materialismo histórico não o coloca apenas na esfera do afeto, mas da alienação do trabalhador, o que exige também soluções radicais, diferentes do consenso proposto pelos pensadores alemães de Frankfurt.

No artigo de Perrone & Engelman, **Novo cinema, nova loucura?** (2008) o cinema é visto como produtor de sentidos e de subjetividade, como a possibilidade de novas sensibilidades. Ou seja, tal visão também não contempla os estudos da Psicologia da arte promovida pela Psicologia Histórico-cultural.

Continuaremos com os resultados da busca, agora com as palavras **psicologia** e **arte**. A tabela a seguir apresenta aspectos referentes ao texto: autores, título, palavras-chave e aspectos relevantes do resumo.

**Tabela 5** Dados dos artigos resultantes da busca com as palavras psicologia e arte

<b>Autor(es)</b>	<b>Título</b>	<b>Revista</b>	<b>Palavras-chave</b>	<b>Trechos do resumo</b>
Cláudio Márcio de Araújo, Maria Cláudia Santos Lopes de Oliveira	Significações sobre desenvolvimento humano e adolescência em um projeto socioeducativo	Educação em Revista vol.26 no.3 Belo Horizonte dez. 2010	Adolescência; Desenvolvimento Humano; Projeto Socioeducativo.	Este artigo se baseia em uma pesquisa que teve por objetivo analisar concepções sobre adolescência e desenvolvimento humano que medeiam as intervenções socioeducativas no contexto de um circo social. Participantes: adolescentes, corpo técnico, estagiários e o próprio pesquisador. Os resultados foram gerados considerando os seguintes núcleos de significação: (a) a potencialidade da arte circense como instrumento na promoção de desenvolvimento humano; (b) a evolução no uso de instrumentos circenses como foco do processo de acompanhamento e avaliação do adolescente; (c) a adolescência como fase do ciclo de vida; (d) risco e vulnerabilidade social como características do sujeito ou do contexto. A necessidade de que os agentes institucionais busquem uma compreensão mais profunda do processo de transformação pessoal que tem lugar ao longo da adolescência é aspecto explorado na discussão.
Renato Cury Tardivo	A imagem do hiato: Budapeste e a fotografia	Fractal : Revista de Psicologia vol.22 no.3 Rio de Janeiro dez. 2010	psicologia da arte; Budapeste; fotografia; Chico Buarque; fenomenologia.	Este artigo propõe uma análise comparativa entre o romance Budapeste, de Chico Buarque, e a linguagem da fotografia. Inserido no âmbito interdisciplinar da psicologia da arte, vale-se de referenciais de crítica literária, estética, fenomenologia e psicanálise, a fim de analisar em que medida Budapeste e a fotografia correspondem-se. A partir da leitura do romance, levantamos algumas questões que, em seguida, procuramos problematizar e ampliar, articulando-as a elementos pertencentes à linguagem fotográfica. Tanto no romance analisado quanto na linguagem da fotografia, parece haver uma espécie de duplo movimento segundo o qual a realidade revela e é revelada.

Karina Moutinho, Luciane Conti	De Considerações sobre a psicologia da arte e a perspectiva narrativista	Psicologia em Estudo vol.15 no.4 Maringá out./dez. 2010	Vigotski; perspectiva narrativista; arte.	O estudo das produções artísticas há muito tem interessado à psicologia, e as reflexões desenvolvidas por Vigotski são importante referência para o entendimento de comportamentos estéticos a partir de uma psicologia objetiva e social. Considerando a relevância de suas contribuições, o presente artigo tem como objetivos: (1) apresentar os principais embates da psicologia e da estética no início do século XX à luz do pensamento de Lev Vigotski apresentado na obra "Psicologia da Arte", destacando-se a proposição teórico-metodológica feita pelo autor para entendimento das produções artísticas à época; e (2) discutir as contribuições desta proposição para a perspectiva narrativista, destacando as ideias do autor para o fortalecimento desta área que se dedica à abordagem do humano para além do raciocínio lógico-abstrato.
Walter Melo	Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: política, sociedade e arte	Psicologia USP vol.21 no.3 São Paulo jul./set. 2010	Nise da Silveira. Saúde mental. Psicologia. História da psicologia.	O presente artigo aborda o processo de construção do filme <i>Imagens do Inconsciente</i> , mais especificamente do episódio <i>Em Busca do Espaço Cotidiano</i> , sobre Fernando Diniz e sua produção pictórica. O encontro entre a psiquiatra Nise da Silveira e o cineasta Leon Hirszman está marcado pela não dissociação de política, sociedade e arte.
Renato Cury Tardivo, Danilo Silva Guimarães	Articulações entre o sensível e a linguagem em <i>Lavoura arcaica</i>	Paidéia (Ribeirão Preto) vol.20 no.46 Ribeirão Preto maio/ago. 2010	fenomenologia, dialogismo, literatura brasileira, arte (psicologia).	Literatura e cinema são dois modos de produção estética diferentes que encontram articulações claras em diversas produções culturais contemporâneas. Exploraremos a obra <i>Lavoura arcaica</i> , de Raduan Nassar, em sua intersecção com o filme de mesmo nome, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Para tanto nos aproximamos das concepções filosóficas de Merleau-Ponty e Bakhtin, cujas ideias sustentam uma dimensão de tensão inerente à relação comunicativa/perceptiva. A análise das obras



				selecionadas procura explicitar o percurso de mudança na trajetória das relações humanas ao se tentar integrar a diversidade de possibilidades expressivas em um campo de sentido.
Jeans Qvortrup	A infância enquanto categoria estrutural	Educação e Pesquisa. vol.36 n.2 maio/ago. 2010.	Infância; Estrutura social; Sociologia da infância	Nos países do hemisfério norte, um dos símbolos da consolidação de uma área de conhecimento é a publicação de um <i>handbook</i> – em português, manual ou compêndio – cujos capítulos apresentam um breve estado da arte de seus respectivos temas.
Teresa Torres Pereira de Eça	Educação através da arte para um futuro sustentável	Caderno CEDES vol.30 no.80 Campinas jan./abr. 2010	Educação artística. Arte e educação. Criatividade. Educação para a cidadania. Desenvolvimento sustentável.	Este artigo fundamenta que a arte e a educação através da arte têm um papel importante na construção de um futuro sustentável porque promovem criatividade, inovação e pensamento crítico, capacidades fundamentais para uma cultura emancipadora, de igualdade e responsabilidade social, e condições essenciais para o desenvolvimento de um futuro sustentável. Pela sua natureza holística, a educação através da arte pode, quando direcionada para a educação para a cidadania e para os valores, transformar o currículo e recriar a escola por meio de projetos transdisciplinares, quebrando as barreiras entre áreas do saber e proporcionando espaços únicos de aprendizagem. No entanto, para que tal aconteça é preciso rever e reformular os paradigmas atuais da educação e as abordagens da educação através da arte e, sobretudo, apostar mais na formação de educadores e professores.
Ana Angélica Albano	Arte e pedagogia: além dos territórios demarcados	Caderno CEDES vol.30 no.80 Campinas jan./abr. 2010	Arte. Educação. Psicologia junguiana. Pesquisa com	O artigo apresenta uma experiência em projeto social com crianças em situação de risco social e pessoal, envolvendo uma pedagoga e um artista. Ambos estudavam na mesma universidade, mas só se

			imagens.	encontravam no trabalho. Dividiam responsabilidades, mas não as partilhavam. Como professora de ambos, em disciplinas e institutos diferentes, tive a oportunidade de acompanhar de perto seus embates. Proponho, aqui, uma reflexão sobre a necessidade, apesar das dificuldades, de aproximação de profissionais dos campos da arte e da educação. E, também, sobre a importância de encontrarmos caminhos para a pesquisa em arte na educação, que respeitem a especificidade do campo. Tomando como referência a psicologia junguiana, procuro discutir a importância de encontrar na imagem o fio condutor para a pesquisa em arte e a necessidade de desenvolvermos uma observação atenta e cuidadosa durante a pesquisa, dando tempo para emergir tudo o que for necessário ser descoberto.
Sheila Maria Mazer, Lucy Leal Melo-Silva	Identidade profissional do Psicólogo: uma revisão da produção científica no Brasil	Psicologia: Ciência e Profissão vol.30 no.2 Brasília 2010	Identidade profissional, Psicólogos, Carreira, Formação acadêmica.	Este estudo, do tipo estado da arte, objetiva analisar a produção científica brasileira sobre o tema identidade profissional do psicólogo.
Jairo Eduardo Borges-Andrade, Cecília do Prado Pagotto	O estado da arte da pesquisa brasileira em Psicologia do Trabalho e Organizacional	Psicologia: Teoria e Pesquisa vol.26 no.spe Brasília 2010	comportamento organizacional; gestão de pessoas; produção intelectual; atuação profissional; pós-graduação.	Este texto revisa sistematicamente os artigos científicos, publicados no Brasil, sobre o fazer humano no trabalho e gestão de pessoas nas organizações.(...)
René Simonato Sant'Ana, Helga	Afetividade, cognição e	Educar em Revista no.36 Curitiba 2010	afetividade; cognição; razão	Busca-se discutir os conceitos <i>afetividade</i> e <i>cognição</i> , e suas implicações na educação. Parte-se da ideia de que a

Loos, Márcia Cristina Cebulski	educação: ensaio acerca da demarcação de fronteiras entre os conceitos e a dificuldade de ser do homem		crítica; educação integral; pedagogia Waldorf.	diferença entre humanos e demais seres decorre da necessidade de aprender a ser; ou seja, das dificuldades de ser do homem, advindas desse exercício, e não o emprego puro e simples da racionalidade. (...) Essa (re)integração pode ocorrer pela conjunção da Arte, da Filosofia e da Psicologia, o que, de certo modo, defende a Pedagogia Waldorf, de Rudolf Steiner.
Maria do Carmo Eulálio, Ellis Regina Ferreira dos Santos, Tiago Paz e Albuquerque	Representações sociais da relação auxiliar de enfermagem- usuário no contexto do Programa Saúde da Família	Revista Gaúcha de Enfermagem (Online) vol.30 no.4 Porto Alegre out./dez. 2009	Relações profissional- paciente. Auxiliares de enfermagem. Programa Saúde da Família. Psicologia social. Humanização da assistência.	Os profissionais da enfermagem têm se responsabilizado pela "arte" de cuidar, sendo eles os que dedicam a maior parte do seu tempo ao usuário. (...) Trata-se de uma pesquisa quali-quantitativa com 25 profissionais.
Aparecida Magali de Souza Alvarez; Augusta Thereza de Alvarenga; Silvia Cristiane de S. A. Della Rina	Histórias de vida de moradores de rua, situações de exclusão social e encontros transformadores	Saúde e Sociedade vol.18 n.2 abr./jun. 2009	Histórias de vida; Moradores de rua; "Encontro transformador"; Resiliência; Exclusão social; Cidadania	Este trabalho apresenta, a partir de histórias de vida, características do processo de "encontro transformador" entre dois moradores de rua e uma professora, que foi "ponto de apoio" positivo em suas vidas. (...)
Arley Andriolo	Entre a ruína e a obra de arte: psicossociologia da percepção da cidade histórica	Estudos de Psicologia (Natal) vol.14 no.2 Natal maio/ago. 2009	fenomenologia; turismo cultural; patrimônio histórico; Ouro Preto	Este artigo objetiva discutir o processo de significação da cidade histórica turística de Ouro Preto. Desenvolve- se por meio de uma pesquisa em psicologia social baseada na fenomenologia e no estudo micro-histórico da percepção. O trabalho foi baseado em extensa

	turística			pesquisa de artigos, livros e outras fontes sobre a cidade de Ouro Preto. Ao final, mostram-se os diferentes discursos concernentes a quatro campos perceptivos criados durante o século XX.
Jaison Hinkel, Lorena de Fátima Prim	Um estudo psicossocial dos significados e sentidos expressos nas músicas de MV Bill	Estudos de Psicologia (Natal) vol.14 no.2 Natal maio/ago. 2009	rap; significados; sentidos; psicologia sócio-histórica.	Este artigo tem por propósito estudar os significados e sentidos expressos nas letras das músicas de MV Bill, um dos ícones do rap nacional, com o intuito de possibilitar a compreensão da sua tendência afetivo-volitiva. Com base na Psicologia Sócio-Histórica, a pesquisa se caracteriza como um estudo de caso e utiliza como método a análise de conteúdo de quatro músicas: "Soldado do Morro", "Só Deus pode me julgar", "EMIVI" e "Atitude Errada". Os significados e sentidos das canções estudadas denunciam as dimensões objetiva, ética e subjetiva da dialética exclusão/inclusão social, bem como a proposta de enfrentamento desta condição. Assim, podem-se considerar tais músicas como indicadores de uma práxis ético-política que propõe ações coletivas com o objetivo de superar a situação de padecimento humano e utiliza a arte como expressão afetiva de potência de vida e criação, em prol da cidadania.
Dênio Lima, José Antônio Zagalo-Cardoso	História natural da síndrome de Kleine-Levin: revisão e discussão	Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul vol.31 no.3 supl.0 Porto Alegre 2009	Síndrome de Kleine-Levin, história natural, quadro clínico, curso evolutivo.	Neste artigo, os autores fazem um levantamento da história natural da síndrome de Kleine-Levin mediante a revisão e discussão críticas da literatura científica publicada até a data sobre o assunto. Prestam uma atenção especial aos correlatos psiquiátricos desta síndrome neuropsiquiátrica, focando os dilemas de diagnóstico deles decorrentes. Discutem as dificuldades e equacionam o perfil que os conhecimentos do estado da arte permitem delinear para a história natural da síndrome Kleine-Levin.

Leila Dupret	Subjetividade e arte de rua: 100% Graffit	Psicologia Escolar e Educacional (Impresso) vol.12 no.2 Campinas dez. 2008	Subjetividade, Ações educativas, Aprendizado.	O trabalho de Psicologia Escolar/Educacional teve como ponto de partida uma demanda dos jovens que integram comunidades pertencentes a Itaipu, Cambainhas e Piratininga, região oceânica do Estado do Rio de Janeiro, e participavam de atividades oferecidas pela Fundação Gol de Letra. A meta da intervenção psicológica era interferir na construção da subjetividade dos membros do grupo participante com ações educativas complementares, a partir da realização de oficinas de grafite, conforme sugerida pelos jovens. Quando entendido como uma linguagem que pretende transmitir anseios ou revelar inquietações, o grafite inclui necessariamente o componente psicológico presente na arte.
Denise de Camargo, Yara Lúcia Mazziotti Bulgacov	A perspectiva estética e expressiva na escola: articulando conceitos da psicologia sócio-histórica	Psicologia em Estudo v.13 n.3 Maringá jul./set. 2008	estética, psicologia sócio-histórica, atividade expressiva na escola.	Este artigo apresenta uma reflexão sobre as contribuições do campo das artes para a educação. Parte-se da constatação de que em nosso cotidiano as relações entre as pessoas são cada vez mais orientadas por razões econômicas e instrumentais. Compreende-se a escola como invadida por esta lógica e assim perde-se um espaço fundamental de interrogação, o qual é necessário para nos descobrirmos como seres autônomos, singulares e em movimento. Entende-se que a estética pode vir a ser um instrumento para a educação dos aspectos sensíveis, levando-nos a descobrir formas até então inusitadas de perceber o mundo. Dimensões das atividades artísticas - estética e expressiva - são conceituadas e passa-se, em seguida, a defender, a partir dos pressupostos da psicologia sócio-histórica, que essas dimensões contribuem para a expressão e organização da emoção e da imaginação. Finalmente, o artigo discute a proposta de oficinas, espaços de ação e reflexão, um

				fazer próximo à arte.
Francisco Romão Ferreira	A produção de sentidos sobre a imagem do corpo	Interface - Comunicação, Saúde, Educação, v.12 n.26 jul./set. 2008.	Corpo. Subjetividade. Saúde. Produção de sentidos.	Apresentam-se algumas formas de produção de sentidos sobre o corpo a partir de uma revisão bibliográfica com base em autores da antropologia, sociologia, filosofia, psicologia e psicanálise.
Renata Wirthmann G. Ferreira, Tania Rivera	Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo	Psicologia USP vol.19 no.2 São Paulo abr./jun. 2008	Arte. Psicanálise. Frida Kahlo. Feminilidade. Desejo.	O presente artigo apresenta uma articulação da teoria freudiana da feminilidade com a primazia do simbólico segundo Lacan, entrelaçado a considerações acerca da obra da artista plástica mexicana Frida Kahlo. Esse percurso tomou a feminilidade a partir do desejo e compreendida como algo completamente inserido no mundo simbólico.
Carolina Laurenti	Bergsonismo, psicologia e liberdade	Psicologia em Estudo v.13 n.1 Maringá jan./mar. 2008	bergsonismo, determinismo, liberdade.	Examina-se neste ensaio o conceito bergsoniano de liberdade. Essa análise passa pelo exame do conceito de grandeza intensiva e pela discussão das teses deterministas e indeterministas. Mas é na descrição do sentimento da graça que se pode encontrar o paradigma da experiência da liberdade. Sugere-se que o tratamento bergsoniano da liberdade lança um desafio de caráter epistemológico à psicologia científica: apresentar-se como psicologia estética, isto é, uma psicologia que resgataria o saber sensível e assumiria uma posição crítica com respeito ao pensamento intelectual. Diante dessa provocação, resta indagar: a psicologia estaria pronta para pensar a ciência como uma arte?
Magda Floriana Damiani	Entendendo o trabalho colaborativo em educação e revelando seus benefícios	Educar em Revista n.31 Curitiba 2008	trabalho colaborativo, trabalho docente, aprendizagem, psicologia sócio-histórica.	Este trabalho tem como objetivo discutir e afirmar a importância do desenvolvimento de atividades colaborativas nas escolas. O texto está baseado em ampla revisão de literatura voltada para: a teorização acerca dos processos psicológicos envolvidos nesse tipo de atividades, com base, principalmente, na psicologia sócio-histórica; e a análise dos resultados de diferentes

				investigações que enfocaram as atividades colaborativas entre professores e estudantes, de maneira a retirar delas algumas conclusões úteis para o trabalho em Educação. A revisão foi realizada com base em pesquisas publicadas em livros, artigos de periódicos, teses, dissertações e anais de eventos tradicionais da área, no Brasil e em outros países.
Eliane Domingues	Vinte anos do MST: a psicologia nesta história	Psicologia em Estudo, v.12 n.3 set./dez. 2007	MST, estado da arte, pesquisa bibliográfica.	Mapear a produção científica geral sobre o MST e analisar a produção específica da Psicologia sobre esta temática é o que se propôs esta pesquisa.
Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima, Peter Pál Pelbart	Arte, clínica e loucura: um território em mutação	História, Ciências, Saúde-Manguinhos v.14 n.3 Rio de Janeiro jul./set. 2007	arte; clínica; loucura; terapia ocupacional; saúde mental; Brasil.	A experiência clínica e didática no campo da terapia ocupacional, na qual práticas artísticas e processos terapêuticos se atravessavam, levou-nos à realização de uma pesquisa histórica visando investigar como se constituíram, no Brasil, as relações entre os campos da saúde mental e da arte, a partir de meados do século XIX e durante o século XX. Os métodos utilizados para realizar esta pesquisa – que tem como horizonte teórico o pensamento de Foucault, Deleuze e Guattari – foram a cartografia e a arqueologia. Com a arqueologia, tratamos dos discursos e acontecimentos históricos, procurando as forças que os engendraram. Ao cartografar, buscamos acompanhar algumas linhas que, emergindo de cada um desses campos em relação ao outro, se cruzaram formando diferentes configurações no território em estudo.
Erika Antunes Vasconcellos, Joel Sales Giglio	Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar	Estudos de Psicologia (Campinas) v.24 n.3 Campinas jul./set. 2007	arte-terapia; neoplasias; oncologia; psicologia; psicoterapia.	Este artigo visa discutir a introdução da expressão artística em contextos terapêuticos, procurando focalizar também o desenvolvimento da arteterapia com pacientes oncológicos. O tema foi discutido através de revisão bibliográfica, considerando-se diferentes enfoques

				<p>teóricos. Primeiramente, nos referimos à compreensão da arte como expressão subjetiva e à utilização de recursos artísticos no diagnóstico e na intervenção terapêutica. Em seguida, contextualizamos o tema, considerando também o ponto de vista da psicologia analítica junguiana com relação à linguagem imagética e à sua aplicação na psicoterapia. Por último, abordamos a arteterapia na assistência aos pacientes com câncer, destacando o enfoque hospitalar. Esse assunto tem sido pouco abordado na literatura científica em publicações nacionais, apesar da importante expansão nos grandes serviços de saúde. Trata-se de um campo que ainda requer maior fundamentação teórica, principalmente no contexto institucional e na adequação à realidade brasileira.</p>
<p>Eliane Dias de Castro, Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima</p>	<p>Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira</p>	<p>Interface - Comunicação, Saúde, Educação v.11 n.22 Botucatu maio/ago. 2007</p>	<p>Terapia ocupacional. Saúde mental. Arte. Loucura.</p>	<p>No decorrer da década de 1940, a psiquiatria hegemônica brasileira voltou-se para inovações científicas e tecnológicas e para a sedimentação de uma visão orgânica da doença mental. Nesse contexto, Nise da Silveira pesquisou o desenvolvimento de uma prática clínica em terapia ocupacional, examinando os resultados com inteligência livre de enquadramentos limitadores. Organizou e cuidou dos espaços e tempos para o desenvolvimento das capacidades criativas, da experimentação e do aprendizado artístico dos loucos. Devido à quantidade de desenhos e pinturas e à qualidade das obras produzidas, seus ateliês adquiriram e aglutinaram grande interesse científico e artístico. O trabalho de Nise da Silveira produziu um deslocamento nas atividades realizadas como ocupações monótonas e repetitivas, mantenedoras da lógica asilar; aproximou-as das necessidades reais dos pacientes, abrindo novas</p>



				possibilidades de ação e participação no mundo para essas pessoas. Sua história é referência para práticas atuais na terapia ocupacional. A partir dela arte, cultura e loucura ganham novos sentidos.
Bader Burihan Sawaia	Teoria laneana : a univocidade radical aliada à dialética-materialista na criação da psicologia social histórico-humana	Psicologia & Sociedade v.19 n. spe 2 Porto Alegre 2007	Praxis psicossocial; psicologia social Latina Americana; singularidade e transformação social; resolução ético-estética.	O texto apresenta o corpo teórico-metodológico que Sílvia Lane criou, ressaltando os seus pressupostos epistemológicos e ontológicos e demarcando os grandes momentos do seu processo de configuração. Um processo dialético que avança incorporando novos conhecimentos sem abandonar o anterior, mas unindo-os na produção de algo novo. Essa metodologia "prático-crítica-revolucionária, inicialmente intuitiva, foi se burilando cientificamente a partir de pesquisas empíricas, segundo Lane, fundamentais para a crítica dos conceitos e avanço da teoria. (...) Espera-se, assim, apresentar a processualidade de sua concepção-compromisso de ciência em busca do conhecimento da existência humana sem suturas.

Fonte: Scielo.

Descartamos os seguintes artigos:

- 1) o artigo de Tardivo & Guimarães (2010) por já ter sido objeto na seção anterior.
- 2) O artigo de Mazer & Melo-Silva (2010) por ser pesquisa sobre “estado da arte”.
- 3) O artigo de Borges-Andrade & Pagotto (2010) por ser pesquisa sobre “estado da arte”.
- 4) O artigo de Eulálio, Santos & Albuquerque (2009), por ser um artigo de enfermagem, cujo descritor acusou a palavra arte no contexto de “arte de cuidar”.
- 5) O artigo de Lima & Zagalo-Cardoso (2009), por também não se referenciar à arte, mas sim sobre neuropsiquiatria.
- 6) O artigo de Domingues (2007) por ser pesquisa sobre “estado da arte”.

O artigo de Araujo & Oliveira, **Significações sobre desenvolvimento humano e adolescência em um projeto socioeducativo** (2010) não trata especificamente do tema da arte, mas no sentido que o projeto socioeducativo em questão é um circo social. As significações sobre a adolescência consistiu na escuta das impressões que os participantes do referido projeto possuem sobre o desenvolvimento (incluindo aí o pesquisador). Como podemos observar, este texto não trabalha com as categorias da materialidade.

O artigo de Tardivo **A imagem do hiato: Budapeste e a fotografia** (2010) propõe um estudo de Psicologia da arte, a partir da fenomenologia e a psicanálise.

Moutinho & Conti, no artigo **Considerações sobre a psicologia da arte e a perspectiva narrativista** (2010), trabalham com a perspectiva da Psicologia da arte de Vigotski, e assim “destacando as ideias do autor para o fortalecimento desta área que se dedica à abordagem do humano para além do raciocínio lógico-abstrato.” A área em questão é o narrativismo, que, ao que parece, utiliza as ideias de Vigotski de maneira eclética, pois, segundo as autoras, nesta perspectiva, “ao interpretar o mundo, as pessoas atribuem sentido a ele e assim o fazem nas e através das narrativas. Estas seriam um modo discursivo privilegiado para a construção destes significados, em face de suas características espaçotemporais” (p. 692). Ou seja, não é contemplada a historicidade da produção humana e

da linguagem, sendo Vigotski resgatado como autor que rompeu com o dualismo na psicologia.

O artigo de Walter Melo, **Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: política, sociedade e arte** (2010) mostra a produção pictórica de Fernando Diniz, como parte da terapia desenvolvida por Nise da Silveira. A constituição do sujeito e sua arte, bem como as relações históricas de classe que colocam determinantes na interação de pessoas consideradas anormais em instituições não são questionadas. A transformação social que o artigo trata refere-se às mudanças de atitudes dentro da instituição, e que não abrangem a totalidade social.

O artigo de Jeans Qvortrup, **A infância enquanto categoria estrutural** (2010) trata na verdade de um compêndio sobre o estado da arte sobre a infância. A categoria estrutural aqui é sociológica, e não da psicologia, mas não marxista, o qual o autor busca refutar durante seu texto.

O artigo de Eça, **Educação através da arte para um futuro sustentável** (2010) considera a educação pela arte de modo holístico, ensejando “criatividade, inovação e pensamento crítico, capacidades fundamentais para uma cultura emancipadora”, sem tratar também do marxismo ou da historicidade do ser humano.

O texto de Albano, **Arte e pedagogia: além dos territórios demarcados** (2010), é uma narrativa de encontros entre uma pedagoga e um artista, a partir da psicologia junguiana.

O artigo de Sant'Ana, Loos & Cebulski, **Afetividade, cognição e educação: ensaio acerca da demarcação de fronteiras entre os conceitos e a dificuldade de ser do homem** (2010), onde “Parte-se da ideia de que a diferença entre humanos e demais seres decorre da necessidade de aprender a ser”, ou seja, descartando a materialidade produzida pelo trabalho, como fundante do ser social.

O artigo de Alvarez; Alvarenga & Della Rina **Histórias de vida de moradores de rua, situações de exclusão social e encontros transformadores** (2009), trata do conceito de “encontro transformador”, e não trata, em si, sobre a arte e nem sobre historicidade.

Andriolo em seu artigo **Entre a ruína e a obra de arte: psicossociologia da percepção da cidade histórica turística** (2009) trabalha com fenomenologia e micro-história da percepção.

Hinkel e Prim, no texto **Um estudo psicossocial dos significados e sentidos expressos nas músicas de MV Bill** (2009), utiliza a perspectiva da psicologia sócio-histórica, e estuda as canções engajadas do rapper MV Bill, que “denunciam as dimensões objetiva, ética e subjetiva da dialética exclusão/inclusão social, bem como a proposta de enfrentamento desta condição”. No entanto, o texto não trabalha com o materialismo histórico, mas fala da emancipação ético-política (mas sem considerar a base estrutural da sociedade). Vigotski é citado, mas sem referências ao marxismo.

Dupret em seu artigo **Subjetividade e arte de rua: 100% Graffit** (2008) trabalha com a construção da subjetividade a partir do grafite e faz algumas discussões com Vigotski e a Psicologia da arte sem aprofundamentos e radicalidade.

O artigo de Camargo & Bulgacov **A perspectiva estética e expressiva na escola: articulando conceitos da psicologia sócio-histórica** (2008) também utiliza a psicologia sócio-histórica, citando Vigotski e Sanches Vasquez, porém o faz de maneira eclética. As autoras aceitam as teses de Habermas (que, como vemos em Tonet [2006] não se coadunam com a perspectiva marxista) e também concordam com a esquizoanálise de Deleuze & Guattari.

O artigo de Ferreira, **A produção de sentidos sobre a imagem do corpo** (2008) se utiliza das compreensões da antropologia, sociologia, filosofia, psicologia e psicanálise, e, assim sendo, não contempla o materialismo histórico.

O artigo de Ferreira & Rivera **Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo** (2008) é psicanalítico, situando o debate da feminilidade entre Freud e Lacan.

O artigo de Laurenti **Bergsonismo, psicologia e liberdade** (2008) interpreta esta corrente filosófica que coloca a questão “a psicologia estaria pronta para pensar a ciência como uma arte?” também não contempla os estudos vigotskianos sobre a arte.

O artigo de Damiani **Entendendo o trabalho colaborativo em educação e revelando seus benefícios** (2008) também parte da psicologia sócio-histórica, utiliza Vigotski na perspectiva do “interacionismo”, mas não se aprofunda no marxismo.

O artigo de Lima & Pelbart **Arte, clínica e loucura: um território em mutação** (2007), é uma pesquisa histórica fundamentada em Foucault, Deleuze e Guattari.

O artigo de Vasconcellos & Giglio, **Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar** (2007) trabalha com a perspectiva junguiana.

Castro & Lima, **Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira** (2007) faz um resgate histórico da terapeuta ocupacional Nise da Silveira, mas sem se apropriar do marxismo.

Sawaia, no texto **Teoria laneana : a univocidade radical aliada à dialética-materialista na criação da psicologia social histórico-humana** (2007) trabalha com o materialismo e a teoria vigostkiana, apontando o contexto de construção desta psicologia e seus rumos na atualidade.

Assim sendo, percebemos que a produção científica na área da psicologia carece de textos que procurem debater as teses marxianas e vigotskianas em sua radicalidade. Desta forma, esta dissertação também se configura a uma contribuição ao debate fundado no materialismo histórico.

Os próximos capítulos configuram-se em uma tentativa de compreensão da arte através da Psicologia histórico-cultural, onde buscaremos aprofundar o debate acerca da arte e o método científico que a entende como produção humana, em seu contexto da totalidade.

## CAPÍTULO 2

### O SER E O NÃO SER NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO DA MODERNIDADE: HÁ UM CONCEITO DE HOMEM EM SHAKESPEARE (1564-1616)?

A totalidade das transformações sociais que resultaram na chamada Modernidade foi tão complexa quanto incalculável. De pequenos hábitos cotidianos até guerras, o conjunto de mudanças na sociedade ocidental foi radical, a ponto de podermos observar, hoje, as diferenças que nos colocam em lados opostos com o mundo feudal. Tal oposição, entretanto, é bastante visível quanto aos aspectos estruturais daquele mundo. Quando olhamos mais de perto o homem feudal, sua comunidade, seus ideais, seu modo de vida, ainda sentimos um certo saudosismo por algo que enfim, nunca vivenciamos. Por que nos sentimos tão longe e tão perto deste passado?

Muito embora tais mudanças tenham tido ritmos diferentes em diferentes povos, com momentos de estagnação e momentos de explosão social, foi, pela primeira vez na história, um movimento mundial, onde o Ocidente Europeu levou (e ainda leva!) seu padrão cultural, científico, econômico e político a todos os povos do globo, como forma de razão e até mesmo de justiça. A investigação acerca do nascimento da Modernidade, localizada na Europa nos séculos XV a XVIII (três séculos que podem ser tomados a medida dos adjetivos “complexa” e “incalculável”) deve buscar os aspectos históricos que auxiliem a compreensão deste período.

Este capítulo tem por objetivo compreender a visão de homem neste turbilhão de transformações sociais, através de um representante da arte literária da época, que buscava se posicionar frente ao novo homem e à nova sociedade que entravam em cena. A partir da investigação do teatro de William Shakespeare (1564-1616), principalmente sua peça **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**, investigaremos como a arte trazia o entendimento do novo homem que surgia com aquele século. Devemos destacar que, conforme já enunciamos em nossa introdução, que pautamos nossa investigação pela materialidade das relações sociais. Não se trata de enunciarmos o gênio de tais autores, mas de evidenciarmos as condições objetivas que possibilitaram sua genialidade. Se suas obras se fazem presentes em nossos dias como resultado da totalidade, buscaremos compreender tais

textos como resultados de um complexo de complexos sociais que hoje podemos explicar. Sendo assim, a reflexão sobre o método se faz necessária.

O presente capítulo inicia por uma discussão breve sobre W. Shakespeare e sua obra, principalmente a peça **Hamlet**, problematizando algumas interpretações existentes. Em seguida, procuraremos apresentar o contexto histórico de transição em que as obras de Shakespeare se enraízam. Por fim, buscaremos nos estudos realizados por Vigotski referente à **Hamlet**, explicitar a forma que o dramaturgo inglês caracterizou o gênero humano em uma tragédia da modernidade. O objetivo perseguido neste capítulo é conduzir o leitor a uma reflexão metodológica, a fim de entendermos a arte e o homem sob o materialismo histórico-dialético.

## 2.1 SHAKESPEARE: E TUDO QUE ERA SÓLIDO SE DESMANCHAVA NO AR...

Adjetivos não faltam ao dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare. Nos comentários acerca de sua vida e obra abundam termos que reforçam a idéia que trata-se do maior gênio que a arte do teatro jamais produziu. A Enciclopédia Barsa (sob a supervisão da Enciclopédia Britânica – e que por seu caráter enciclopédico pode nos indicar certo consenso entre os pesquisadores sobre a interpretação dos textos dele) o apresenta: “O maior dramaturgo e poeta da literatura inglesa e, provavelmente, de todas as literaturas” (Carpeaux, 1974, p. 429). Harold Bloom, crítico literário e profundo conhecedor da obra shakesperiana, assim se refere à genialidade do autor inglês:

Tenho lido e lecionado Shakespeare, quase diariamente, nos últimos doze anos, e tenho certeza de que não vejo com clareza. Seu intelecto é superior ao meu. Por que não haveria, pois, de aprender a interpretá-lo aferindo essa superioridade, que, afinal, constitui a única resposta à pergunta ‘Por que Shakespeare?’. Nossos supostos avanços no campo da Antropologia Cultural, ou em outras modalidades de ‘Teoria’, não configuram avanços em relação a *Shakespeare*. (2001, p. 26)

É interessante que a partir desta constatação - a superioridade do intelecto de Shakespeare - o autor queira produzir uma interpretação sobre o dramaturgo. Se não podemos ver com clareza a obra shakesperiana, sua estética, seu olhar, determinado pela multiplicidade das relações sociais concretas de sua época (e de toda a historicidade presente), isto se deve ao complexo social sobre o qual repousa o olhar e sentimento do artista, do espectador, etc. Ainda que esta visão não seja clara, podemos estabelecer as relações sociais, e compreender a obra artística pelo dado histórico, dado este objetivo e concreto, e por este motivo pode reverberar na sociedade por séculos. Se considerarmos que Shakespeare nos é superior, como pretender explicá-lo? Como destacar o intelecto dele de sua época, de suas relações sociais, e pretender, assim, compreendê-lo? Bloom (2001) continua sua exposição acerca da sua forma de interpretação da obra shakesperiana, apoiando-se em Samuel Johnson que, segundo ele, é “o maior dos intérpretes, tecendo comentários sobre o maior dos autores” (p. 26).

Para Johnson, a essência da poesia era a *invenção*, e somente Homero é rival de Shakespeare em originalidade. Invenção, tanto pra Johnson quanto para nós, é um processo de descoberta. A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana. Johnson não chega a dizer que Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da mimese shakesperiana: “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente”. Acima de tudo um crítico empírico, Johnson sabia que a realidade se altera; na verdade, realidade é mudança. Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade. (Bloom, 2001, p. 26)

Podemos observar a nítida postura do intérprete da obra de Shakespeare que se posiciona pelo individualismo absoluto, sem considerar a história e as condições sociais. As transformações, segundo o texto, apenas ocorreriam no indivíduo, que Shakespeare soube, assim, representar, ou imitar, com perfeição. A realidade se resume na transformação individual, subjetiva de cada um. Por que Shakespeare é considerado o maior intelecto de



todos os tempos pelos arautos da individualidade? E por que é um autor de referência para a estética marxiana?

Percebemos que esta concepção que vê a história como a sucessão das individualidades, de heróis e de bandidos se espraia para a história da arte, vista como a história daqueles considerados gênios artísticos, impedindo uma visão que possa revelar o homem como criador ou criativo para além de características intrinsecamente subjetivas. No entanto, ao tomarmos a concepção vigotskiana de que a subjetividade humana se constitui a partir das relações sociais e por isso traz suas marcas, é possível entender o artista e sua obra (o ser criador e sua criação) como produto do coletivo da sociedade. Apregoar a impossibilidade do conhecimento da história e da sociedade através das produções humanas (artísticas ou não) implica em desconsiderar a ciência como autêntica intérprete das condições sociais e em desconsiderá-la como interventora da realidade.

Observemos a citação de Duayer, citado por Marcondes de Moraes (2004, p.344):

A Literatura possui um campo vastíssimo e, como se sabe, todo texto literário ocupa um determinado espaço social tanto como produto do mundo social dos autores quanto como agente textual atuando sobre este mundo, com o qual mantém uma relação complexa e contraditória. A Literatura, assim, ao mesmo tempo espelha e engendra o sentido de realidade de uma cultura e das formações sociais sobre as quais ela intervém para sustentar, resistir ou contestar, dependendo do caso em questão. Por este motivo, a Literatura, para além do que é em si mesma, será sempre uma inesgotável e rica fonte de informações para os historiadores. Entretanto, [...] o texto literário e o contexto histórico não são uma mesma trama: um não pode ser reduzido ao outro nem tomados como idênticos. A "narrativa" histórica constitui-se na possibilidade e no compromisso de compreender o contexto do qual a literatura faz parte, mesmo consciente de que não pode traduzi-lo mediante uma imagem categórica e definitiva. Sua meta é a de, pela análise do processo social real, expressar e problematizar a complexidade das determinações sociais do contexto histórico privilegiado, a estrutura interna que

lhe é própria e que é continuamente renovada, recriada, redefinida.

É possível que a pesquisa histórica possa estabelecer os liames materiais da criação artística. A subjetividade do artista está indelévelmente ligada aos aspectos de sua época, de suas relações sociais, e estas com as peculiaridades de seu modo de produção. Sem pretender esgotar a criatividade, ou até mesmo os aspectos sentimentais envolvidos na produção da arte, a pesquisa histórica permite que possamos compreender melhor a arte, e assim, os aspectos subjetivos que o ser social produz em nossas consciências.

No entanto, a própria pergunta sobre quem foi Shakespeare ainda nos é um mistério, uma vez que sua biografia ainda é, em parte, desconhecida. Sabe-se que nasceu em Stratford-on-Avon, a 130 quilômetros aproximados de Londres, em abril de 1564. Cidade de cerca de mil e quinhentos habitantes, o que a colocava no cenário urbano inglês que, após um grave decréscimo de habitantes no século XIV devido à Peste Negra, aumentava consideravelmente sua população e sua economia, conforme Mainka (2007):

Por volta de 1500, eram somente dois milhões de pessoas, 90% das quais viviam no campo; somente 10% nas cidades; a metade na capital, Londres. A outra metade estava distribuída entre as 700 demais cidades, localizadas, na maioria, no litoral ou perto dele. Enquanto Londres tinha, por volta de 1500, aproximadamente 60 mil habitantes, todas as outras cidades tinham menos do que 12 mil (...). O século XVI foi caracterizado pela urbanização e pelo crescimento das cidades. Londres, por exemplo, cresceu enormemente e aumentou sua população para 215 mil habitantes, até 1600. (p. 129).

Shakespeare foi o terceiro filho de oito irmãos. Sobre sua mãe e seu pai, Mary Arden e John Shakespeare, pouco se sabe. Foi batizado em 26 de abril (Boquet, 1989, p. 10), o que possibilita que seu nascimento ocorrera por volta do dia 23 deste mês. No entanto, é interessante notarmos que uma prole de oito filhos indica o crescimento urbano inglês que nos referimos acima. Sobre sua infância, também, são poucos dados conhecidos:

Os primeiros tempos de infância fugiram às anotações dos biógrafos. Sabe-se, porém, que aos 7 anos freqüentava a escola

Rei Eduardo VI, na mesma Stratford. Ali. Entre outras coisas, aprendeu latim, grego e inglês.

Os livros eram a sua grande paixão. Tão logo decifrou o mistério das letras, pôs-se a ler a Bíblia – que ganhou grande divulgação durante os conflitos religiosos – traduções inglesas de novelas italianas e poemas franceses, crônicas históricas de seu país. (Introdução, 1976, VII).

É interessante notarmos que Shakespeare teve importante contato com a cultura de seu tempo, o que, seguramente, constituiu a base de sua obra futura, além do domínio de outras línguas e seu próprio idioma. Durante um período de crise financeira familiar que durou toda a adolescência, se casou com uma jovem de família rica, Anne Hathaway, oito anos mais velha, em 1582. Seis meses após o casamento, em 1583, foi batizada sua filha Susanna. Em 1585 foram batizados os filhos gêmeos Hamnet e Judith. Não se sabe, porém, se este também foi o ano de sua chegada a Londres, e não se sabe ao certo o motivo de sua fuga, se para fugir da vingança de um importante cidadão de Stratford, ou se fora para a capital com uma companhia de atores. “Seja qual for o motivo da viagem, o certo é que em 1587 William Shakespeare se encontrava em Londres” (Introdução, 1976, VIII).

Iniciou sua carreira no teatro de James Burbage (criado em 1584) como guardador de cavalos até conseguir o posto de ator, e, na sequência, graças ao talento em escrever, como refundidor de textos.

Na época, o teatro não era apenas encenado, mas também lido. Assim muitas companhias, que haviam comprado peças de autores em voga, vendiam parte de seu repertório às tipografias, que as imprimiam e por sua vez vendiam a um crescente público leitor. A partir desse momento, as obras já não tinham dono: pertenciam ao domínio público.

(...) muitas vezes, premidas pela necessidade de renovar seu repertório e sem tempos para encomendar aos autores obras inéditas, as companhias limitavam-se a encenar textos impressos em novas versões, feitas pelos próprios chefes de companhia ou por atores dotados de suficiente talento para escrever. Um desses atores foi Shakespeare. (p. VIII – X).

Shakespeare continuou na companhia de Burbage até 1594 quando passou a integrar a companhia de Lorde Chamberlain, então patrocinada pelo lorde camareiro da coroa (Boquet, 1989, p. 10). Em 1599 passou a se apresentar no Globe Theater, teatro fundado em 1599 por Burbage. Com a ascensão de Jaime I ao trono inglês em 1603 (sucendo a rainha Elizabeth) a companhia de Shakespeare passa a ser patrocinada diretamente pelo monarca, sendo fundida com a companhia de Burbage por decreto, que resultou na companhia King's Men: os Homens do Rei (Introdução, 1976, X).

A produção shakesperiana pode ser dividida em fases, conforme Carpeaux (1974): “(1) peças de mocidade (até c.1595), (2) peças da primeira maturidade (até c. 1601), (3) fase trágica (até c. 1610) e (4) última fase, que se estende até cerca de 1613.” (p. 429). Conforme cronologia apresentada por Boquet (1989), ele produziu, até 1595, entre outras, “**A comédia dos erros**” e “**Titus Andronicus**” em 1589, “**Henrique VI**” (em três partes) de 1590 a 1592, “**Ricardo III**” e “**A megera domada**” em 1592-93 e “**Sonho de uma noite de verão**” (1594-95). Em 1595 produziu “**Romeu e Julieta**” e “**Ricardo II**”. O “**Mercador de Veneza**” em 1596 e “**Henrique IV**” (em duas partes) entre 1596-97, “**Henrique V**” e “**Júlio César**” em 1599 e “**Noite de Reis**” em 1600-01.

Sua fase trágica, ou “fase sombria” (conforme Introdução, 1976, X), teve relações com os acontecimentos da vida do dramaturgo e da Inglaterra:

Em 1601, sofreu o primeiro golpe de sua estada em Londres: seu amigo e protetor, o conde de Essex, foi executado por haver conspirado contra a rainha. Shakespeare imergiu em profunda angústia. E nessa ‘fase sombria’, de meditações sobre a fragilidade da existência humana, escreveu as suas mais belas tragédias: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Troilo e Créssida*.

E também a comédia “**Tudo é bom se acaba bem**” em 1603 e no ano seguinte outra comédia, denominada “**Medida por medida**”. Em 1604 surge outra tragédia: “**Otelo**”, seguida por “**Rei Lear**” em 1605 e “**Macbeth**” em 1606. Em 1608 produziu “**Coriolano**”, e em 1609-10 produziu “**Cimbelino**”. Sua derradeira fase de produção conta com “**História de inverno**” e “**A tempestade**” em 1611, e “**Henrique VIII**” em 1613 e neste mesmo ano, colaborou outro autor, Fletcher, em “**Dois nobres fidalgos**”.

Podemos elencar aqui alguns fatos de sua vida, como a morte de seu pai em 1600, e de sua mãe em 1608. Em 1607 sua filha Susanna se casou, e em 1616 foi a vez de sua filha Judith. Em 1610 ou em 1612 retornou a sua cidade natal, Stratford. Em 1616, após um mal-estar e a visita de alguns amigos o estado de saúde de Shakespeare se agravou e ele faleceu no dia de seu nascimento e foi enterrado no dia 26 de abril, o mesmo de seu batizado.

A vida e obra de William Shakespeare e até mesmo suas características pessoais (o intelecto, o domínio de línguas estrangeiras, além de ser um apaixonado pela leitura) podem responder às inquietações acerca de sua obra? Ou ainda, por que Hamlet e seu “ser ou não ser” nos fala tão de perto? Seria Shakespeare, enfim, indecifrável?

É possível, de resto, analisar as obras de Shakespeare estilisticamente, mas não ideologicamente, pois seus versos e frases só exprimem idéias e sentimentos dos personagens, não se podendo assim atribuí-los ao dramaturgo, que nunca fala na primeira pessoa. Shakespeare é a soma dos seus milhares de personagens (*myriad-minded*), entre os quais há representantes dos mais diversos temperamentos e adeptos de todas as filosofias e crenças. Ele próprio, porém, se oculta atrás do palco, não tem filosofia alguma. Como nenhum outro dramaturgo, criou inúmeros tipos, e os fechou num universo a que nem Deus tem acesso. (Carpeaux, 1974, p. 431).

Podemos admitir que Shakespeare, ou qualquer outro artista, ou qualquer outro ser humano poderia se fechar em um universo próprio e ali criar seu mundo à parte? Não estaríamos nós vivendo uma realidade histórica, e por este motivo, real e objetiva? Em uma compreensão materialista histórica compreende-se que o autor, ao compor sua obra, ao objetivar e exteriorizar sua arte expressa nela suas vivências de um período real, concreto, que é a síntese da totalidade das relações sociais, cuja base material é a relação de produção da vida, mesmo muitas vezes se apresente de modo alegórico. O leitor e, por sua vez, também o analista, elabora sua síntese da totalidade, estando assim exposto às formas ideológicas pelas quais os homens se posicionam frente aos conflitos existentes na produção da vida e da consciência, ou seja, na luta de classes. Por exemplo, o olhar de nossos dias que desconsidera a história e suas contradições, e entende que a subjetividade é desconectada da realidade

objetiva, está impregnado do fetichismo da individualidade e isso se expressa tanto nos estudos voltados à arte quanto à ciência, quando se estudam os artistas e cientistas do passado.

William Shakespeare teve sua existência, sua concepção de mundo e de homem, exerceu seu trabalho de dramaturgo e poeta, e os significados que sua obra possui corresponde ao número de seres humanos que ela consegue atingir. E cada um desses humanos possui a sua subjetividade que, ainda que tenha uma base real e objetiva, é a confluência de infinitas determinações de um sujeito, e que nos permitem desaguar em nossa vida real e social o nosso ser, que é próprio e único. Através da arte é possível estabelecer uma ligação entre presente e passado, mesmo havendo determinações históricas e objetivas do autor/criador da obra no passado e do expectador/fruidor do presente. Neste sentido a obra de arte é extemporânea, contempla a condição de lapidar as emoções e sentimentos humanos, por revelar os dilemas, o sofrimento e as alegrias da condição humana em cada época. Possibilitar esta conexão com a emoção humana de ordem superior (cultural), isto é, mais complexa por tornar-se inteligível sem, no entanto, deixar de emocionar, é próprio da catarse estética que a obra de arte produz.

As manifestações artísticas, portanto, são fortes afluentes dessa torrente, e que em nosso ser se relaciona com nosso aspecto emotivo e sentimental, mas não apenas esses, pois a arte nos faz pensar, nos faz raciocinar, nos faz refletir sobre nossa condição humana, sobre aquilo que nos torna essencialmente humanos, pois não se pode falar de arte no reino animal. A arte de Shakespeare exerce esse poder sobre nós: nos emociona, nos faz pensar, nos humaniza e neste sentido ter acesso às produções artísticas clássicas é parte das possibilidades de humanização das novas gerações. Entende-lo pode nos ajudar a nos entender melhor. Mas será que sua época pode nos auxiliar a explicá-lo? Ou devemos reconhecer sua superioridade, declarando-o como indecifrável? Se assim fizéssemos, ficaríamos apenas com o aspecto “sensível”, despertado por seus escritos, que nos faz chorar ou rir, mas não revela a unidade entre forma e conteúdo geradora da catarse estética. Esta última, ao mesmo tempo dirige o expectador a viver as emoções junto com os personagens como é o caso da obra literária em questão, mas também mobiliza a pensar sobre as condições objetivas geradoras dos dilemas humanos.

A investigação histórica acerca do contexto social, ou, nos dizeres de Vigotski (1996), a “situação social de desenvolvimento” de Shakespeare se torna fundamental para podermos formar a base sob a qual ele criou sua obra e que possibilita tanto a compreensão deste autor como homem concreto, como de sua obra. Ao considerarmos que ele é um autor essencial da modernidade, é também mister entendermos que sua vida se situa em uma zona

fronteira das transformações sociais que implicaram na superação do modo de vida medieval, com uma mudança estrutural na sociedade.

A Modernidade no ocidente nasceu de mudanças radicais em relação à Idade Média. Tais transformações, muitas vezes abruptas e bastante violentas, se deram, entretanto, lenta e fragmentadamente. No entanto, não podemos deixar de considerar que a característica básica do medieval, a onipresença do feudo, ocorreu por motivos essencialmente históricos:

Com o desaparecimento da estrutura produtiva e comercial do Império Romano, o comércio e o dinheiro praticamente desapareceram. A auto-suficiência passou a ser uma necessidade. A interrupção dos contatos entre as localidades mais distantes acarretou uma regressão na produção, na cultura e na sociedade. Por isso, a principal característica do feudalismo foi a organização da produção em unidades auto-suficientes, essencialmente agrárias e que serviam também de fortificações militares para a defesa: os feudos. (Lessa & Tonet, 2008, p. 63)

Derivado do escravismo da antiguidade romana, as relações de produção feudais assentaram-se sobre servos e nobres. Sendo assim, se aos servos estava relegado o trabalho (que, derivado da escravidão, o colocava em uma posição social inferiorizada, frente as outras camadas sociais), aos nobres ficava a incumbência da defesa contra os inimigos, a proteção do feudo e das tradições nobiliárquicas. Além dessas classes, a divisão social do trabalho era completada com o Clero Católico, que possuía o conhecimento, na forma da teologia e a filosofia. A partir da citação acima, devemos considerar que o recrudescimento da sociedade medieval implicou em um mundo onde a religião passou a governar o mundo dos homens, e onde o sobrenatural passou a fazer parte de praticamente todos os aspectos da vida das pessoas. Servos, nobres e clérigos constituíam a célebre tripartição social medieval, que nos dá uma impressão de uma sociedade, a princípio, estática, mas que possuía uma dinâmica própria, conforme Lessa & Tonet:

Nesse contexto, a grande novidade histórica do feudalismo está no fato de que – diferente de tudo o que ocorrera nas relações entre o escravo e o seu senhor – os servos ficavam com uma parte da produção e, assim sendo, interessava aos servos

aumentá-la. Como resultado desse interesse, começaram a desenvolver novas ferramentas, novas técnicas produtivas, novas formas de organização do trabalho coletivo, aprimoraram as sementes, melhoraram as técnicas de preservação do solo. Em poucos séculos a produção voltou a crescer e, graças à melhor alimentação, a população aumentou. Logo em seguida, o aumento da produção e da população provocou uma crise no sistema feudal: o feudo possuía mais servos do que necessitava e produzia mais do que conseguia consumir.

Frente à crise, os senhores feudais romperam o acordo que tinham com os servos e expulsaram do feudo os que estavam sobrando. Estes, sem terem do que viver, começaram a roubar e a trocar o produto do roubo com outros servos. Como todo mundo estava produzindo mais do que necessitava, todos tinham o que trocar e voltou a florescer o comércio. Em pouco mais de dois séculos, as rotas comerciais e as cidades renasceram e se desenvolveram em quase toda a Europa. (p. 64 - 65).

Esta citação nos dá a dimensão do movimento da sociedade medieval, ainda que tenha um alto grau de generalização de relações que aconteceram paulatina e contraditoriamente. No entanto, nos dá uma clara idéia de que o mundo medieval não foi completamente estático e que em sua dinâmica acabou por gerar as forças que permitiram a nova sociedade. Vejamos a citação de Singer (2003) sobre como a dinâmica das forças produtivas medievais alteraram radicalmente as relações de produção e suas formas ideológicas:

As relações feudais de produção se efetuaram porque favoreciam o desenvolvimento das forças produtivas do período – a moenda manual, por exemplo. Tais forças produtivas continuam a se desenvolver. O moinho a vapor é inventado. As relações feudais de produção restringem o uso do moinho a vapor. O uso mais eficiente das máquinas a vapor é feito nas grandes fábricas que requerem uma concentração de trabalhadores livres, em vez de servos vinculados às terras.



Assim, a relação entre senhor e servo se dissolve, para ser substituída pela relação entre capitalista e empregado. Essas novas relações de produção constituem a estrutura econômica da sociedade, sobre a qual se edifica uma superestrutura capitalista legal e política, com sua própria religião e sua própria moralidade: a liberdade de consciência religiosa, a liberdade de contrato, o direito de propriedade, o egoísmo e a competitividade. (Singer, 2003, p. 59 – 60).

Podemos então observar que, nos séculos XII e XIII há uma profunda mudança social, que é sentida cada vez mais pelos homens. Novos problemas e novas necessidades devem ser enfrentados, sendo que as soluções são retiradas da prática diária e cotidiana, gerando novas subjetividades, a partir da circunstância social da produção da vida daqueles homens. Novas formas de trabalho nasciam com o mercado e a manufatura urbana, e uma nova divisão social do trabalho, com as novas classes sociais (a burguesia e o proletariado) passam a ser elaborada:

Com as condições da vida medieval normalizada, novas necessidades humanas surgem na sociedade e, para atendê-las, exige-se dos homens, novo comportamento social de troca e novas práticas produtivas, desenvolvendo, assim, as forças produtivas no interior das cidades medievais. A divisão do trabalho limitada à corporação, bem como ao comércio circunscrito à localidade, isto é, apenas limitado aos mercados locais, corresponde à determinado desenvolvimento das forças produtivas cuja base produtiva ainda são as mãos humanas. O trabalho artesanal requer, ainda, habilidades e domínio sobre cada etapa do processo produtivo, sendo responsável pela produção e venda do próprio produto do trabalho. Nas cidades medievais, portanto, encontram-se por toda parte os artesãos indispensáveis à sua existência cotidiana: padeiros, carneiros, alfaiates, ferreiros, oleiros, picheiros, etc, produzindo para um mercado que abrangia o campo, a cidade e regiões cada vez mais distantes. (Amboni, 2010, p. 114).

As últimas citações nos ajudam a compreender como as relações sociais são produzidas na vida material dos homens, ainda que não haja consciência disso. A produção da vida, em sua maneira econômica, configura-se na base estrutural que origina tais relações, e a superestrutura que se levanta sobre essa base, ainda que seja predominantemente intelectual, não compreende ou busca não compreender (ainda que inconscientemente) os conflitos de classe que estão na base estrutural. A vida cotidiana nos coloca em contato com os objetos produzidos historicamente e socialmente que são desde os instrumentos de trabalho (que nos auxiliam a retirar da natureza nosso sustento e nosso conforto) até os objetos elaborados pelo conhecimento e pelas artes, e justamente por sermos seres sociais, tais objetos configuram uma síntese da sociedade ao incorporarmos seu uso e a facilidade que eles podem proporcionar em nossa vida prática.

No entanto, o ser humano possui sua singularidade, sua humanidade em forma subjetiva, a síntese singular da totalidade social em cada um de nós. Por meio da apropriação dos objetos e signos que nos colocam na dimensão prática, laboral e objetiva, também constituímos a consciência como reflexo psíquico da realidade. Dependemos, pois, das possibilidades dadas pelo contexto histórico que vivemos e da história pessoal e individual, marcada pelas condições de classe, que colocarão uma nova significação da produção humana. Deste modo, o ser humano que se apropria da esfera das objetivações genéricas para si torna-se, dialeticamente, um universo, uma síntese entre singular-particular-universal. Para compreendermos a relação da objetivação genérica com a síntese singular-particular-universal é necessário que primeiramente compreendamos no que consiste tal síntese. Oliveira (2001), a partir dos textos marxianos expõe, através dos significados da palavra “fruta”:

Trata-se da abstração "fruta". Essa categoria que caracteriza um conceito mais geral em relação a uma determinada fruta não existe a não ser no pensamento. Representa, em nosso pensamento, o universal. Nasce de um processo mental em que o homem, através de experiências de gerações com frutas específicas (o singular), em determinadas circunstâncias (o particular), reúne as características comuns, encontradas nos diferentes tipos de frutas específicas, num só termo - o universal. Os autores explicam que quando se toma essa categoria mais ampla - "fruta" - como sendo a substância em si e

por si e as diferentes frutas como mero modo aparente e específico dessa substância universal, estamos frente a uma especulação filosófica do universal. (p. 03).

Deste modo, “fruta” nasce da experiência humana com (ou contra) a natureza, e a percepção que algumas realidades (vegetais, doces, carnudas, com sementes), mesmo sendo cada uma singular, ao ser objetificadas pelo homem, ou seja, incorporadas pelo trabalho consciente pudessem ser particularizadas e assim universalizadas como “fruta”. Acreditar que a fruta surgiu com o contato do homem com a própria substância universal e, semelhante ao retorno do homem à caverna platônica, posteriormente passou a nomear as frutas singulares (extraídas da “ideia” de fruta), consiste na especulação idealista filosófica. É neste contato com a construção humana – instrumental e cultural – que o homem se forma.

No terceiro capítulo aprofundaremos alguns destes conceitos, principalmente a objetivação. O que queremos aqui refletir é que o homem possui sua singularidade, pois cada indivíduo é único, é um ser singular, mas o homem também tem sua dimensão de gênero, a humanidade. Para os animais, tal relação é simples, pois a partir do momento que ele se mantém enquanto ser singular (comendo, bebendo, dormindo e se reproduzindo) ele se mantém também enquanto gênero, sem ter consciência disto. No caso do homem, entre singularidade e genericidade há uma relação tensa (dialética), pois não basta ao homem garantir sua subsistência biológica para se inserir no gênero humano. Este é constituído das obras construídas pelos homens em sua constituição histórica. Obras não apenas físicas, mas culturais também. Em cada uma destas obras, o mundo está refletido, não apenas pelos materiais que é feita, mas, principalmente, pela cultura. Vigotski nos mostra que

(...) nossos marxistas afirmam com razão que cada coisa pode ser considerada como um microcosmo, como um modelo global, em que se reflete todo o mundo. Baseando-se nisto, dizem que investigar até o fundo, esgotar uma coisa qualquer, um objeto, um fenômeno significa conhecer o mundo inteiro em todas as suas conexões. Nesse sentido, podemos dizer que **cada pessoa é em maior ou menor grau o modelo da sociedade, ou melhor, da classe a que pertence, já que nela reflete a totalidade das relações sociais.**

Podemos ver que nessa colocação o conhecimento do singular é chave de toda a psicologia social; de modo que devemos conquistar para a psicologia o direito de considerar o singular, ou seja, o indivíduo, como um microcosmo, como um tipo, como um exemplo ou modelo da sociedade (Vigotski, 2004, p. 368, grifo nosso).

Para o marxismo, este conjunto de obras é material, pois compõem a realidade humana, e também são objetivos, pois resultam da ação consciente humana sobre a natureza. “A história humana é ao mesmo tempo um processo de objetivação e de formação do gênero humano e esse processo acumula-se em produtos que são as objetivações genéricas” (Duarte, 1999, p. 131). A história humana é a história das objetivações genéricas, portanto, e o indivíduo, ao longo de sua vida, no tempo de sua existência material, toma contato com estas objetivações genéricas que consiste em sua formação. No entanto, a qualidade da relação com a objetivação é o que torna particular o indivíduo, pois é uma relação que acontece de acordo com seu grupo social. A impossibilidade do contato com o gênero humano, e, portanto, o baixo desenvolvimento da singularidade implica na alienação, ou no estranhamento: as obras da humanidade aparecem ao indivíduo como seres estranhos, e não como parte dele, e fundamentais para sua constituição enquanto um ser social. Temos, no entanto, objetivações genéricas mais básicas, que inserem o indivíduo na história humana:

O indivíduo não pode se objetivar sem que se aproprie das objetivações genéricas. Antes de mais nada ele precisa se apropriar das objetivações genéricas em-si, que constituem a base (não no sentido econômico) da vida social. Sem apropriar-se da linguagem, dos objetos e dos usos e costumes ninguém pode existir enquanto ser humano. A apropriação dessas objetivações se realiza ao longo das atividades da vida cotidiana e trata-se de um processo onde simultaneamente o indivíduo se apropria e se objetiva. (Duarte, 1999, p. 138).

As objetivações genéricas em-si colocam o indivíduo inserido na particularidade da vida humana: estará em contato com seu meio, com a cultura a que faz parte e os demais integrantes dela. Ele fará parte desta história, e terá consciência dela, através da “linguagem,

dos objetos e dos usos e costumes”. Estas objetivações “representam objetivamente o desenvolvimento do homem enquanto ser genérico, mas não traduzem a relação dos homens para com a genericidade” (p. 139). O desenvolvimento do homem não depende apenas da linguagem, dos instrumentos, usos e costumes, sendo que estes são os indicadores de tal desenvolvimento, uma vez que os homens podem viver nestas objetivações sem ter consciência do real significado delas.

Uma das diferenças entre as objetivações genéricas em-si e as para-si (ciência, moral, filosofia, arte, etc) reside no fato de que estas últimas, além de representarem objetivamente o desenvolvimento do gênero humano, representam objetivamente também a relação dos homens com a genericidade (...). Não se trata apenas de que elas sejam objetivações do pensamento dos homens **sobre** a genericidade, sobre o gênero, mas também e não secundariamente, elas são objetivação da relação dos homens **com** a genericidade. Essa relação não é uma relação só do pensamento, mas da própria vida, da atividade social dos homens. As objetivações genéricas para-si representam o grau de desenvolvimento histórico da relação entre a prática social e a genericidade, isto é, representam o grau de liberdade alcançado pela prática social humana. (p. 139-140, grifos no original).

O para-si representa, de acordo com Duarte (1999), a partir de sua leitura de Heller (1977), a liberdade humana, que será o fim da alienação humana. Não podemos, entretanto, ter a visão que as objetivações genéricas para-si representam diretamente a libertação humana, pois também podem estar alienadas, conforme Heller (1977):

Além disso, a própria sociedade, ou, talvez, a *necessidade* da sociedade, tem produzido formas ideológicas e de comportamento que têm explicitado a essência humana em contrariedade com a particular, criando passagem de corrente específica entre o particular e o relacionamento consciente com gênero; isto é - em parte - a *moral* e a *política*, e também, a *arte*, a *ciência* e a *filosofia*. A situação não é alterada pelo fato de que

mesmo estas objetivações poderiam se alienar e em parte tem efetivamente se alienado. A presença dessas objetivações genéricas para-si, como vimos, decorre da necessidade própria da sociedade - *oferece ao particular a capacidade de elevar-se acima da particularidade, para desenvolver um relacionamento consciente com o genérico, para tornar-se um indivíduo*. O homem nasce num mundo - concreto - que está mais ou menos alienado. No entanto, nem todos os indivíduos devem aceitar obrigatoriamente esse mundo, nem apenas aceitá-lo como é; nem todo mundo é obrigado a se identificar com as formas alienadas de comportamento. (Heller, 1987, p. 54-55, grifos no original).

A forma que os indivíduos têm de não aceitarem a alienação é se apropriando das objetivações genéricas para-si, que estarão mais à disposição dos indivíduos “Quanto menos alienada for a sociedade, mais constituirão ineliminavelmente parte da objetivação do indivíduo, as objetivações genéricas para-si (a ciência, a arte, a filosofia)” (Duarte, 1999, p. 140). A arte que (re)cria o mundo, é parte essencial da formação de um homem que seja universal, e não apenas particular ou em-si, pois ela abre a possibilidade do homem se conscientizar de sua singularidade, e permitiria, mais ainda, a possibilidade da superação desta condição.

A arte, ou o fazer artístico sintetiza essa realidade em nossa forma sentimental, mais subjetiva, tanto do lado do artista, que possui regras e condições socialmente postas para a sua arte, e que procura individualmente atuar de acordo (ou não) com tais regras, podendo até mesmo alargar tal atuação aos fundamentos estruturais da sociedade, ou mascará-los mais ainda<sup>3</sup>. Do mesmo modo aos receptores da arte, as pessoas nas quais são produzidos os sentimentos dados pela fruição, pela catarse estética, tomam-na em sua dimensão humana, mesmo que nem sempre possam compreendê-la de modo consciente, põe-se a condição para uma re-elaboração de sua condição humana, por uma aproximação para com o gênero humano. Podem negá-la e (re)negá-la, porém tais sentimentos positivos ou negativos reordenam e recompõem suas subjetividades e suas possibilidades de posicionamento no

---

<sup>3</sup> Outro posicionamento, com orientação teórica diferente da adotada aqui nesta dissertação, mas que merece referência, é a de Dante Moreira Leite (2002)

mundo. Podem alcançar, através desta síntese sentimental, os fundamentos da contradição estrutural, ou, mascará-la ainda mais, o que depende, em grande parte das condições objetivas e de classe tanto do artista quanto do fruidor. No entanto, o período em que tratamos refere-se à mudança estrutural, o que implica também em um fortíssimo conflito superestrutural, visível na política, na intelectualidade e nas artes, inclusive.

## **2.2. MONTANDO O CENÁRIO HISTÓRICO DA OBRA SHAKESPEARIANA: AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS DOS SÉCULOS XIV A XVI.**

O momento histórico do artista Shakespeare é emblemático desta transformação social, uma vez que é possível inferir que a vida concreta marca indelevelmente a obra de um autor ou artista. “Os homens nos séculos XIV, XV e XVI sentiram e perceberam as intensas modificações que foram sendo produzidas na vida européia desse período” (Nagel, 1992, p. 01) e tais modificações que foram visíveis no plano das artes, filosofia e ciências, porém possuem, conforme nos referimos, um plano invisível: a modificação das relações de produção, sendo que a partir do surgimento dos mercadores, na Baixa Idade Média, podemos notar mudanças que desembocaram em uma alteração completa da sociedade.

A formação da classe mercantil demonstra uma grande alteração nos padrões sociais medievais: a necessidade de movimentação de mercadorias, e a acumulação de riquezas e a formação de uma sociedade mais dinâmica. A troca de mercadorias indica assim a formação da relação de produção e consumo, o que determinou o surgimento de uma nova classe social – a burguesia – e um novo espaço – a cidade – onde se davam as novas relações sociais, pautadas pelo trabalho.

O trabalho passou por alterações radicais: se o labor dos servos da gleba seguia o ritmo da natureza e tinha por objetivo a subsistência e o pagamento de tributos aos senhores, na cidade o trabalho seguia o ritmo da produção de manufaturas. Se na realidade agrária dos feudos era a natureza que ditava o ritmo de trabalho, na cidade quem o faz é o soar dos sinos das oficinas de manufaturas (e posteriormente, das fábricas), marcando o início e o término da jornada diária (e até mesmo noturna). Vemos que o tempo, antes divino e natural, passa a ser objeto humano, de uso humano. O tempo, antes natural e, portanto, não-humano, ganhara o domínio humano, em termos de precisão. De acordo com Giovanni Gasparini (1996), o

relógio é a invenção que, até os dias de hoje, sintetiza as novas relações de trabalho que surgem na modernidade:

Para dizer a verdade, presenciamos, no Ocidente, antes mesmo da revolução industrial no fim do século XVIII e início do século XIX, alguns fenômenos que lançam as bases desta relação característica entre tempo e trabalho, que recobrirão as sociedades industrializadas. Um deles, o principal, é representado pela invenção do relógio mecânico em fins do século XIII. O relógio constituirá, com seus aperfeiçoamentos sucessivos (em particular com sua transformação em um instrumento miniaturizado e pessoal que se carrega), um elemento de grande importância, senão decisivo, na dominação econômica e tecnológica exercida pelo ocidente durante séculos no plano mundial, antes mesmo do início do processo de industrialização. (p. 112).

É interessante notarmos que, segundo este autor, que no mundo feudal “o tempo de trabalho e o da vida mantêm então uma ligação mais estreita do que na situação típica do trabalho assalariado industrial” (p. 112), o que implica uma menor diferenciação entre o tempo de trabalho, o tempo da família e o tempo das festividades e da religiosidade, e até mesmo da vida pública e da vida privada. É o tempo humanizado, medido e industrializado que a vida do homem ganha outro sentido: o de que a racionalidade implica no conhecimento e no cumprimento exato do tempo e do espaço. Daí a necessidade de serem medidos, esquadrihados, e tal padrão de medição exata ser levado às últimas consequências em nossa sociedade, conforme veremos na segunda parte deste capítulo.

É no ambiente da cidade que o mercador encontrou o local privilegiado para que sua atividade pudesse ser exercida e que suas necessidades pudessem ser atendidas. Necessidades que não se restringiam aos mercados e oportunidades de negócios, mas culturais também, envolvendo uma nova educação para esse novo homem que surgia, além de uma nova estética que o valorizasse também:

É o pulsar da atividade econômica que impõe aos cidadãos um ritmo de vida diferente. Ao transpor os limites do senhorio, a



vida urbana imprime um significado novo aos cidadãos, que necessitam estabelecer vínculos sociais duradouros. Necessitam, portanto, criar uma cultura cidadina, com seus valores econômicos, educacionais, etc, que lhes permitem a reprodução social. É por uma agenda para se viver na cidade. É criar uma estética cidadina, valorizando o trabalho criador e a beleza arquitetônica. (Amboni, 2010, p. 112)

Essas transformações sociais acompanharam o novo modo de produção econômica. Se o capitalismo estava incubado nas cidades do século XIV e XV, a partir daí este sistema desenvolveu-se até ser o hegemônico na modernidade. Não se pode aqui deixar de fazer menção que a brutalidade muitas vezes foi o motor da modernidade (como hoje em dia ainda ela é um instrumento bastante eficiente das relações sociais que o capitalismo trouxe). Karl Marx, no capítulo intitulado “**A chamada acumulação primitiva**” (1998) do Livro I, Volume II d’ **O Capital** irá mostrar como a transformação do feudalismo em capitalismo – a acumulação primitiva – foi de extrema violência. Assim ele conceitua a acumulação primitiva:

Essa acumulação primitiva desempenha na economia política um papel análogo ao do pecado original na teologia. (...) A lenda teológica conta-nos que o homem foi condenado a comer o pão com o suor de seu rosto. Mas a lenda econômica explica-nos o motivo por que existem pessoas que escapam a esse mandamento divino. Aconteceu que a elite foi acumulando riquezas, e a população vadia ficou finalmente sem ter outra coisa para vender além da própria pele. Temos aí o pecado original na economia. Por causa dele, a grande massa é pobre e, apesar de se esfalfar, só tem para vender a própria força de trabalho, enquanto cresce continuamente a riqueza de poucos, embora tenham esses poucos parado de trabalhar há muito tempo. (Marx, 1998, p. 827).

A acumulação primitiva preparou o terreno para que, a partir do século XVII ocorressem as revoluções burguesas que sacramentaram o poder da nova classe: “O prelúdio

da revolução que criou a base do modo capitalista de produção ocorreu no último terço do século XV e nas primeiras décadas do século XVI. Com a dissolução das vassalagens feudais, é lançada ao mercado de trabalho uma massa de proletários, de indivíduos sem direitos (...)” (Marx, 1998, p. 831). Shakespeare escreve no momento histórico que a qualidade do contato das objetivações sai da esfera da condicionante do nascimento para a da propriedade privada, conforme revelam suas obras. A objetivação deixa de gerar um valor de uso para se tornar um valor de troca.

A transformação social foi bastante radical, pois eram mudanças muito profundas, que determinavam novos problemas para a sociedade. A acumulação primitiva alterou as relações sociais de forma total na sociedade, tendo, inclusive o poder do Estado se organizado para os fins que a nova classe almejava. Vejamos esta citação de Marx:

Os diferentes meios propulsores da acumulação primitiva se repartem numa ordem mais ou menos cronológica por diferentes países, principalmente Espanha, Portugal, Holanda, França e Inglaterra. (...). Esses métodos se baseiam em parte na violência mais brutal, como é o caso do sistema colonial. Mas todos eles utilizavam o poder do Estado, a força concentrada e organizada da sociedade para ativar artificialmente o processo de transformação do modo feudal de produção no modo capitalista, abreviando assim as etapas de transição. A força é o parceiro de toda sociedade velha que traz uma nova em suas entranhas. Ela mesma é uma potência econômica. (Marx, 1998, p. 864).

Todas as transformações sociais da época não se resumem às transformações econômicas. A sociedade configura um todo deveras complexo e com uma dinâmica que em muito pouco a visão de um indivíduo consegue captar, ou até mesmo, sentir. Nosso objeto aqui é entender como a arte se fez arte neste período, mas, para isto, precisamos entender a base da produção da vida que inicia tais transformações. Qual o ponto radical dos problemas humanos a não ser o próprio homem? Ao tratar deste período histórico, encontramos as mais variadas denominações: Renascimento, Humanismo, Ceticismo. Pois buscamos aqui os dados que a realidade daquele tempo nos revela, e o que seria a realidade senão (re)produzirmos nossa vida (humana)? Não se pode negar que tais elementos se expressam na obra de Shakespeare, notadamente na **Tragédia de Hamlet**.

A revolução religiosa da época surgiu em um mundo agitado pela mais vasta crise econômica que a Europa experimentara desde a queda de Roma. A arte, a curiosidade científica e a perícia técnica, o estudo e a arte política, a erudição que explorava o passado e a visão profética que penetrava o futuro, todos haviam derramado seus tesouros no magnífico relicário da nova civilização. Atrás dos gênios da beleza e da sabedoria, que eram os seus arquitetos, movia-se uma figura sombria, mas indispensável. Era o demônio que Dante encontrara balbuciando uma algaravia no quarto círculo do Inferno, e a quem Sir Guyon havia de encontrar três séculos mais tarde, curtido pela fumaça e chamuscado pelo fogo, em uma caverna contígua à boca do inferno. Os seus labôres toscos extraíam pedras que Michelangelo iria erigir, e enterrava profundamente na argila romana as fundações das paredes a serem adornada por Rafael.

Pois foi o domínio do homem sobre o seu ambiente que anunciou a aurora de uma nova era, e foi na tensão das energias econômicas em expansão que esse domínio foi provado e venceu. Como a soberania em uma sociedade feudal, os esforços econômicos da Idade Média, exceto em alguns pontos favorecidos, haviam sido fragmentários e descentralizados. Agora os assaltantes esparsos seriam organizados e disciplinados; as escaramuças dispersas e irregulares seriam fundidas em um embate grandioso, em uma frente que se estendia do Báltico ao Ganges e das Ilhas Molucas ao Peru. Cada ano trazia notícias de novos triunfos. O general que comandava a hoste e desfechava o ataque era o poder econômico. (Tawney, 1971, p. 79-80).

Como podemos observar, trata-se então de um ambiente de transformações sociais profundas na Europa da transição, mas que se dão de forma descontínua no tempo, como podemos caracterizar a Inglaterra neste contexto? Como ocorreram tais mudanças especificamente neste território?

A Inglaterra era, naquela época, como os demais países da Europa, determinada principalmente pela agricultura, que começou, incentivada pelo crescimento das cidades, especialmente de Londres, a produzir para o mercado. Mesmo que já fornecesse lã desde a Idade Média, assim como tecidos, a Inglaterra tornou-se, a partir do século XVI, um Estado Mercantil de grande importância. (Mainka, 2007, p. 130)

No entanto, na época feudal, onde a sociedade estruturava-se de modo militar, uma vez que a nobreza era uma classe essencialmente militarizada e que devia zelar pelas artes da guerra e da segurança temporal dos servos e principalmente do clero, a Inglaterra transformou sua riqueza mercantil em conquistas e incursões militares por uma relevante parte da Europa:

Nenhuma outra aristocracia feudal da Alta Idade Média irradiou-se tão longe e tão livremente, enquanto o conjunto de uma ordem, a partir de sua base territorial. (...) mas a Escócia e Flandres, a Renânia e Navarra, Portugal e Castela foram também atravessadas por expedições militares vindas da Inglaterra, no século XIV. Nesta época, os cavaleiros ingleses lutaram fora de seu país desde o Forth até o Ebro. A organização militar de tais expedições refletia o desenvolvimento local de um feudalismo “bastardo” monetarizado. (Anderson, 2004, p. 114).

A organização militar inglesa era possibilitada pelas transformações econômicas em seu território, o que permitia expandir os negócios por outras terras e também uma organização da produção que possibilitasse o abastecimento do mercado interno e dos novos negócios que poderiam surgir. Se, séculos mais tarde, a Revolução Industrial também estabeleceu uma relação estreita e de mão dupla com os militares, ao transferir para a fábrica a disciplina e autoridade da caserna, e ensejando que os exércitos se organizassem profissionalmente, com planos de ascensão profissional (as patentes, e não mais a organização nobiliárquica) e meritocrática, tais acontecimentos encontram seus germes no mundo feudo-burguês. Conforme a citação de Tawney acima, se o general dos novos tempos foi o poder

econômico, o poder militar não ficou atrás e foi buscar seus novos generais entre os que triunfaram na nova sociedade.

Para que houvesse essa pujança inglesa no aspecto militar e externo, considerando ainda que as incursões inglesas no continente europeu exigia uma estratégia que permitisse tanto a parte marinha quanto terrestre fossem interligadas e tivessem atuações coadunadas, implicava então que a sociedade inglesa estivesse já previamente organizada. Podemos localizar no reinado de Henrique VII (1457-1509), que governou o país entre 1485 a 1509, o caminho modernizador inglês. Primeiro monarca da dinastia Tudor, “o reinado de Henrique VII preparava, agora, gradualmente, o aparecimento de uma ‘nova monarquia’ na Inglaterra.” (Anderson, 2004, p. 117). Sintetizando os novos tempos, este rei fez uma administração voltada especialmente para as finanças e reaparelhamento do Estado, o que nos faz relacionar seu governo com as “necessidades” dos governos liberais e neoliberais.

Henrique VII era interessado especialmente na administração e na fiscalização da Fazenda, sempre pensando nas possibilidades de aumentar sua renda. De quais rendimentos o rei dispôs naquele tempo? Foram primeiramente as rendas da administração dos domínios da coroa, aumentados enormemente pela propriedade dos nobres inimigos vencidos ou pela volta de feudos. Henrique tornou-se o mais rico proprietário de terras na Inglaterra. Em segundo lugar, pertenceram ao rei os tributos (tarifas das alfândegas) de importação e exportação. Um terceiro tipo de rendimentos da coroa eram as taxas judiciais, incluindo todas as multas (...). Em quarto lugar, finalmente, os impostos feudais, retomados e revividos pelo rei, vencíveis, por exemplo. (Mainka, 2007, p. 127).

Podemos perceber que este rei buscava seus rendimentos tanto no mundo feudal quanto no novo mundo urbano e burguês. No entanto, sua administração priorizou as novas relações sociais, inclusive, na escolha de seu corpo institucional, ainda conforme Mainka: “Sob Henrique VII, que valorizou mais o trabalho e a eficiência, a honra e o sangue perderam a sua importância anterior, para a escolha de seus conselheiros”. (p. 129). Ou seja, trata-se de uma sociedade com novos valores, calcados no trabalho e na propriedade privada, muito diferente da tradição familiar e na honra obtida em batalhas. Henrique VII com certeza

não enxergou isso por ter uma “mente iluminada”, mas cumpriu o papel histórico que lhe era possibilitado. Os novos tempos exigiam racionalidade e trabalho dos homens, e exatidão, ousadia e controle financeiro por parte das empresas. O Estado deveria também ser governado como um empreendimento, onde a acumulação deveria ser a regra, não apenas à coroa, mas a todos os que vivessem sob os auspícios da razão e do trabalho. O Estado deveria proteger e manter tais valores, e reprimir e punir a todos que almejassem uma volta ao passado, ou tivessem uma visão idílica ou igualitária do futuro. Conforme a citação de Marx (1998, p. 864) acima, o Estado empurrava artificialmente o desenvolvimento econômico.

A administração local foi subordinada ao controle monárquico, com o recurso à seleção e supervisão vigilantes dos juízes de paz; rebeliões de usurpadores reincidentes foram esmagadas. Criou-se um pequeno corpo de guarda no lugar da polícia armada. Os domínios reais foram muito ampliados pela retomada de terras, cuja receita forneceu à monarquia um total quadruplicado durante o reinado; as incidências feudais e os tributos alfandegários foram igualmente explorados ao máximo. Por volta do final do governo de Henrique VII, os rendimentos gerais da monarquia tinham quase triplicado e existia uma reserva de tesouro que ia de 1 a 2 milhões de libras. De tal modo, a dinastia Tudor efetivara um começo promissor no sentido da construção de um absolutismo inglês, na virada do século XVI. Henrique VIII herdou um Executivo poderoso e um próspero erário. (Anderson, 2004, p. 118).

A questão das terras também era fundamental. Afinal, trata-se do fim de um sistema que a colocava no centro de sistema social – o feudo – mas não a configurava como uma propriedade, ainda mais que ao ser explorada, pudesse ser lucrativa. Quando o filósofo Thomas More (1477-1535) escreveu sua **Utopia**, publicada em 1516, fez uma crítica feroz ao novo sistema de propriedade, que explorava a terra como pastoreio e inundava as vilas e cidades de pessoas que, sem trabalho (o novo valor da época) tornavam-se vagabundos e criminosos (Arnaut & Silva, 2000). Segundo ele, “Os carneiros. Essas plácidas criaturas que antes exigiam tão pouco alimento, mas que agora, aparentemente, desenvolveram um apetite tão feroz que se tornaram devoradores de homens. Campos, casas, cidades, tudo lhes desce

pela garganta.” (More, 1993, p. 26 – 27). A voracidade do capitalismo que nascia era, já aos olhos daqueles homens, insaciável.

A sociedade inglesa foi completamente transformada em velocidade tal que nem a racionalidade dos novos tempos, baseada na busca das certezas do tempo e do espaço davam conta de possibilitar a compreensão. Ao contrário, o que os homens podiam presenciar era o fim de relações que se acreditavam eternas e prescritas por uma ordem divina. Como poderiam os pensadores compreender, inclusive, a nova estrutura social que se criava, destruindo a tradicional tripartição de classes medieval? Neste contexto que se manifesta a indagação Shakeaspereana, posta pelo artista que capta as contradições de sua época.

A sociedade inglesa, no início dos Tempos Modernos era, como a sociedade de qualquer outro país europeu, caracterizada por uma estratificação das classes, especialmente pelas três classes: clero, nobreza e terceira classe, incluindo o campesinato. Nos tempos dos primeiros *Tudor*, havia, porém, uma diferenciação dessa estruturação da sociedade por três classes. Não segundo categorias materiais mas sim segundo o ofício, ou seja, as funções diferentes na sociedade. Nesse sentido encontra-se, muitas vezes, a doutrina das quatro classes, a saber: 1. a da *Nobility* [= nobreza], inclusive os *Gentlemen*, 2. a dos *Citizens* [= Cidadãos], ambas caracterizadas pelo poder de mandarem em outros, no nível central (Estado) e provincial (Condados, cidades); 3. a dos *Yeomen* [= camponeses livres], participando em funções públicas, no nível local, e 4. a dos *Labourers* [= trabalhadores], excluídos de quaisquer funções senhoriais. Devido a este fato, os limites entre nobreza e burguesia eram diluídos e confusos; riqueza e educação proporcionaram a alguns burgueses a mesma reputação da *Gentry* [= baixa nobreza]. Essa tendência era fortalecida pelo fato de, na Inglaterra, o título nobiliárquico somente poder ser herdado pelo filho mais velho. Os filhos mais novos eram considerados, pelo menos na alta nobreza, como *Gentlemen*, mas tinham de procurar um cargo/emprego para se sustentarem, por exemplo, no exército, na marinha, na corte, na administração, nas

universidades ou, também, no comércio. (Mainka, 2007, p. 130 - 31).

A sociedade, outrora rígida, precisava se adaptar aos novos tempos, nos quais os servos desmembraram-se em outras categorias de trabalhadores e proprietários, e a nobreza que antes tinha no sangue a garantia de sua classe, se vê em estado confuso com aquelas pessoas que até então eram inferiores. Se as certezas de classe ruíam, se as tradições viravam pó, o homem daquele período ainda estava em dúvida sobre seu lugar no mundo e quanto ao seu futuro. Se as velhas certezas já não mais se encaixavam no mundo, se as tais novas certezas eram uma necessidade, quais seriam tais certezas, ou pelo menos, o como busca-las ainda era altamente duvidoso. Ser ou não ser, eis a questão?

O polêmico reinado de Henrique VIII, aliás, mais polêmico em relação à personalidade deste rei do que em relação aos acontecimentos sociais, aprofundou as diferenças entre classes que, no reinado anterior transformaram tão intensamente a sociedade inglesa. Henrique VIII, que viveu entre 1491 e 1547, tornou-se rei em 1509. Henrique era o segundo na linha de sucessão, até que seu irmão mais velho, Arthur (1486-1502) morreu de tuberculose após completar um ano de casado com Catarina de Aragão (1485-1536). Henrique VIII desposou Catarina em 1509, como forma de cumprir acordos com a Espanha. Ante a conhecida impossibilidade em ter herdeiros masculinos que vivessem até a sucessão do trono (entre legítimos e ilegítimos), além de uma conturbada vida pessoal, este rei ensejou um verdadeiro cisma com a Igreja Católica ao estabelecer a Igreja da Inglaterra.

Geralmente só se fala deste rei para lembrar que ele se casou seis vezes, entretanto, raras vezes, ele é lembrado como um monarca competente, poeta, poliglota, músico e teólogo que, ao estabelecer a Igreja Henriquina (atual Anglicana), tornou a Inglaterra o primeiro país totalmente independente, não subordinado a Roma, além de permitir ao teatro uma liberdade que o teatro espanhol, por exemplo, não conheceu, com consequências das mais significativas. (Heliadora, 2009, p. 18).

Devemos então fazer menção que se Henrique VIII teve papel fundamental nas modificações tanto na arte, quanto nas questões teológicas é porque a base econômica do reino, já devidamente assentada no nível político e estatal por Henrique VII, e que cada vez mais tomava a forma das relações de produção socialmente estruturadas, já havia tomado um



curso que não permitia mais retornos. A religião, como sabemos, possuía caráter fundamental na antiga ordem:

Se essas são algumas características do mundo pré-moderno, na Modernidade a cultura se seculariza. Com isso, a religião deixa de ser o fundamento da sociedade. O fundamento passa a ser o Estado e o mercado, os quais organizam a sociedade. Isso leva alguns estudiosos a afirmarem que o Cristianismo é a religião da saída da religião. A religião migra, então, da infra-estrutura para a superestrutura. Temos, assim, na Modernidade, uma sociedade atéia, mas habitada por crentes. Nesse sentido, a religião deixa de ser uma questão social para ser questão pessoal, passando o conceito “conversão” a adquirir um significado todo pessoal. (Dreher, 2007, p. 192).

Claro que a religião, de acordo com a terminologia marxiana, não fazia parte da infra-estrutura da sociedade, mas é certo que no mundo feudal, onde a produção era voltada para a subsistência e procurava abastecer minimamente servos, nobres e clérigos, e onde o cérebro dos homens era assombrado por fantasmas do mundo sobrenatural, que convivia com o seu ritmo de vida natural, a religião ocupava uma parte central de suas consciências. A religião era um dédalo que se confundia com a economia e a sociedade: “A pessoa nasce, vive e morre na religião. Não se concebe vida sem batismo, casamento e enterro não-cristãos. A religião está organicamente ligada à sociedade. A religião é forte, mas a *instituição* religiosa é fraca” (Dreher, 2007, p. 193). Na modernidade, onde o indivíduo surgia, indo de encontro à classe social e às tradições, a religião surge como instância privatizada, e a conversão como instrumento de uso humano: se a Igreja Católica não podia resolver os problemas do reinado de Henrique VIII, e suas soluções criavam novos problemas para o político, então que se buscasse outra religião, com uma instituição forte, adaptada aos novos tempos, que abarcasse as individualidades e garantisse a existência e a reprodução do novo homem, conforme a primeira confissão da Igreja Anglicana, em 1536, definira: “Os fiéis foram exortados a manter os Dez Mandamentos, a trabalhar fisicamente, a cumprir as exigências de seu ofício e a sustentar a sua família, acentuando que somente Deus era fonte da graça.” (Mainka, 2007, p. 139). A religião se adaptava aos novos tempos, e, contraditoriamente, exaltava o passado e exultava os novos valores advindos da liberdade urbana, o trabalho como forma de redenção,

e a família como unidade essencial formadora dos indivíduos que deverão competir no mercado. Na Inglaterra dos novos tempos, a religião não apenas permitiu novos súditos, mas também uma situação favorável à coroa:

Por meio de medidas tomadas na área eclesiástica realizou-se, realmente, uma disciplinarização social dos súditos, que ultrapassou bastante a área da religião e teve repercussões, claramente, seculares, fortalecendo o Estado Pré-moderno nascente. Acrescenta-se o fato de que os privilégios anteriores da Igreja, quanto à justiça, por exemplo, acabaram: não existiam mais os assim chamados *Sanctuaries* [= Santuários, Asilos], ou seja, lugares isentos da justiça secular; não havia mais o *Privilege of Clergy* [= Privilégio do clero], isto é, uma justiça própria para os membros do clero. A uniformidade da Inglaterra, quanto ao poder secular, em relação à religião e ao direito acelerou, notavelmente, o caminho para a modernidade. (Mainka, 2007, p. 141).

Conhecido pelas questões pessoais e religiosas de seu governo, o lado jurídico-repressivo do governo Tudor é pouco referenciado. Podemos perceber que a teologia, a política e o direito (assim como as demais formas ideológicas) que, em determinados momentos históricos prezam por uma autonomia praticamente absoluta frente a história, a sociedade e a economia (que consideram como ideologias), em outros momentos caminham juntos frente seus objetivos comuns.

O aparelho repressivo do Estado cresceu rapidamente ao longo do reinado: ao seu final, tinham sido aprovadas nove diferentes leis sobre traição. O uso que Henrique VIII fez do Parlamento, do qual ele esperou e recebeu poucos incômodos, foi de abordagem confiantemente legalista: era um meio necessário aos fins do rei. (Anderson, 2004, p. 121).

O Estado acompanhou a decomposição da estrutura feudal que ensejou a nova estrutura social, e o fez pela via da violência legitimada pela edição de leis e do uso da justiça.

Quando Karl Marx trata do “processo histórico que dissocia o trabalhador dos meios de produção” (1998, p. 828), ou seja, a acumulação primitiva da qual a Inglaterra é a forma clássica, que já fizemos referência acima, a legislação é parte essencial de sua análise. As leis foram tanto editadas como forma de sacramentar as novas formas de propriedade (a dissolução de terras comuns, feudos e mosteiros), como também a punir as pessoas que não se enquadrassem nas novas modalidades de trabalho e que não possuíssem propriedades como garantia de sua inclusão nos novos tempos, e daí, entre os séculos XV e XVI, a edição em toda a Europa Ocidental de “uma legislação sanguinária contra a vadiagem” (p. 848), que foi iniciada no reinado de Henrique VII. O capitalismo não nasceu apenas da existência de “condições de trabalho sob a forma de capital” e de “seres humanos que nada têm a vender além de sua força de trabalho” (p. 851). Há uma necessidade que tal relação seja normalizada, estabelecida histórica e socialmente, e assim as relações que iniciaram como violência, terminam como leis naturais e até mesmo divinas:

Ao progredir a produção capitalista, desenvolve-se uma classe trabalhadora que, por educação, tradição e costume, aceita as exigências daquele modo de produção como leis naturais evidentes. A organização do processo de produção capitalista, em seu pleno desenvolvimento, quebra toda resistência; a produção contínua de uma superpopulação relativa mantém a lei da oferta e da procura de trabalho e, portanto, o salário em harmonia com as necessidades de expansão do capital e a coação surda das relações econômicas consolida o domínio do capitalista sobre o trabalhador. (...) Para a marcha ordinária das coisas, basta deixar o trabalhador entregue às “leis naturais da produção”, isto é, à sua dependência do capital, a qual decorre das próprias condições de produção e é assegurada e perpetuada por essas condições. Mas as coisas corriam de modo diverso durante a gênese histórica da produção capitalista. A burguesia nascente precisava e empregava a força do Estado, para “regular” o salário, isto é, comprimi-lo dentro dos limites convenientes à produção de mais-valia, para prolongar a jornada de trabalho e para manter o próprio trabalhador num grau adequado de dependência. (Marx, 1998, p. 851).

A edição de leis que garantissem a nova ordem social foi, assim, uma regra no governo inglês, a partir de Henrique VII, Henrique VIII, Eduardo VI, Elizabeth e Jaime I (Marx, 1998, p. 848 – 850). Se a força é a parteira das novas sociedades, ela foi utilizada com meticulosa racionalidade para a eliminação dos inimigos do reino. No entanto, “apesar da crescente concentração de propriedades, a Inglaterra dos Tudors ainda era, para usar uma conveniente classificação moderna, um Estado Distributivo” (Tawney, 1971, p. 149). Ainda era uma sociedade de pequenos proprietários, que, segundo os ingleses, possuía uma prosperidade tal que estava “em contraste com os ‘mendigos abrigados’ da França e da Alemanha” (p. 149). No entanto, se os orgulhosos ingleses viam tal contraste com outras sociedades, o que não podiam ver, dada sua condição e limite histórico, é que a prosperidade que viviam fazia parte de um acontecimento maior na Europa, um fenômeno que tomava conta de todas as sociedades que se desenvolviam neste continente:

Mas por trás do Príncipe como do Papa, financiando imparcialmente Henrique VIII, Eduardo VI e Isabel I, Francisco, Carlos e Filipe, encontra-se em última instância um pequeno banqueiro alemão, com sucursais em tôdas as capitais da Europa, que desempenhava no mundo das finanças o papel do *condottiere* na guerra, e representava na esfera econômica a moralidade tipificada na da política pelo Príncipe de Maquiavel. Comparados com essas dinastias financeiras, os Habsburgos, Valois e Tudors eram fantoches dançando em fios manejados pelo poder monetário para o qual os embates políticos eram irrelevantes exceto como oportunidade de ganho. (Tawney, 1971, p. 89).

Se então a legislação endurecia contra criminosos e vagabundos, e o Estado se tomava de tal força que passou a ser chamado de Absolutista (pelos liberais que o sucederam), muito mais poderoso era o poder que movia a sociedade, como força destruidora: a economia.

Podemos sintetizar os dois primeiros reinados Tudor, Henrique VII e Henrique VIII como fundamentais para a forma jurídico-administrativa e política não apenas da Inglaterra, mas também de todos os Estados Modernos que fossem constituídos em torno do

pacto de proteção e garantia ao capital. “Enquanto o primeiro fortaleceu a monarquia contra todas as pretensões da alta nobreza ao governo, pondo fim à época das lutas ‘civis’ pela coroa” (Mainka, 2007, p. 144), além de criar um sistema de administração tomando o Estado como um grande empreendimento que deveria defender a propriedade e buscar a sua acumulação também, foi Henrique VIII que mostrou que todo e qualquer poder que se posicionasse contrário ao individualismo e a apropriação dos meios de produção deveria ser questionado e eliminado da esfera política e estatal, incluindo aí a Igreja Católica. É interessante notarmos que derradeiro e relevante ato deste rei, um ataque à França em 1543 teve sérias consequências à monarquia inglesa. Segundo Anderson (2004), esta guerra gerou grande déficit orçamentário, e para cobrir seu custo altíssimo, além do Estado recorrer a empréstimos compulsórios, “começou também a descarregar no mercado o imenso fundo de propriedade agrária que acabara de adquirir dos mosteiros” (p. 123). A venda de tais propriedades implicou no enfraquecimento do Estado inglês a médio prazo, e no fortalecimento dos compradores de tais terras: a pequena nobreza “que constituiu os principais compradores destas terras, e cujo número e riqueza cresceu rapidamente” (p. 124), gerando assim um impasse entre Estado e proprietários que apenas seria resolvido com as revoluções burguesas do século XVII. Outro ponto importante, relacionado a esta crise econômica, foi a chamada “*Mid-Tudor-Crisis*”, ou “Crise com os *Tudor* no meio” conforme relata Mainka (2007), onde várias rebeliões ocorreram. “Contudo, os fundamentos estabelecidos pelos dois Henriques suportaram essas perturbações” (p. 145), pelo menos momentaneamente.

Após um período de conturbações, inclusive em relação à sucessão, em 1558 assume o reinado a rainha Elisabeth I (1533 – 1603), que “continuou a construção do Estado moderno, levando a Inglaterra, durante o seu governo de 45 anos, à pujança. A Inglaterra tornou-se uma das grandes potências na Europa e no mundo.” (Mainka, 2007, p. 145 - 146). O mérito inglês foi, contudo, estabelecer um Estado que ao contrário da tradição medieval que buscava um ideal de virtude e graça dos governantes de Estados diminutos e descentralizados, assumiu a formação maquiavélica de seus reis, que comandavam uma enorme força unificada e combatente, fiel a seus novos aliados e, principalmente, financiadores.

Ainda que reinasse em um Estado já enfraquecido, em relação ao que seu pai recebera, Elisabeth reinou dando continuidade à política que herdara, e buscando soluções práticas para os problemas que recebera. Se o exército inglês estava enfraquecido depois da

desastrada campanha na França, a marinha inglesa tornou-se fundamental para os objetivos bélicos e capitalistas do reino:

O novo domínio dos mares conquistado pela Inglaterra teve resultados decisivos em dois campos. A substituição da guerra terrestre pela guerra naval tendia a especializar e a segregar a prática da violência armada, deslocando-a prudentemente para os mares. (Os navios que a transportavam constituíam-se, evidentemente, prisões flutuantes onde o trabalho forçado era explorado com particular crueldade.) Ao mesmo tempo, o interesse da classe dominante pelas atividades navais conduziria proeminentemente a uma orientação comercial. Com efeito, enquanto o exército sempre fora uma instituição com uma única finalidade, a marinha, por sua própria natureza, era um instrumento de dupla utilidade, relacionado não apenas à guerra, como também ao comércio. Ao longo do século XVI, a frota inglesa era ainda constituída basicamente por navios mercantes convertidos aos objetivos bélicos pela adição de canhões, mas ainda passíveis de retomarem as funções comerciais. Naturalmente, o Estado incentivava tal adaptabilidade dando preferência aos navios cujo desenho as servisse. (Anderson, 2004, p. 133-134).

Vemos como as dimensões da modernidade que se apresentavam eram, de fato, múltiplas, fascinantes e aterradoras. Se foi o relógio a marca de racionalidade do homem que migrava para o meio urbano, que eram cidades muito pequenas, mas com uma potência econômica de transformação indefectível, foram as embarcações que, rompendo os espaços, marcavam o avanço capitalista mundo afora. O século XVI é o século das grandes navegações, tendo os portugueses adaptado a fórmula bélica e comercial para suas naus e caravelas. A Inglaterra também expandiu seus domínios através dos mares, desbravando o novo continente americano, os navios e seus instrumentos de navegação (incluído o relógio e outros objetos de medição, como a bússola e o sextante) eram os novos símbolos da expansão das novas forças produtivas.

Sob o governo elisabetano o avanço do capital foi cada vez mais militarizado e politizado com o apoio da coroa. Disfarçando o interesse com nobreza e honrarias, o governo inglês manteve o compromisso de defesa dos interesses econômicos, ainda que o poderoso Estado já não fosse o mesmo.

No século seguinte à dissolução dos mosteiros, enquanto a população da Inglaterra duplicava, a nobreza e a pequena nobreza triplicavam em volume e sua parcela da riqueza nacional crescia mais que proporcionalmente, com um salto particularmente notável no início do século XVII, quando a elevação das rendas venceu o aumento dos preços, beneficiando toda a classe fundiária: o rendimento líquido da pequena nobreza deve ter quadruplicado nos cem anos posteriores a 1530. O sistema tripartido de senhores de terra, rendeiros e trabalhadores rurais – futuro arquétipo da área rural inglesa – já se prenunciava nas zonas mais ricas da Inglaterra rural. Ao mesmo tempo, verificava-se em Londres uma concentração sem precedentes de comércio e manufaturas, tornando-a sete ou oito vezes maior no reinado de Carlos I do que o fora no de Henrique VIII, a capital mais influente da Europa na década de 1630. (Anderson, 2004, p. 137-138).

Este avanço econômico inglês também significou avanços em sua sociedade e cultura. No teatro protagonizado pelos Tudors Henrique VII e Henrique VIII e Elizabeth, assistimos um Estado que seguia o roteiro escrito por uma nova força econômica e toda a superestrutura social também foi seriamente afetada por estes novos tempos. O homem, convertido em senhor do seu próprio destino, deveria buscar no cotidiano urbano e capitalista a luta pela sua sobrevivência, através do trabalho e do uso instrumental de sua razão. A vida urbana e comercial consistia em um palco onde personagens cumprem seu papel em tragédias, comédias e pantomimas. Proprietários e proletários reúnem-se em uma peça que atinge seus nervos e criam uma tensão em seu ser: a individualidade nascia em estado de guerra contra um inimigo invisível, oculto por discursos nobres e ações pretensamente enaltecidas, mas que estava no cerne das inextricáveis relações sociais que surgiam. Neste cenário a vida torna-se a arte de disfarçar:

O Governo dos Tudors e, mais ainda o dos primeiros dois Stuarts, foram mestres na arte de disfarçar motivos vulgares, e às vezes sórdidos, sob uma brilhante fachada de princípios imponentes. Apesar de suas elevadas declarações sôbre uma solicitude desinteressada pelo bem-estar público, a política social da monarquia não sòmente era tão relaxada na execução quanto grandiosa em seus desígnos, como também não raro era pervertida pela adoção de medidas desastrosas para seus fins ostensivos, que pela sinistra pressão de interesses regionais, quer pelas necessidades prementes de um tesouro vazio. (Tawney, 1971, p. 165).

Tal transformação cotidiana em que o mundo dos homens ensejava novas materialidades sociais e novas formas de objetividade, a subjetividade também foi conseqüentemente alterada pelo turbilhão das transformações sociais. Conforme Saviani (2004), a subjetividade é histórica e social, e é também intersubjetividade: “o indivíduo só pode constitui-se como homem e, nessa condição, como sujeito de seus próprios atos, nas relações cotidianas com os outros homens” (p. 41). Se novos tempos traziam novas relações cotidianas, a arte também foi reelaborada para servir aos novos tempos. No entanto, se a arte no século XVI ficou conhecida como Renascença, justamente por tentar fazer renascer (ou ressuscitar?) a arte clássica greco-romana, pelo menos em seus ideais, logo houve a necessidade de que os artistas se adaptassem à uma nova realidade intersubjetividade, gestando uma nova estética em consonância com a nova organização societária, conforme nos informa Hauser (2003) sobre este período:

Por que degenera tão rapidamente, dessa vez, numa imitação puramente externa de modelos clássicos, por um lado, e num alheamento espiritual em relação a eles, por outro? Talvez porque o equilíbrio que encontrou expressão artística no classicismo do *Cinquecento* fosse desde o início mais um ideal e uma ficção do que uma realidade, e porque a Renascença, como sabemos, permaneceu até o último instante uma época essencialmente dinâmica, incapaz de encontrar satisfação completa em qualquer solução proposta para seus problemas. A



tentativa que se faz de dominar a natureza cambiante da mente capitalista e a natureza dialética da concepção científica não teve mais êxito, de qualquer modo, do que as tentativas análogas realizadas em períodos subsequentes do moderno desenvolvimento cultural. (p. 368-69).

Sendo assim, a arte precisaria adaptar-se aos novos tempos também, o que aconteceu de maneira soberba na Inglaterra. Já mencionamos o fato de Henrique VIII ser um apoiador do teatro, mas o auge do teatro inglês aconteceu no reinado de Elisabeth. De acordo com Heliadora (2009), o teatro elisabetano abrange cerca de seiscentas peças escritas entre 1585 e 1642, o que compreende não apenas o reinado de Elisabeth I, que durou de 1558 a 1603, mas também os reinados de Jaime I e Carlos I, uma vez que foi com aquela rainha que possibilitou o melhor ambiente para o florescimento do teatro inglês. “Os Stuarts receberam pronto o ambiente propício, e o magistral drama produzido em seus reinos foi ainda resultado do impulso inicial do período elisabetano” (p. 19). O reinado dela foi caracterizado pelo incentivo ao comércio e por tentar manter o equilíbrio de forças entre burgueses, e a nobreza feudal e a nova nobreza comercial. Tal equilíbrio perdurou até a década de 1590, quando a burguesia passou a preponderar. Aliás, é importante salientar que esta década foi iniciada com a vitória inglesa sobre a “invencível armada” espanhola do rei Felipe II, o que significa também uma vitória do mundo moderno frente ao mundo medieval. Concomitantemente, o teatro inglês “elisabetano” passou a existir, o que permitiu a monumental obra shakespeariana dos anos 1590 até a primeira década de 1600, conforme vimos.

O teatro elisabetano chegou a dominar um país inteiro, em uma época de comunicações precárias, muito diferentes das de hoje. Tornou-se de tal forma popular que conseguiu atrair para si talentos que encontrariam sua expressão mais feliz, talvez, em outras formas literárias. **Contudo, naquele momento, esses escritores sentiram que era preciso escrever para o teatro.** (Heliadora, 2009, p. 19, grifo nosso).

A arte, e especificamente o teatro está calcado nas transformações que a Inglaterra passava em sua economia e em sua sociedade. No entanto, não é apenas a

economia, nem as mudanças sociais que explicam a pujança do teatro elisabetano-shakespeariano. Devemos considerar que a própria arte, acima desta estrutura, superou as regras artísticas que se faziam presentes na estética daquela época e, ainda conforme esta autora:

O surgimento de Shakespeare só foi possível graças às condições e circunstâncias sociais, culturais, intelectuais e estéticas que se formaram a partir de dois mundos: a Idade Média e o Renascimento. Diferentemente das dramaturgias francesa e italiana que seguiam de perto os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles, transformados em regras prescritivas pelas poéticas barroco-classicistas, o teatro inglês encontrou seu destino aproveitando o melhor dos dois mundos. (Heliadora, 2009, p. 22).

Uma complexa rede e fatores confluem para explicar autor e sua obra, criador e criação. Desde as transformações no campo econômico e o jogo de classes sociais envolvidas neste processo, o contexto político, jurídico e até mesmo as regras estéticas e artísticas que estão em disputa formam parte do entendimento que se pode estabelecer. Não podemos também olvidar que mesmo em uma época de transformação intensa, e mesmo que o poder se reconfigurasse para acompanhar a nova classe econômica pungente, o centro da vida ainda era palaciana:

Não se deve, entretanto, superestimar a influência política e intelectual desses estratos sociais. A corte, na qual a velha aristocracia ainda dita a moda, forma o centro da vida pública, e a Coroa favorece a nobreza palaciana em detrimento da classe média e da pequena nobreza provinciana, sempre que o pode fazer sem prejuízo nem perigo. Por outro lado, a corte já é composta em parte de pessoas que pela primeira vez ascenderam ao pariatto sob os Tudors e cuja riqueza habilitou-as a subir na sociedade. (Hauser, 2003, p. 420).

Em tamanhas contradições, como compreender este movimento da sociedade através da arte? Quando partimos da compreensão da história humana tal como proposto por Marx e Engels (1991), devemos ter absoluta clareza que devemos partir

**(...) da produção material da vida imediata; e em conceber a forma de intercâmbio conectada a este modo de produção e por ele engendrada (ou seja, a sociedade civil em suas diferentes fases) como o fundamento de toda a história, apresentando-a em sua ação enquanto Estado e explicando a partir dela o conjunto dos diversos produtos teóricos e formas da consciência – religião, filosofia, moral, etc. – assim como em seguir seu processo de nascimento a partir desses produtos; o que permite então, naturalmente, expor a coisa em sua totalidade (e também, por isso mesmo, examinar a ação recíproca entre estes diferentes aspectos). Não se trata, como na concepção idealista da história, de procurar uma categoria em cada período, mas sim de permanecer sempre sobre o solo da história real; não de explicar a praxis a partir da idéia, mas de explicar as formações ideológicas a partir da práxis material.** (Marx & Engels, 1991, p. 56, grifo nosso).

Destacamos, pois, que a arte como “forma da consciência” não pode ser tomada como uma mera abstração, entendendo-a como desprovida de objetividade, uma vez que nesta perspectiva metodológica “(...) as abstrações mais gerais surgem unicamente ali onde existe o desenvolvimento concreto mais rico, onde um elemento aparece como o comum a muitos, como comum a todos os elementos. Então deixa de poder ser pensado somente sob uma forma particular.” (Marx, 1971, p. 25).

Deste modo, evidencia-se aqui que a radicalidade das transformações ocorridas vão produzir impacto e marcar também as obras de arte produzidas naquele período, quer apresentando-as de modo temeroso ou audaz, porém expressas de algum modo na literatura, na pintura e nas diversas formas de expressão artística. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**, talvez uma das mais conhecidas obras de Shakespeare, serve aqui como obra singular onde podemos compreender como o movimento do real pode ser impresso na arte. A

força e a consistência desta obra é, certamente, inquestionável, representando de modo alegórico, as contradições vividas pelos homens daquela época.

### **2.3. DE VOLTA A HAMLET: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES COM A PSICOLOGIA DA ARTE DE VIGOTSKI.**

Conforme relatamos no Capítulo primeiro, a formação de Lev S. Vigotski (1896-1934) não pode ser contada sem a presença de seus estudos sobre a arte. Em 1913, saindo de sua cidade natal Gomel, então com 17 anos, há registros que, iniciou sua formação universitária em Direito pela Universidade de Moscou e também de estudos de literatura na Universidade Popular Chaniavski, e ainda interpretou o papel de Hamlet em espetáculos amadores que produzira. O interesse de Vigotski por Shakespeare e, especificamente por **Hamlet**, foi para além dos palcos. Entre suas férias de 1915 e 1916, escreveu seu ensaio monográfico sobre a **Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca de W. Shakespeare**, motivado, inclusive pelo trecentésimo aniversário da morte do dramaturgo inglês que admirava.

Em 1917, após a Revolução, formou-se em Direito e retornou à sua cidade natal, onde passou a lecionar literatura. Por esta época começou a estudar e se dedicar à Psicologia, além de seus estudos sobre o teatro, como crítico e resenhista de peças. Os diversos textos e estudos que produziu de 1919 a 1924 foram a base para a publicação de **Psicologia Pedagógica e Psicologia da arte**, revelando sua formação e seus interesses naquela época. **Psicologia da arte** foi defendida como dissertação em 1925, mas publicada apenas em 1965. **Psicologia Pedagógica** foi publicada em 1926. “Vigotski teve uma intensa vivência prática no teatro, e esta experiência, como outras, iria fundamentar grande parte de seus trabalhos.” (Barros, Camargo & Rosa, 2011, p. 231).

Os estudos dele sobre a arte foram fundamentais por seu valor intelectual, ao propor uma nova leitura sobre a arte que nem o formalismo russo, e nem as demais correntes psicológicas, como a psicanálise por exemplo, faziam. Seus estudos também são valiosos por ser a ponte aos seus estudos posteriores a 1926 e a fundamentação da psicologia, a partir dos pressupostos marxianos. Sabe-se que Karl Marx era um admirador de Shakespeare e em especial de **Hamlet**. Coincidência ou não, o fato é que esta é uma peça que retrata a

modernidade e o mundo que nascia. Da máquina moderna foram produzidas grandes obras, e **Hamlet** é seguramente um de seus principais produtos de arte, justamente por expor algumas de suas engrenagens tão bem escondidas: por que o homem moderno é tão solitário? Porque ele precisa de uma psicologia fundamentada na forma que sua vida é produzida?

A história de **Hamlet** é uma densa e complexa trama de intrigas na corte de Elsinore, na Dinamarca. Menos de dois meses após a morte do pai, o velho Hamlet, o jovem príncipe Hamlet vê sua mãe, a rainha Gertrudes, casar-se com seu tio, Cláudio, que assumira o trono, o que lhe deixa em isolamento na corte e em profunda tristeza. Ao mesmo tempo, um fantasma com as feições de seu pai começa a aparecer nas madrugadas do castelo. Ao conversar com Hamlet, o espectro afirma ser seu pai, assassinado pelo tio (o rei), e exige vingança. Para confirmar o homicídio, Hamlet finge-se de louco, que desperta especulações por parte de seu tio e de sua mãe da origem de sua loucura. Polônio, velho conselheiro da corte, sustenta que este surto tem origem no amor não correspondido do príncipe pela bela cortesã Ofélia, sua filha. Em paralelo a tais intrigas, a Dinamarca sofre o risco de invasão por um nobre norueguês, Fórtinbras, que teve o pai morto pelo velho Hamlet e também quer vingança, apoderando-se do reino. Sem que a fingida loucura surtisse efeito sobre a confirmação do homicídio, Hamlet propõe a uma companhia de atores que encenem a morte do pai, a fim de observar as reações do tio (em uma "peça" que ele denomina de "A ratoeira"). O rei, transtornado e sem entender como o sobrinho descobrira o assassinio, trama o exílio dele à Inglaterra, para que lá fosse morto. Hamlet, em uma discussão com Gertrudes, mata acidentalmente Polônio (pensando que era o rei) e parte exilado para a Inglaterra. Ofélia enlouquece após ter o pai morto por Hamlet (seu amante, ao que a peça indica), e Laertes, seu irmão, retorna da França com o objetivo de vingar o pai matando Hamlet. Este descobre a trama do tio e foge da Inglaterra, retornando à Elsinore no dia do enterro de Ofélia, que em seus devaneios morrera afogada. O rei trata com Laertes (agora desejoso de vingar o pai e a irmã) uma armadilha para Hamlet: desafia-lo para uma disputa de esgrima, colocando veneno na espada de Laertes, e no copo de vinho de Hamlet: assim, se Laertes o tocasse com a espada, ou se o príncipe bebesse o vinho, morreria. Durante a disputa, uma tragédia acontece, e morrem Laertes, a rainha, o rei e Hamlet, todos envenenados. Ao mesmo tempo, Fórtinbras entra vitorioso no castelo, sem encontrar resistência alguma. Ele ocupa o trono, e Horácio, fiel escudeiro de Hamlet assume a missão de contar os fatos da tragédia ao mundo.

Este pequeno resumo não tem a mínima pretensão de sintetizar todos os acontecimentos da tragédia. Serve apenas como um guia para nossa própria organização de

um texto que é absolutamente inextrincável, uma vez que o palco de Hamlet é muito maior do que o que é possível representar. Acontecimentos passados, memórias, personagens cujas tramas (ou tragédias) paralelas unem-se (e separam-se) ao enredo. Concordamos com Vigotski, ao afirmar que “esta é a tragédia mais ininteligível e enigmática, inexplicável e misteriosa em sua própria essência, e permanecerá indecifrável para sempre” (Vigotski, 1999, p. 2). O herói desta tragédia é acentuadamente inteligente e é por sua inteligência que se envolve em um emaranhado de sentimentos, inquietações e métodos para vingar a morte do pai. E mesmo quando a necessidade de vingança é certa em seu espírito, Hamlet debate consigo e com o mundo sobre como fazê-la. “Com sua riqueza de significados, ambigüidades, contradições arbitrarias e extrema e inquietante beleza, *Hamlet* é quase um caos” (Honan, 2001, p. 344). Um caos que não leva a uma ordem, mas que parece servir para questionar profundamente o que é a ordem, frente a um indivíduo solitário em relação a seus dramas. É justamente a unidade estabelecida entre forma e conteúdo que gera intencionalmente a contradição de sentimentos opostos ao espectador, que demonstra a riqueza estética da obra.

Aliás, nosso texto até aqui mostrou um pouco da vida e obra de Shakespeare, inclusive porque o que se sabe de Shakespeare é pouco. É o que permite, por exemplo, entendê-lo pelo reconhecimento da superioridade de seu intelecto, como vimos. A história das transformações da sociedade nos permite reconhecer que era uma época de profundas alterações sociais em termos qualitativos, pois era a estrutura da sociedade que se alterava: as relações sociais de produção medievais eram expulsas, rasgadas, sangradas para que dessem lugar à novas classes, que conseguissem dar conta das novas forças produtivas: o aumento de produção no feudo que impulsionava o comércio, este impulsionava a cidade, os bancos, a manufatura que era o gérmen da indústria, enfim. Estas metamorfoses não eram e não podiam ser pacíficas: tratava-se de um novo homem sendo retirado das entranhas de uma velha sociedade que também não queria morrer. O embate era inevitável. O novo abusava de sua energia, e o velho, ainda que em putrefação, queria mostrar sua força.

Tal embate, que acaba sendo calcado em todos os homens, e em grande parte das obras, ainda que de maneira não plenamente consciente pelo artista que o capta e a expressa em sua criação. Sustentamos que a tragédia de **Hamlet** possui esse selo secreto, que só pode ser desvendado pela materialidade de sua produção, ou seja: a obra de arte é um produto material, produzido no mundo dos homens, e que até hoje produz significações e sentimentos em homens de outras épocas históricas, diferentes de sua produção. Se **Hamlet** nos encanta é por que possui caracteres que nos dizem respeito, ainda que não saibamos quais

sejam. Desvendá-lo é uma necessidade, mas não para esgotá-lo, mas para que se mantenha vivo em nós. Eis a riqueza da obra de arte considerada clássica, sua inesgotabilidade, pois o fruidor pode voltar a ela várias vezes e a cada vez descobrir um elemento novo, o que depende das possibilidades postas para esta captação do sentido interno da obra, conforme o desenvolvimento alcançado pelo sujeito que a aprecia.

A obra de arte deve se explicar, independente do seu autor. Por ser ela um produto objetivo, mas que irá habitar a subjetividade (racional, emocional) dos homens, ela deve ser explicada por si. Vejamos a citação de Vigotski, ao responder a um comentador de Goethe que para entender suas poesias era necessário entender suas obras de ciências:

Não conheço essas obras, mas que obra de arte é essa que não explica a si mesma? Ora, eu nada sei sobre a história do desenvolvimento de Shakespeare, e entretanto compreendo *Hamlet* tanto quanto podemos compreender aquilo que nos encanta! Por acaso precisamos ler também *Otelo* para entender *Macbeth*? *Hamlet* é um mundo absolutamente peculiar. (Vigotski, 1999, p. XXXII - XXXIII).

Sobre este trecho, devemos aqui fazer referência ao método que Vigotski se utiliza para elaborar seu texto sobre **A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca** (1999). Trata-se da chamada “crítica de leitor”. A leitura deste texto é bastante interessante, pois Vigotski não faz relações da obra e seu contexto de produção, nem sobre as demais leituras de outros autores sobre Shakespeare ou sobre **Hamlet**. Ele praticamente extrai da peça sua leitura peculiar, acerca do sentido da tragédia e dos personagens dela, conforme veremos. Seria Vigotski, um estruturalista, por fazer sua análise da tragédia apenas por ela mesma? Vejamos o que nos diz Paulo Bezerra, tradutor de Vigotski e autor da introdução do texto vigotskiano:

Aqui Vigotski considera secundário o conceito de autoria, não lhe importando, por exemplo, se o autor dessa famosa tragédia foi Shakespeare, Bacon ou outro qualquer. Defende a concepção segundo a qual a obra de arte, uma vez criada, separa-se do seu criador (id. Fernando Pessoa: “Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser estranha a ele”),

ganha autonomia e não pode existir sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza. Isto se deve às potencialidades polissêmicas da obra porque, sendo inesgotável a diversidade do símbolo, a obra é uma fonte de múltiplas interpretações. (Bezerra, 1999, p. IX).

Bezerra ainda prossegue afirmando que Vigotski “entende a obra de arte como um grande conjunto simbólico cuja característica essencial consiste na diversidade infinita das suas interpretações” (p. X). O papel do leitor, neste contexto, é essencial, por ser “uma entidade indispensável, alguém que a reproduz, recria, revela” (p. XI), sendo a própria crítica de leitor “uma concepção estética abrangente e desengessada dos moldes tradicionais” (p. XV). Vigotski trata **Hamlet** como um sistema aberto à interpretação por parte de quem busque desvendar seus mistérios. Entretanto, como já fizemos referência, esta é uma obra que foi escrita em seu período universitário, durante dois períodos de férias letivas. Como nos relatam Barros, Camargo & Rosa (2011), há um profundo sentido histórico e social na forma que Vigotski adota para compor sua teoria metodológica:

Vigotski assistiria, em 1916, à encenação de Hamlet, que foi um espetáculo importantíssimo no teatro do século XX e se tornou referência mundial, pela forte concepção antinaturalista e pelos dois personagens envolvidos na encenação: Gordon Craig, que atuou na concepção da cena, e Stanislavski<sup>4</sup>, com o trabalho dos atores; mas a concepção foi intensamente discutida entre ambos. Gordon Craig “articula um cenário que é um arranjo de formas espaciais capazes de evocar o universo da peça representada” (Takeda, 2003, p. 373) enquanto na interpretação sugerida por Stanislavski os atores eram estimulados a tornar visível o invisível, por exemplo, através do andar, exteriorizando “o universo interior da personagem” (Takeda, 2003, p. 382). Stanislavski se afastaria assim dos aspectos iniciais do naturalismo impressionista, com sua detalhada *mise-en-scène*,

---

<sup>4</sup> Acerca da vida e obra do dramaturgo Constantin Stanislavski (1863 – 1938) e principalmente, sua influência sobre a obra de Vigotski, ver Peluso (2008).



caminhando agora para a síntese como linguagem no palco. (Barros, Camargo & Rosa, 2011, p. 232-233)

Esta montagem, priorizando os aspectos simbólicos das cenas, evidenciou um Hamlet com um universo interior muito mais revelador<sup>5</sup>. Vigotski, então com 20 anos e já um apaixonado e conhecedor de teatro, foi bastante influenciado por esta encenação:

O simbolismo que permeia essa montagem é perceptível também no entendimento da obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999b). Através da “crítica de leitor” feita por Vigotski que defende que a obra de arte, após ser criada, pode proporcionar várias leituras. Antecipando em décadas a polissemia afirmada na *Obra Aberta* de Humberto Eco, Vigotski nos leva ao conceito de que a obra simbolista se dispersa em diversas interpretações; e não apenas a obra simbolista, como o século XX saberá muito bem. (Barros, Camargo & Rosa, 2011, p. 233).

Estaríamos no caso da leitura que ele fez de Shakespeare, tratando de um autor que retira de si sua análise? Seria esta pautada apenas em seu encantamento? Vejamos aqui as considerações de Delari Junior (2011A) acerca da metodologia da crítica de leitor:

1916 – “Crítica de leitor” como aporte metodológico.

Para analisar Hamlet, Vigotski (1916/1999) distingue o “crítico-criador” e “crítico-leitor”. O primeiro diante do caráter “inefável” (isto é, impossível de definir com palavras) da vivência de alguém diante de uma obra de arte, é capaz de superar essa barreira através da simbolização e da alegoria. Já o segundo, não supera a inefabilidade da obra, mas pode “arrancar” suas “entonações internas”, apresentando-as ao leitor em geral, como mediação para o encontro com o que ela tem de mais profundo e transcendente. **Demonstra-se assim que a**

---

<sup>5</sup> Acerca da vida e obra de C. Stanislavski (1863-1938), bem como sua relação com a obra vigotskiana, recomendamos a monografia de Peluso (2008).

**tarefa do crítico leitor envolve lidar com algo objetivamente presente na obra que se deve buscar apresentar a sociedade, algo que faz dela aquilo que é em distinção com outras obras, embora a “sensação comovida” que ela nos causa seja inefável.** (Delari Junior, 2011A, p. 10, grifo nosso)

O crítico leitor não cria um mundo, não se aproveita da obra para inserir símbolos que nela não estavam presentes, principalmente símbolos que são retirados de si. A encenação que Vigotski presenciou, sem simbolismos excedentes (para além dos já presentes na obra original), nua, pode ter lhe influenciado a desenvolver no campo da análise uma crítica que permita compreender as “entonações internas”, e não as sensações geradas pela obra, estas sim subjetivas, de ordem pessoal. Tal análise é o que permitirá também que se faça uma visão totalmente nova da catarse, superando a visão aristotélica, conforme veremos, e proporcionando, no campo da análise estética, da obra como um produto do mundo dos homens, executada como uma técnica socialmente construída para a produção de sentimentos.

Nossa visão parte do legado de Vigotski. Procuramos aqui somar o conhecimento da objetividade da história em suas contradições e, através da crítica do psicólogo russo, que analisou a objetividade da obra, tentamos compreender a materialidade das relações sociais presentes em **Hamlet**, e enfim, compreendermos porque o príncipe da Dinamarca ainda nos fala tão de perto. O que ele ainda nos ensina sobre o humano? Nosso exercício também tem validade para compreendermos como apreender a objetividade de uma obra fílmica, como no capítulo terceiro desta dissertação.

A trama revela uma época de transformações, da qual o autor é parte: “Shakespeare viveu a inquietude de uma época em busca de um novel humanismo no seio de uma sociedade em movimento” (Boquet, 1989, p. 54). Assim, como podemos relacionar a transformação da sociedade inglesa vivenciada pelo autor, com o vivido pelo personagem Hamlet?

A própria concepção de tragédia foi profundamente alterada para que pudesse expressar a vida que se passava fora dos palcos. Em uma sociedade de novos papéis, onde destruíamos toda uma estrutura que foi perene por gerações, e onde o indivíduo emerge como senhor do seu destino e as relações passam a ser baseadas pelo livre jogo de interesses, **Hamlet** une diversos dramas que confluem para um centro trágico, baseado na figura do protagonista:

Em *Hamlet*, existem vários dramas que brotaram desses germes trágicos (donde sua aparente confusão e ordem, sua heteronomia) e estão todos orientados para algum centro, para o foco interno da peça, e todos interligados por seu aspecto trágico, isto é, seu último aspecto inexplicável e indivisível. (Vigotski, 1999, p. 4).

O trágico passa a ser a trajetória do indivíduo em um mundo que deve ser descortinado para poder ser vivido com plenitude. No entanto, o sujeito passa a ser novo mistério do mundo: quem é? Para onde vai? De onde veio? É este ser misterioso que deve desvendar os outros seres, não apenas naturais, mas também os seres humanos que, individualmente, é cada um uma infinitude misteriosa. É no mercado que o mistério se dissolve e é com a propriedade privada que o individual pode ser enfim desvelado. Em **Hamlet**, o indivíduo vive uma constante luta. Mas contra quem?

Se adotarmos as definições escolares (infelizmente não só as escolares) da tragédia como representação da luta do herói – luta externa ou interna -, então *Hamlet*, enquanto tragédia sem luta, terá de ser excluída dessa categoria por tratar-se de uma tragédia sem ação. Mas será verdadeiramente nisso que consiste a tragédia? *Hamlet* tocou as últimas profundidades do trágico. Como tal, o trágico decorre dos próprios alicerces da existência humana, sedimenta o fundamento da nossa vida, medra das raízes dos nossos dias. É trágico o próprio fato da existência do homem – seu nascimento, a vida que lhe é dada, sua existência individual, seu distanciamento de tudo, seu isolamento e sua solidão no universo, o deslocamento de um mundo desconhecido para o mundo conhecido com a sua conseqüente entrega constante a esses dois mundos. (Vigotski, 1999, p. 2 – 3)

Uma tragédia sem luta e até mesmo sem ação tal como expõe Vigotski, nos diz tanto sobre a modernidade, cuja base é na ação incessante dos homens? Poderia estar revelando a alienação do homem que se produz, mas não se vê como produtor? O mundo do

trabalho e do mercado implica em indivíduos ativos, atentos às transformações do mundo, e que encontram proteção em suas propriedades, adquiridas pelo trabalho, sua ação de transformação do mundo. **Hamlet**, a tragédia que nos encanta (como vimos acima) fala de solidão, de inação, de uma existência trágica e imobilizada, e onde os personagens não são senhores de seus destinos, mas, ao contrário, parecem cumprir um plano invisível e indecifrável pela limitada consciência. A imobilidade frente a dois mundos, um que desmorona e outro que se descortina. A arte, assim, expressa a realidade com fidelidade?

Devemos aqui refletir acerca do próprio sentido de tragédia que Shakespeare (e não apenas ele) expressava. Conforme Hauser (1976) trata-se do nascimento da tragédia moderna. Este gênero não (re)nasceu em consequência dos novos valores estéticos da época voltaram-se aos dramaturgos gregos ou aos filósofos romanos, “mas por que o ânimo dos homens era governado pelo sentido trágico de vida e a tragédia expressava mais brilhantemente o momento histórico” (p. 107). A vida dos homens era uma fenda aberta pelo esvaziamento das tradições, das antigas relações de servidão, e o sentido trágico, conforme o autor, não se refere ao sofrimento, mas pela “sensação de ambigüidade de todas as coisas” (p. 107). Trágicos são os diversos caminhos que o homem pode tomar, sem ter certeza de nenhum. O mundo financeiro que surgia carcomia paulatinamente não apenas as instituições, mas a própria humanidade:

Um mercado financeiro organizado tem muitas vantagens. Mas não é uma escola de ética social ou de responsabilidade política. As finanças, sendo essencialmente impessoais, uma questão de oportunidades, segurança e riscos, agiram entre outras causas como solvente do sentimento, nutrido quer pelo ensinamento da igreja quer pelos bons costumes da relação social entre vizinhos, que considerava a barganha perspicaz como “prática de trapaça”. (Tawney, 1971, p. 172).

E ainda conforme Hauser (1976), o tema comum de autores como Shakespeare, Maquiavel e Cervantes, a sua ligação da forma de expressão cultural é justamente o “senso de alienação resultante da inacessibilidade dos mais altos ideais humanos e da irrealizável natureza das idéias puras, as quais têm de se comprometer com a realidade a menos que esta última deva permanecer inafetada por elas” (p. 107). A tragédia funda-se no completo estranhamento do homem moderno frente a sua realidade, ou seja, seus ideais, sua

moralidade, seus valores éticos e deontológicos – o que ele deveria ser – entram constantemente em conflito com o que as coisas de fato são. A partir do momento que a “barganha perspicaz” deixa de ser trapaça e passa a se tornar um valor humano desejável (e o valor das coisas deixa de se basear pelo seu uso, mas pelo valor que pode ser alcançado no mercado) **a alienação aparece como uma realidade que deve ser retratada, inclusive pela arte.** As tragédias modernas são tragédias de caráter, enquanto as tragédias da antiguidade clássica são tragédias do destino:

A tragédia moderna do caráter distingue-se em geral da tragédia antiga do destino, e o destino, que no drama grego era transcendente, no drama moderno é tido como imanente, ou seja, está implícito no caráter do herói e não depende dos deuses ou dos poderes acima dos deuses. **O herói vai ao desastre por causa de seu caráter desregrado, suas paixões desenfreadas, os excessos de sua natureza; de fato, seu caráter é que é sua ruína.** A força propulsora da ação não é um poder externo, mas um conflito interno; o herói está em guerra consigo mesmo e assim todo o drama é interiorizado e torna-se um drama da alma. (Hauser, 1976, p. 104, grifos nossos).

O próprio papel dos deuses (ou de Deus) é completamente alterado nas tragédias modernas:

Na tragédia antiga os deuses eram envolvidos na ação dramática, eram realmente protagonistas da peça, enquanto que na tragédia moderna, como observa Georg Lukács, Ele é um espectador que nunca intervém. Da mesma forma que a tragédia moderna seria impossível sem a substituição do paganismo pelo Cristianismo, assim também o Deus cristão precisou deixar o mundo novamente para que o drama trágico fosse revivido. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus (...). (Hauser, 1976, p. 108).

A modernidade enseja uma nova forma de relação do homem com seus deuses. Mais uma vez recorreremos aqui às transformações estruturais da sociedade, da nova potência econômica que surgia e cuja produção de riquezas fora exponencialmente multiplicada pelo valor de troca e o capital e permitia que o indivíduo, de posse desta riqueza e das facilidades do comércio se universalizasse cada vez mais, ao mesmo, e à mesma medida que a possibilidade de universalização cultural o homem se alienava desta riqueza, uma vez que ela nascia como uma propriedade privada criada a partir da exploração de uns sobre outros, nas classes burguesa e proletária.

Sob tal auspício, o indivíduo cada vez mais deixou seu alicerce da classe social e tornou-se um barco à deriva em uma sociedade guiada pela competição e a única valorização possível é o ganho econômico. A arte, com o imenso impulso artístico e até mesmo racionalizante do período (uma vez que sua principal função era a descrição perfeita e metódica da natureza e do homem) teve papel fundamental na nova configuração social, a tal ponto que a maior parte das vezes que esta época é mencionada recebe as denominações de seus movimentos artísticos, pela historiografia “oficial”. A arte, ao ser valorada, ao se tornar um bem privado – e muito precioso – pelas novas classes, justamente por retratar esteticamente os novos valores, indivíduos e classes, também foi alienada do domínio humano. O artista ao fazer sua arte deve fazer uso de uma série de regras, objetos e linguagens para despertar sentimentos, emoções, razão e consciência de seu público, sendo que tais regras, objetos e linguagens são definidas social e historicamente, e a leitura do público também passa por tais determinações postas, e novo homem da modernidade também vai requerer um novo gosto estético, uma nova necessidade de representação de seu ser no mundo<sup>6</sup>.

O “*deus ex machina*” da antiguidade, ou seja, o deus maquinal que “surgia” nas tragédias e intervinha nos conflitos ali retratados, conforme a crítica aristotélica transforma-se no “*Homo ex machina*”, o homem que surge da máquina, pois sua tragédia prescinde dos deuses, e seu destino é determinado pela sua máquina corporal. A tragédia é desencadeada pela sua ação no mundo e a reação deste é baseada no mecanismo da individualidade de cada um dos outros personagens. Em cena, não mais a classe, ou o destino, mas sim o indivíduo.

**Hamlet** está impregnado deste senso trágico da modernidade, e por este motivo contém um dinamismo próprio, que muitas vezes parece que toda a trama é um verdadeiro

caos. “Mesmo assim, *Hamlet* foi meticulosamente planejada. Seu estilo fluente mascara a verdadeira intensidade do esforço intelectual do autor.” (Honan, 2001, p. 345). Tal estilo, que faz da peça essencialmente dinâmica (mesmo que bastante longa, com um total de quatro horas de duração, se encenada inteira) também oculta um drama que predomina e não a ação, mas justamente a falta dela, conforme Vigotski:

Toda a peça de *Hamlet* está saturada de *narrações sobre acontecimentos*, tudo o que há de essencial nela ocorre fora do palco, com exceção da catástrofe (o que ressalta particularmente o acentuado contraste entre o estilo de uma tragédia sem ação e a última cena incrivelmente saturada de ação, e dando a esta um sentido especial): assim, é pela narração que tomamos conhecimento do assassinato do pai de Hamlet e do casamento de sua mãe com o assassino, no duelo entre o pai de Hamlet e Fortinbras, da aparição da sombra do pai de Hamlet (duas vezes), de todas as intrigas políticas, dos empreendimentos de Fórtinbras, do amor de Hamlet por Ofélia, de sua despedida, da luta com os piratas, do assassinato de Guildenstern e Rosencratz, da morte de Ofélia, inclusive do estado de ânimo de Hamlet: tudo isso acontece fora do palco. **A obra inteira parece apoiada nas palavras, em narrações que, ao que tudo indica, contradizem a própria natureza da tragédia como representação dramática em que tudo deve ser reproduzido diretamente diante do espectador, no palco.** (Vigotski, 1999, p. 13-14, grifo nosso).

O drama de Hamlet é baseado não no que ocorre, mas nos fatos que são narrados durante a peça. Podemos perceber, principalmente na parte grifada por nós, que a unidade entre forma e conteúdo aparece como ponto de análise da reação estética ou catarse. No entanto, em todos os personagens, há um chamamento à ação: **todos devem agir para evitar que a tragédia recaia sobre eles.** Desde o rei, cujas ações movidas pela ambição desmedida desencadeiam o drama de Hamlet, a rainha que aceita o casamento e tem que aplacar a estranha reação de Hamlet, além de todos os outros personagens. O drama de Hamlet está em como e quando agir. No entanto, até mesmo a vingança não lhe pareça o

melhor caminho, ainda que seja ela um laço tradicional com seu passado nobre e cortesão. Mas como um novo homem reagiria a tais acontecimentos?

A ação, ou o drama, é, portanto, central na peça, ainda que ela surja justamente de sua narração, como nos diz Vigotski. O drama é justamente a ação da peça, e temos aqui, como já referenciado, justamente a falta de ação, mas que contraditoriamente nos revela o drama da modernidade. É importante atentarmos a um importante fato, também narrado, por um soldado da guarda dinamarquesa:

MARCELO

Sentai-vos, por favor, e diga quem souber  
 Qual o motivo desta guarda, estrita e atenta,  
 Noite a fio cansando os súditos da terra;  
 Por que canhões de bronze em diária fundição  
 E a compra, no exterior, de bélicos petrechos;  
 Por que esta conscrição de gente em estaleiro,  
 Cujas tarefas, tão severas, nem lhe deixa  
 O domingo em semana; que é que se aproxima,  
 Que esta suarenta pressa faz da noite  
 Companheira do dia no trabalho? Alguém  
 Pode informar-me? (Shakespeare, 1976, p. 17)

Percebemos que a alteração no trabalho, a produção incessante que atravessa dias e noites, o comércio internacional que ocupa todos os dias da semana, e justamente de material bélico, é o que “anuncia algo de infausto para o reino” (p. 17) como diz Horácio. A conversa entre o soldado e o cortesão acontece após o surgimento do fantasma do pai de Hamlet. Ou seja, o mundo sobrenatural manifestava-se diante das alterações profundas do mundo terreno. A guerra que necessitava de tal abastecimento de materiais foi iniciada pelo velho Hamlet, como nos contam as narrações de que nos fala Vigotski, e despertou a sanha de vingança de um poderoso rival: Fortimbrás. A realidade alterava-se e os antigos costumes cortesãos mantinham-se. Vejamos este diálogo de Hamlet e Horácio, pouco antes do espírito aparecer ao príncipe:

HAMLET

O rei está varando a noite a erguer a taça,  
 E rege as libações e blasonantes danças;



E toda vez que esgota as copas de seu Reno,  
 Bradam o tímpano e a trombeta, proclamando  
 Esse triunfal cometimento.

HORÁCIO

Algum costume?

HAMLET

Perfeitamente. Mas, segundo vejo as coisas,  
 E embora aqui nascido e destinado a esse hábito,  
 Eis um costume bem mais digno de infração  
 Que de observância. A leste a oeste os outros povos  
 Consagram-nos maledicência e increpação,  
 Com base em tais vinhaças: tacham-nos de bêbedos  
 E mancham-nos a fama com um nome suíno. (p. 44).

Assim, se a peça trata da transformação do indivíduo Hamlet, tal transformação – que caminha da estática à ação, e por este motivo esta é uma obra longa, que se arrasta no tempo e no âmago do ser – ela não envolve tão somente a mudança individual. Podemos observar que há, oculta nos pormenores desta tragédia, algo que transcende o caráter dos personagens, e que envolve a sociedade da época. Trata-se da necessidade de alteração dos hábitos da velha sociedade, e de uma nova sociedade que espreitando-se no comércio e no trabalho incessante e ritmado pelo lucro, substituíra os antigos fantasmas por novos espectros nos cérebros dos homens. Aquela sociedade já não mais lhe servia, mas ele, sozinho, não tinha forças para alterá-la. A Corte e a Nobreza que a formava, e que constituía o governo da nova sociedade civil burguesa, já não tinha harmonia com esta. A Corte era um fardo que envergonhava tanto os novos homens, quanto os que estavam na fronteira entre esses mundos, como Hamlet.

É a transformação de Hamlet, no entanto, a essência desta tragédia. Se o costume de embebedar-se e dançar por toda a noite saudado por trompas e canhões lhe era destinado, mas que ele mesmo percebia que deveria ser “digno de infração” pela imagem do reino diante dos outros reinados. A peça mostra o momento em que Hamlet é chamado à vingança, e daí deve agir (descobrir a verdade, executar ou não a vingança, assumir as consequências de seus atos), mas não o momento de sua transformação:

Ele mesmo nos diz que *há algum tempo* abandonou suas atividades e ocupações. Esse é o Hamlet antes da tragédia. Esta começa *antes* de levantar-se o pano, seu enredo é anterior. E eis que é de suma importância observar e ressaltar que o *próprio enredo* da tragédia, o *assassinato do pai* e o casamento da mãe modificaram Hamlet. Desse modo, Hamlet já aparece na tragédia *diferente*, já marcado. Ainda antes do desmascaramento do assassinato, ele cai no círculo encantado da tragédia. (Vigotski, 1999, p. 34)

Sobre quem era Hamlet, pouco sabemos. Apenas pistas são jogadas, como a sua inconformidade das tradições de seu reino. Hamlet age como um homem do mundo, que indivíduo senhor do seu destino já não se adapta à realidade cortesã. Ao mesmo tempo é aprisionado desta condição, conforme Laertes adverte à sua irmã Ofélia sobre o “amor” que Hamlet nutria a ela:

Nem pode, como os homens sem valor, fazer  
 O que deseja, pois de sua escolha pendem  
 A sanidade e o bem-estar de todo o reino:  
 Portanto a sua escolha tem de sujeitar-se  
 À aprovação e assentimento desse corpo  
 De que é cabeça. (...) (Shakespeare, 1976, p. 37).

É da própria Ofélia que também temos uma caracterização do Hamlet antes do trágico acontecimento da morte de seu pai, do momento que o jovem príncipe era criado como a cabeça sã do corpo social. Coincidentemente, Hamlet escolhe a insanidade como forma de descobrir a verdade sobre o homicida de seu pai – seu tio, o atual rei. Ao ser continuamente negada pelo príncipe (fingindo loucura) que a manda ir para um convento (afinal, o objetivo da busca da verdade e da ação com base nesta verdade era – ou é – muito mais importante que qualquer sentimento, ainda que seja o amor), Ofélia declara:

Que transtornado está esse nobre espírito! O olho  
 Do cortesão, a língua do letrado, o gládio  
 Do guerreiro; a esperança e flor do belo Estado;

O espelho da elegância e o molde da etiqueta;  
O alvo das deferências, como decaiu! (p. 112).

Hamlet estava destinado a ser um bom Rei, com todas as virtudes que este nobre poderia ter: observador, perspicaz, intelectual, guerreiro estrategista e espadachim, elegante e educado, “molde da etiqueta” e “flor do belo Estado” (Shakespeare, 1976, p. 112), ou seja, um monarca que iria representar bem seu povo, e saberia perfeitamente que é a cabeça deste corpo. Ou, conforme Vigotski:

A morte repentina do pai e o casamento apressado e precipitado da mãe são coisas que lhe encham a alma de pressentimentos vagos porém muito significativos. Antes da morte do pai e do casamento da mãe, isto é, antes de *iniciar-se o enredo da tragédia* (que antecede a própria tragédia), Hamlet era bem diferente, a julgar por alguns fragmentos e insinuações lançadas ao longo da peça. Estudante da Universidade de Wittenberg, conhecedor de livros e de ciência, domina a espada e a arte da esgrima – é um homem que participa de tudo aquilo com que mais tarde irá romper. Ainda é um homem *comum*, ainda é *como todos* ou *quase como todos*, pois desde o *nascimento* já está marcado pelo signo da tragédia. (Vigotski, 1999, p. 33).

Hamlet, ainda que educado para a nobreza, para as artes benfazejas do bem, do justo e da paz, ou seja, para o cultivo da nobre arte da política possui um destino trágico. Traçado já desde seu nascimento, Hamlet agiria como uma máquina, como que programado mecanicamente até o fim catastrófico – já traçado – sendo que seu mecanismo é iniciado com a morte de seu pai e do casamento oportuno de sua mãe. Por sobre o manto nobiliárquico da aparência estava uma classe carcomida, apodrecida por dentro. Qualquer homem que buscasse a verdade, que dedicasse um pouco de sua vida ao conhecimento averiguaria esta realidade: o problema e tragédia de Hamlet é que ele fazia parte desta classe, e a situação das coisas chegara a um limite que ele, como indivíduo portador de todas essas características que nos são tenuamente passadas, não podia suportar. Seu destino era a catástrofe, sua tragédia foi ter sido chamado à ação. Vejamos essa fala, logo após o fantasma revelar-lhe que fora morto pelo

próprio irmão adúltero e exige vingança. Hamlet a aparição) exigem que Horácio e Marcelo jurem segredo de tudo que viram e ouviram. Hamlet lamenta:

(...). Por favor, mantende sempre  
O dedo sobre os lábios. Como as coisas andam  
Fora dos eixos! Oh tarefa de irritar,  
Ter eu nascido para pô-las no lugar! (p. 59).

Ou seja, a sociedade que se anunciava como uma grande máquina movida pelas ações individuais e abastecida pela Razão já degradingolava, e o príncipe dinamarquês sentia sobre seus ombros a predestinação de consertá-la. Tal caminho, no entanto, não se refere ao seu destino, e assim sua tragédia estar relacionada com o destino traçado por caminhos divinos. O destino de Hamlet era ser rei, apenas. Sua tragédia é ser chamado como indivíduo autônomo para consertar uma sociedade fora dos eixos, e por este motivo ele não sabia como agir. Seu automatismo é revelado por uma carta que enviara a Ofélia, lida por Polônio:

“As estrelas são fogo? O sol tem movimento?  
- Eis as coisas de que podeis duvidar.  
Suspeita que a verdade esteja a nos lograr,  
Mas de que te amo não duvideis um momento.  
Querida Ofélia, não sou hábil em versificar, não tenho  
arte para medir os meus gemido, mas acredita que meu  
amor por ti é insuperável, ó Insuperável. Adeus. Teu –  
para sempre, dama queridíssima, enquanto lhe pertença  
esta **máquina corpórea**, HAMLET.” (p. 76, grifo nosso).

Se pouco podemos saber sobre Hamlet (assim como Shakespeare), uma vez que ele é um personagem em brutal transformação durante a peça e que, como vimos, antes do início desta, a transformação já fora iniciada, mas ele nos dá esta pista interessante: ele se vê como uma máquina, dentro de uma máquina maior, fora dos eixos. “Ele já sente que essa máquina (que admirável palavra para explicar todo o sucessivo ‘*automatismo*’ de Hamlet na tragédia) começa a não lhe pertencer. E é isso que consiste toda a futura tragédia.” (Vigotski, 1999, p. 47). Seria o sentimento da alienação? Da perda do controle humano, ao mesmo tempo em que ele se sentia preso a uma máquina maior (a sociedade) e responsável pelo seu

inevitável fracasso? A necessidade da vingança é também o início do desespero de Hamlet e da certeza que a máquina corpórea não lhe pertencia.

O sentido de sua falta de vontade está em que “esta máquina” já não lhe pertence; está subordinada a outra força, está sob o seu poder; o sentido de suas “falta de vontade e vontade”, de suas inação e ação, está no *automatismo trágico*, na subordinação de *this machine* à tragédia; agora, seus atos, suas ações, assim como sua inação, independem de sua alma, pois quem faz tudo é “essa máquina”, que tem um só motivo para ambas as coisas em todos os casos: *assim requer a tragédia*. (...) Nisso consiste a tragédia pessoal de Hamlet – por que ele é um ser humano e não uma máquina – e que ao mesmo tempo não pertence a ele. Nesse automatismo trágico reside tudo: tanto a tragédia pessoal de Hamlet quanto o sentido de toda a tragédia. (Vigotski, 1999, p. 96)

A humanidade até então formada em Hamlet lhe foi retirada, por forças que lhe são absolutamente misteriosas. “Há no céu e na terra, Horácio, bem mais coisas / Do que sonhou jamais nossa filosofia” (Shakespeare, 1976, p. 58), diz Hamlet após a aparição do fantasma do pai. Uma vez que este lhe cobra vingança, Hamlet deixa de agir, e passa a ser movido pelo mundo. Suas divagações são talvez, o grito de seu espírito contra seu alheamento maquinal. O desespero de Hamlet é não saber quem é ele mesmo: a perda de sua identidade, de sua humanidade lhe é desesperadora, além de sua impotência frente a todos os acontecimentos que decorrem. Vejamos o que diz Hauser:

As personagens de Shakespeare, para citar o exemplo mais conhecido e mais notável, sentem-se perdidas a esse respeito; vivem a se perguntar o que são, se são realmente o que parecem ser, e falam constantemente da sensação de andas pelo mundo em uma forma transmutada, distorcida e irreal. (...) Dessa idéia de identidade problemática do homem, de seu fracasso em aparecer como ele é, em parte porque não deve e em parte não ousa ser o que deveria ser, Shakespeare, Cervantes, Calderón e a maior parte dos escritores da época desenvolveram o tema de

que era da natureza e destino do homem ocultar-se e disfarçar-se, estar sempre desempenhando um papel, vivendo uma ilusão, e de que fazia parte da tragicomédia de sua vida a possibilidade de haver espectadores que se divertissem, ou mesmo colhessem realmente certo prazer malicioso em vê-lo representar seu papel com terrível seriedade. (Hauser, 1976, p. 89).

O tema da alienação não é próprio da tragédia de **Hamlet**, mas da arte do período. Se os artistas tinham tal clareza através de sua sensibilidade, não tinham clara a origem desta perda. Podemos perceber que o autor também faz referência ao gosto do público ao observar tal desespero levado aos palcos, como forma de divertimento, ou como alívio de ver suas vidas tão dramaticamente retratadas. Entretanto, continua Hauser:

A essência da tragédia shakesperiana e de toda a tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, e o valor moral da auto-interrogação trágica repousa na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói é revelada, acima de tudo a ele mesmo. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e auto-realização; enquanto estas não são atingidas, ou sequer objeto de aspiração, o homem permanece em dúvida sobre sua própria natureza e sobre o mundo em que vive. “Não tens certeza”, diz o Duque em *Medida por medida*, e “nada que é assim, é assim”, diz o louco em *Décima Segunda Noite*, e duas frases expressam o sentimento de vida da época toda. Tudo é incerto, questionável, diferente do que parece ser, e toda a certeza e base firme têm que ser conquistada por meio de luta. (Hauser, 1976, p. 89)

Hamlet recebe seu chamado à luta, mas, revelando um grande pessimismo, não deve lutar para sua libertação, nem para ser útil à sociedade. Sua vingança deve manter as coisas como sempre foram. A necessidade da vingança implica em sua morte, tanto como

peessoa, quanto como um ator social da nobreza. O príncipe sabe seu destino, quer lutar contra tal destino, mas fazendo isso, inicia uma luta contra ele mesmo:

Ser ou não, eis a questão; será mais nobre  
 Em nosso espírito sofrer pedras e setas  
 Com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja,  
 Ou insurgir-nos contra um mar de provocações  
 E em luta pôr-lhes fim? Morrer... dormir: não mais.  
 (Shakespeare, 1976, p. 108).

Se a decisão de Hamlet foi de lutar e morrer, como fazê-lo de modo humano? Como não lutar e morrer como um animal? Assim, dois aspectos da tragédia são importantes: primeiramente, a sanha de vingança dos personagens. Hamlet, Laertes e Fórtinbras, todos estão em busca de vingança pela morte de seus pais. Isso, por conseguinte, é a causa de uma guerra sem fim, onde o filho é responsável por vingar pela morte dos parentes *ad infinitum*. O segundo aspecto, ligado a este, é que a corte é um microcosmo, com suas leis e relações sociais próprias, mas sem relação direta com a sociedade, sendo um mundo à parte, cujas intrigas e assassinatos aparentemente não se relacionam com a sociedade que cada vez mais se movimentava. Para o cortesão, o mundo dos negócios e do comércio burguês é um mundo estranho, e vice-versa. A potência da burguesia, que acabaria por superar a nobreza aparece nesta tragédia como um fator de desequilíbrio fundamental nos fatos, inclusive na vingança que deveria ser desferida pelo protagonista, o jovem Hamlet, ainda que seja um fator invisível, ténue, conforme dissemos acima.

Hamlet caminha entre esses dois aspectos. Ele é movido pela necessidade cortesã de vingança e de intriga. Mas ele é um homem do mundo, recém chegado de Wittenberg, onde estudava, e está em Elsinore para o funeral do pai e as bodas de sua mãe com o tio. A vida na corte, ante tais acontecimentos, é insuportável, mas Hamlet refere-se ao mundo para condená-lo em suas práticas movidas pelo interesse:

(...) Ó Deus, meu Deus, que fatigantes,  
 Insípidas, monótonas, e sem proveito  
 As práticas do mundo, todas, me parecem!  
 Que nojo o mundo, este jardim de ervas daninhas  
 Que crescem até dar semente; como o cobrem

Coisas de luxuriante e rude natureza!...  
 (...) – Um animal, meu Deus, alheio ao raciocínio,  
 Teria por mais tempo erguido o seus lamentos...  
 Casou-se com meu tio, com o irmão, sim, de meu pai,  
 Mas que tem menos semelhança com meu pai  
 Do que eu com Hércules (...) (Shakespeare, 1976, p. 27-28).

Evidencia-se o mal-estar do sujeito no mundo onde as práticas sociais visam a plena satisfação dos interesses individuais. Hamlet, no entanto, apenas apreende o lado da moralidade, já que, devido à sua condição – o nascimento nobre, o destino como virtuoso governante de uma honrosa casta – e devido ao seu tempo histórico ele não conseguia compreender o movimento originário de tão brutal alteração nos comportamentos, principalmente em sua família, a representante da moralidade máxima de todo o reino. Ao referir-se ao animal o faz em sentido essencialmente moral. O fantasma, ao falar com ele pela primeira vez refere-se ao rei Claudio como “esse animal incestuoso e adúltero” (p. 51), para, em seguida, afirmar que este, ao seduzir Gertrudes, “vergonhou os apetites / De minha régia esposa, na aparência casta / Perante o vergonhoso cio” (p. 51-52). Hamlet em outros momentos da peça compara o pai e o tio, sempre com uma imagem bastante idealizada dele, e a imagem idealizada da mulher (sua mãe) como alguém que não agiria mediante os interesses individuais. Hamlet tinha cada vez mais consciência que era um solitário, um ser abandonado em um mundo de competições.

Hamlet está só. Ele já é um solitário. Já fala por *monólogos*. Mais tarde definiremos o sentido desses monólogos. Agora repetimos: trata-se apenas de *signos da dor*. Todos os seus monólogos, particularmente o primeiro (Ato I, Cena 2) são de natureza estranha: nada parece ligá-los ao desenrolar da ação, são *fragmentos* de suas vivências a sós consigo mesmo, que não constituem nem o princípio nem o fim de suas reflexões mas, no conjunto, destacam e oferecem um quadro aproximado de suas vivências e *estão situadas no devido lugar*. Não importa que não pareçam relacionados com a ação, que pareçam meras reflexões *genéricas* que desvelam os estados d’alma e os pontos de vista do príncipe: *interiormente* são vivências de Hamlet, que



guardam uma relação *direta* com a *ação* da tragédia, que a explicam e a iluminam, que se desenvolvem *paralelamente* ao desenrolar da ação e permitem estabelecer relações existentes entre elas, no que está implícita a solução da tragédia. (Vigotski, 1999, p. 38-39)

A solidão, constante em na tragédia de **Hamlet**, é uma constante característica da tragédia moderna, conforme Hauser:

A solidão não é apenas uma característica inerente a personagens como Hamlet, Otelo ou Coriolano, mas também desempenha um papel vital em sua tragédia e na tragédia moderna em geral. Quando a desgraça surpreendia o herói da tragédia antiga, ele era capaz de sentir os laços entre ele e seus semelhantes e concidadãos, que compartilhavam de sua crença nos mesmos deuses, no mesmo destino e na necessidade de seu sacrifício e morte. Mas o herói da tragédia moderna vai sozinho para sua perdição. Essa também é a ilustração mais notável da diferença entre o drama com e sem conteúdo e fundo religioso. (Hauser, 1976, p. 104)

Muito embora a solidão seja própria do herói da tragédia moderna, ela também aparece em outros personagens. Cada um, a seu modo, revela interesses, estratégias, e a insanidade por não conseguir acompanhar a roda dos novos tempos. Observemos, por exemplo, o caso do cortesão e primeiro-ministro do reino dinamarquês, Polônio. Muito embora tenha uma posição importante na corte, o mesmo não se pode dizer de seus filhos, Laertes e Ofélia, que deverão viver no mundo em transformação para conseguir seus postos sociais.

Ofélia como mulher, deverá conseguir sua posição social através do casamento, mas o envolvimento com Hamlet lhe seria prejudicial, pois seria, futuramente, apenas a amante do rei (e daí Polônio se opor ferozmente ao relacionamento). O destino de Ofélia é trágico: desprezada por Hamlet (que já fincara em seu espírito a necessidade da vingança), e sem o pai, morto pelo ex-amante, enlouquece e morre afogada, em seus belos e tenros

devaneios em um triste suicídio. Sua triste trajetória revela sua fraqueza, sua inadaptabilidade ao mundo, muito diferente da rainha. Sua tenra loucura, como nos diz Laertes: “Tristes pensares e aflição, a dor, o próprio / Inferno, ela os transforma em formosura e encanto” (Shakespeare, 1976, p. 182), nos mostra toda sua fragilidade frente aos eixos desalinhados da engrenagem social.

Laertes, o filho homem, tem uma atenção especial por Polônio. Cortesão, de inúmeras qualidades, bem relacionado e brilhante espadachim, fora enviado à França em missão diplomática e política. Nota-se que Laertes deveria aprender os negócios do Estado, para que pudesse, como o pai, exercer os cargos de governo no futuro. Laertes é um homem do mundo, muito mais do que Hamlet, já que não tem o destino predeterminado pelo nascimento, mas por sua competência em se ligar e satisfazer os poderosos. Vejamos a seguinte citação, que é a admoestação de Polônio ao filho antes de seu segundo embarque à França:

E faze por gravar na idéia estes preceitos.  
 Aos pensamentos não dêis língua, nem ação  
 A um pensamento imoderado. Sê afável,  
 Mas não vulgar. Com aros de aço prende n'alma  
 Os amigos que tenhas – de afeição provada -,  
 Mas não calejes tua mão dando acolhida  
 A todo implume herói, nem bem saído do ovo.  
 Receia entrar em discussão; porém, se entrares,  
 Faze que o teu contrário haja de te recear.  
 Ouve a quem seja, mas opina para poucos;  
 Atenta para o que achem mas reserva o juízo.  
 Adquire roupas caras, dentro do possível,  
 Mas que não dêem na vista: ricas, não berrantes.  
 Pois muitas vezes o hábito revela o homem,  
 E em França os de mais alta classe e posição  
 São bem seletos e fidalgos no vestir-se.  
 Não tomes por empréstimo e tampouco emprestes,  
 Que o empréstimo no faz perder dinheiro e amigo,  
 E o gume da poupança e as dívidas embotam.  
 Mas, sobretudo, sê leal consigo mesmo:

E seguir-se-á, tal como a noite segue o dia,  
Que então não poderás ser falso com ou outros. (p. 38-39)

Tais conselhos parecem configurar o espírito do capitalismo ora nascente: a necessidade da discrição, de não se comprometer, de demonstrar posses sem chamar a atenção para si, de preservar as relações monetárias, manter a poupança, e, especialmente, confiar em si mesmo. Entretanto, como Polônio saberia se seu filho seguiria tais máximas no estrangeiro e manteria, assim, uma ética lucrativa para seu futuro? No ato II cena I, está Polônio a instruir seu serviçal Reinaldo a como “informar-vos / Sobre o comportamento que ele vem mantendo” (p. 63). Reinaldo deveria em França espalhar boatos sobre Laertes, e assim “Atribuí-lhe os meros lapsos / Da licenciosidade ou do desregramento, / Esses lapsos comuns, que são de juventude” (p. 64), como jogo, bebida, esgrima, discussões, blasfêmias e mulheres. A partir destas pequenas mentiras, sustenta Polônio ao serviçal, ele ouvirá suas confirmações ou seu contrário, chegando assim, à verdade:

Usando a isca da mentira, vós pegastes  
A carpa da verdade: e desse modo nós,  
Os que possuímos discrição e descortino,  
Rodeando a caça, ou imprimindo efeito à bola,  
Colhemos diretivas por sinuosas vias.  
Assim, com estes meus conselhos e instruções,  
Descobrireis tudo o que for sobre meu filho. (p. 66).

Desta fala alguns aspectos são interessantes. Primeiro, que verdade e mentira já não são mais valores morais: são meios para chegar a um fim, que é a satisfação do interesse: faz parte do livre jogo do interesse, que nos fala Tawney. Outro aspecto é que a verdade, e sua busca, é uma necessidade uma vez que é a verdade das coisas que permitirá o planejamento e o lucro vindouro. Polônio está preocupado em quem será Laertes e se acima o advertira sobre a discrição, nesta fala ele fecha o círculo: os homens discretos e descortinados estarão em posições privilegiadas, nos mercados e nos governos. Juntamente com o valor de troca, surge a racionalidade instrumental, que permite, através do conhecimento, avaliar o útil e o necessário. No entanto, se descobrir a verdade era uma necessidade, a forma desta busca ainda era um mistério. Se o bom senso de um velho trapaceador diz que é inventando e espalhando mentiras, como estabelecer um método coerente e idôneo para que esta busca não seja

frustrante? Como, enfim, elaborar esse método? Isto nos devolve à Hamlet, que, para vingar-se, necessitava da verdade, acima de tudo.

Para Laertes e Fórtinbras a vingança era um ato de força: Laertes possuía o manejo da espada e do venefício; Fórtinbras um excelente exército, e esse era o seu caminho. Para Hamlet não: para poder vingar-se do tio incestuoso ele necessitava passar por um processo de conhecimento. Para desmascarar Cláudio, criou um drama teatral que encenaria a circunstância da morte do pai, segundo o fantasma lhe confidenciara.

HAMLET

Mexe-te cérebro: segundo ouvi dizer,  
 Quando uns culpados assistiam a uma peça  
 Tocou-lhes tanto a alma a perfeição da cena,  
 Que proclamaram súbito os seus hábitos maus:  
 Pois o assassínio, embora não possuía língua,  
 Externa-se com outra e milagrosa voz:  
 Levarão os atores, diante de meu tio,  
 Algo de semelhante à morte de meu pai:  
 Vigiar-lhe-ei o olhar, sondá-lo-ei ao vivo:  
 Se se encolher... eu sei o rumo que seguir.  
 O espírito que vi talvez seja um demônio,  
 Pois o demônio tem poder para assumir  
 Aspecto sedutor (...). (Shakespeare, 1976, p. 100).

A verdade deve ser posta à prova. Todas as suspeitas devem passar por um metódico crivo para que deixem de ser suspeitas e se transformem em certezas. A palavra sobrenatural não possuía mais validade absoluta. E isto ocorre não apenas porque Shakespeare quis que seu protagonista fosse um intelectual vacilante, mas porque a necessidade de chegar à verdade pelo método, pela investigação das coisas naturais (e não sobrenaturais) e humanas é uma necessidade da época, um caminho imprescindível ao novo homem que precisava descobrir o mundo para estabelecer novos e lucrativos mercados. A verdade, neste momento, é buscada através da observação, conforme Hamlet diz a Horácio:

Dá-me o homem que não seja escravo da paixão,  
 E eu o porei no cerne de meu coração,  
 No coração do coração, onde eu te guardo.

Mas, basta. O rei virá ver uma peça agora:  
Uma cena aproxima-se das circunstâncias  
– Eu já tas detalhei – em que meu pai foi morto.  
Quando chegar o trecho, peço-te que usando  
Toda a penetração de tua alma, olhes meu tio:  
Se a culpa que ele esconde não sair da cova  
A uma tirada, então o espectro era infernal  
E são ignóbeis como a forja de Vulcano  
As suspeitas que nutro. (p. 118).

Hamlet, assim, traz em si o viés da modernidade ligado à nova forma de conhecer e lidar com as coisas do mundo: entregar-se às suas paixões e ao sobrenatural é pernicioso, e assim, na busca da verdade é melhor duvidar da realidade que parece ser tão óbvia, mas que pode esconder perigos maiores. As ações deveriam ser medidas, pois o novo homem deveria pensar nas conseqüências duradouras de seus atos, como deveriam decidir os comerciantes quando fechassem um negócio ou assinassem um contrato. Mesmo que nossa vã filosofia não conseguisse explicar todos os mistérios do céu e da terra, as ações humanas não podiam mais refletir tais “mistérios”, mas questioná-los e desvendá-los, como o faz o angustiado príncipe. No entanto, foi o fantasma, elemento sobrenatural que lhe fez a revelação que desencadeia sua necessidade de descoberta da verdade.

Aqui se vê com que “tosca” realidade Hamlet percebe a aparição do Espírito: isso não é uma ficção, uma convenção, já que ele o vê como veria cada um de nós. Foi precisamente o Espírito e ninguém mais que aqui lhe revelou o conhecimento fantasmagórico, não terrestre. Para agir na terra são necessários fundamentos mais firmes. Ele fará o assassinato revelar-se através de um órgão diferente, singular. Através da consciência do rei, essa representação, essa reprodução, esse assassinato desmascarado pelo Espírito e a fala concretizada do fantasma irão chocar-se com o assassinato real, acontecido na realidade. As revelações do Espírito, reproduzidas no palco, deve suscitar uma terrível reação diante do terrestre. Nesse sentido, a cena dentro da cena é um ato impressionante. (Vigotski, 1999, p. 99).

Após a encenação, o fantasma aparecerá apenas mais uma vez, e ficará calado (após o momento que Hamlet mata Polônio no quarto da rainha). O príncipe, conforme avança sua tragédia, a partir dos mecanismos de sua máquina que foram iniciados e não poderão retornar mais retornar à sua condição inicial, deixa para trás o antigo mundo e avança para a nova sociedade, onde o homem confia no método, e não mais nas aparições do além-túmulo. Hamlet é o símbolo deste período de transição, e por este motivo é um homem com dúvidas profundas, sobre o que fazer, sobre quem ele é:

HAMLET

Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre  
 Em nosso espírito sofrer pedras e setas  
 Com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja,  
 Ou insurgir-nos contra um mar de provações  
 E em luta pôr-lhes fim? Morrer... dormir: não mais.  
 Dizer que rematamos com um sono a angústia  
 E as mil pelejas naturais – herança do homem:  
 Morrer para dormir... é uma consumação  
 Que bem merece e desejemos com fervor. (p. 108).

Este famoso monólogo de Hamlet, “em profundo abatimento” (idem, p. 108) mostra o sentido do “ser ou não ser” da modernidade: morrer ou dormir. Agir significa morrer, principalmente se é feito às cegas, sem uma visão clara de seus desafios e objetivos, como era o caso do príncipe dinamarquês, e daí a necessidade de examinar cada aspecto da realidade, ainda que fosse o mandamento de um fantasma. A prova do assassinio de seu pai viria através de um plano meticulosamente planejado, com base em evidências – a escravidão dos homens em suas paixões – e em uma base real – outros homens já sentiram o peso da culpa em situações que remetessem aos seus crimes. A encenação do assassinato é um desafio ao sobrenatural, e não a confiança cega a este mundo. Hamlet, que passa a viver no limite de sua própria morte, desafia os mortos. Vejamos o comentário de Vigotski sobre o monólogo “ser ou não ser”:

Eis um admirável entrelaçamento do que é terreno com o que é do além em Hamlet, o limite em que está sempre situado, o limite entre a vida e a morte. Nisso consiste a tragédia: Hamlet

gostaria de livrar-se da vida que o nascimento lhe impõe, não quer suportar, gemendo e suando, o fardo da vida; contudo, o país ignorado confunde sua vontade, o mistério do além o tolhe. De alma, ele é sempre um suicida, mas alguma coisa lhe prende a mão. A pergunta sobre o que é mais nobre fica sem resposta, mas Hamlet permanece para suportar o “peso da vida”. Esse monólogo mostra que Hamlet está constantemente no limite, no limiar, no cemitério. (Vigotski, 1999, p. 88)

Vemos então que se Hamlet está no limite entre dois mundos, e sua tragédia o situa na fronteira do ser ou não ser, entre dormir ou morrer. Sua decisão é terrível, e para tomá-la, foi necessário que a máquina corpórea se defrontasse com a possibilidade real de sua própria morte. Hamlet visualiza o valor da morte e da vida quando, na cena IV do Ato IV (Shakespeare, 1976, p. 168 – 171) ele se encontra com o exército de Fórtinbras, inimigo da Dinamarca desde que o velho Hamlet matara seu pai. Duas coisas o jovem príncipe desconhece: acompanhado de seus amigos Rosencrantz e Guildenstern ele está sendo levado a uma emboscada na Inglaterra, onde será morto. Tal cilada fora armada pelo rei Cláudio e conta com a participação dos amigos do príncipe, ávidos pelos favores que conquistarão do rei. A segunda é que a campanha de Fórtinbras é, na verdade um ataque à Dinamarca, que, em seus problemas cortesãos não se preocupa com a guarnição de suas fronteiras. Fórtinbras marcha para a Polônia, onde travará uma guerra por uma propriedade disputada por questões de honra, e não por seu valor no mercado, como nos informa o capitão do exército norueguês a Hamlet:

#### CAPITÃO

Para falar a verdade, sem nenhum acréscimo,  
 Vamos granjear uma área mínima de terra,  
 Que não trará proveito além do simples nome.  
 Para arrendá-la, eu não daria nem que fossem  
 Cinco ducados, cinco; e os reis da Noruega  
 Ou da Polônia não alcançariam mais,  
 Se vendessem tal área em propriedade plena. (p. 169.)

Não é a fala de um comerciante, mas de um militar, que precisava também ganhar a vida para que fosse também senhor de seu destino. Este homem estava no mundo em transformação e assim podia medir os bens e as propriedades em seus valores de troca. Hamlet, o duplo marginal, por estar nas duas margens ao mesmo tempo, toma ali sua firme decisão de agir:

HAMLET

Duas mil almas e mais vinte mil ducados  
 Não irão contender por esta ninharia!  
 Este é o abscesso de opulência e muita paz,  
 Que rebenta por dentro, e no exterior não mostra  
 Qual foi a causa do trespassse. (p. 170).

Hamlet cada vez penetra na realidade e a percebe que se nas aparências da nobreza a mesma demonstra opulência, paz, honra e demais virtudes, ela é, na verdade, destruidora da racionalidade dos novos tempos, e justamente por esta racionalidade será destruída, uma vez que a riqueza e a propriedade não fazem mais parte da virtude, mas sim da sua conquista e conservação racional. Aquele que não mede seu tempo, seu dinheiro e o valor da sua vida, será fatalmente destruído. Mas quem é Hamlet, um homem de virtude, ou um homem de fortuna?

HAMLET

Que é um homem, se dormir e alimentar-se apenas,  
 São o seu bem mais alto e o preço de seu tempo?  
 Um animal, mais nada. Certo, o que nos fez  
 Com o dom do raciocínio, de tão largo alcance  
 Que vê atrás e adiante, não nos presenteou  
 Essa capacidade ou a razão divina  
 Para mofar sem uso em nós. (...)  
 Testemunhe-o este exército vultoso e caro,  
 Levado por um príncipe franzino e jovem,  
 Cujo espírito, inflado de ambição divina,  
 Faz um muxoxo às invisíveis conseqüências  
 E expõe o que é mortal e não seguro àquilo  
 A que a fortuna, a morte e o risco se abalançam,



Por mera casca de ovo... Ser deveras grande  
 Não é mover-se sem possuir grande motivo,  
 Mas com grandeza achar, se a honra está em jogo,  
 Razão de briga numa simples ninharia.  
 Como é que fico eu pois, cujo pai foi morto,  
 E conspurcada a mãe, estímulos sobejos  
 Para a razão e o sangue e deixo tudo em paz,  
 Ao passo que distingo, para meu opróbrio,  
 A morte ameaçando vinte mil soldados,  
 Os quais, por fantasia e fábula de glória,  
 Caminham para a tumba como para o leito,  
 Lutam por uma nesga onde sequer não cabem  
 Os numerosos combatentes, nem é tumba  
 E receptáculo para abrigar os mortos?  
 Será sangrento o que eu pensar, daqui por diante,  
 Ou tudo que eu pensar será irrelevante. (p. 171)

Se esta é a proporção dos acontecimentos no mundo, se soldados vão para a tumba como vão ao leito (em referência ao dilema de Hamlet: morrer ou dormir?) por valores menores que uma casca de ovo, o que é então sua vingança. No entanto, de quais valores fala o príncipe? Os mesmos que justificam a sua vingança: a manutenção de relações nobres, a vendeta familiar, onde o filho deve zelar pelo nome de seu pai matando os seus detratores. No entanto, se vinte mil soldados morrerão por isso, qual é a diferença de sua vida se esgotar nesta relação também? O que faz dele tão mais especial que os outros homens? Títulos que são fantasias? Honrarias que são na verdade, fábulas? A clareza que Hamlet passa a ter é que seu mundo está morrendo, e que sua morte é inevitável, pelo próprio bom andamento das coisas: sua morte será a morte do mundo antigo.

Segue-se a peça com Hamlet indo para a Inglaterra e descobrindo a trama do rei. Usando de astúcia, se livra de seus inimigos Rosencrantz e Guildenstern e retorna em segredo para a Dinamarca. Seu primeiro contato de retorno é no cemitério, o outro limite de seu mundo. É com os coveiros – outros trabalhadores, homens do mundo – que Hamlet se defronta com a realidade da morte: neste momento da peça, o fantasma de seu pai não surge mais: o contato que Hamlet precisava ter com a morte acontece não mais espiritualmente, mas

na materialidade. Primeiro, com os soldados que marchavam ao leito de morte, e neste momento da peça, com as caveiras do cemitério. Assim ele se comenta, ao se defrontar com a caveira do bobo da corte que fizera feliz sua infância:

HAMLET

Deixa-me ver. (*pega a caveira.*) Que lástima, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio – era um tipo de infinita jocosidade, e da mais notável fantasia. Ele me levou à costas mil vezes... que horrível, agora, é imaginar tal coisa! Como é nauseante! Aqui ficavam lábios que beijei não sei quantas vezes. Onde estão agora as tuas chufas? (p. 209). (...)

Julgas que Alexandre adquiriu este aspecto na terra?

HORÁCIO

Exatamente o mesmo. (...)

HAMLET

A que vis empregos podemos reverter, Horácio! Por que não pode a imaginação acompanhar a nobre poeira de Alexandre, até dar com ela tapando a boca de um tonel?

(...) – Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre reverteu em poeira, a poeira é terra, de terra fazemos reboco; e por que com esse reboco, no qual ele se converteu, não podiam tapar um barril de cerveja? (p. 210).

O lúgubre toma conta da alma de Hamlet de maneira definitiva. O aspecto sombrio da peça alcança sua síntese neste momento, quando o príncipe toma consciência da finitude da existência humana e que a nobreza e a honraria pouco importam quando se trata do apodrecimento da carne e do destino do pó dos ossos. Como nos diz Vigotski:

Hamlet examina caveiras. Aqui, o importante não é julgar – o que Hamlet menos faz é *julgar* -, ele sente, experimenta, vive. São caveiras de políticos, cortesão, gente do povo, advogados, compradores de imóveis, adquirentes (uma coisa notada: como é *doloroso* a Hamlet conversar com o coveiro, e como o coveiro o trata mal – por ouvir dizer – de sorte que o povo não só *gosta* de Hamlet). A cena é saturada de tal estado necropolesco de

Hamlet que, **se alguém se deixasse imbuir dele, não conseguiria viver, tamanha seria a falta de objetivo e a falta de sentido do que fazer neste mundo.** Aqui não importam em Hamlet os juízos mas a *sensação profunda* do cemitério e o estado peculiar de tristeza necropolesca que impregna toda a peça. (Vigotski, 1999, p. 90, grifo nosso).

(...) Depois disso, cria-se uma atitude *nova e peculiar* diante da vida, dos advogados, compradores de imóveis, de todos os assuntos terrestres, dos grandes e pequenos, do cortesão adulator ou senhor que elogia um cavalo e cuja caveira o coveiro está lançando à terra, a Alexandre Magno, cujas cinzas talvez tenham servido para rebocar parede. Essa *nova* atitude em face da vida, ou melhor, esse estado d'alma é a percepção da vida *sub specie mortis*, é o estado *aflitivo*. Entretanto, não se deve pensar que a cena do cemitério, como o monólogo “ser ou não ser”, ocupa posição particular na tragédia, fora da ação, como quadros *gerais* do estado de ânimo de Hamlet diretamente desvinculados do desenrolar da ação na tragédia: ao contrário, essas cenas só adquirem seu sentido integral se relacionadas com a ação da tragédia. (p. 91)

É também neste momento que Hamlet se depara com o funeral de sua amada Ofélia, e descobre que ela se suicidara. Ele não sabia de sua loucura, que aconteceu enquanto estava fora. O príncipe cada vez mais cruza a tênue fronteira da morte, e ainda sem o saber, o rei já tramara com Laertes, filho e Polônio e irmão de Ofélia, a vingança contra ele. A cena do cemitério é seu derradeiro rito de passagem, pois é ali que percebe que a vida do homem não pode ser medida em suas honras. Se até mesmo Alexandre, o Grande pode ter servido de reboco para um barril de cerveja, que dirá de sua existência sem brilho e tão desesperadamente duvidosa? As tramas contra sua vida, que se avolumavam cada vez mais, indicam o quanto sua presença era perigosa para o rei, principalmente após a descoberta do assassinato. Ao mesmo tempo em que se aproxima sua morte, Hamlet se distancia de seu nascimento, da corte, das honrarias e da tradição, e por este motivo torna-se perigoso. Para

ele, não existe mais o mundo sobrenatural, apenas o mundo dos homens (também natural), com suas regras e suas injustiças.

Conforme Vigotski, tanto esta cena, quanto o monólogo “ser ou não ser” possuem relação estreita com o desenrolar da peça, que caminha para a morte, o fim de uma era. Se a atitude dele era antes sombria, com a aparição constante do fantasma de seu pai, e confiando na existência dos mistérios que se multiplicam entre os céus e a terra, a partir do momento que se apropria do método (o caminho para descobrir a relação de causa e efeito para o problema do assassinato de seu pai) sua atitude muda, e passa encarar os acontecimentos de outra maneira. Não é mais o fantasma que lhe pede vingança, mas ele se transforma em uma engrenagem de uma grande máquina que se move automaticamente.

Ele desconhece a armadilha do rei e de Laertes, mas encara a vida de outra maneira. Melancólico, antes do confronto de esgrima com Laertes, e sem saber que em tal luta estava a maquinação fatal do rei, ele diz a Horácio:

HAMLET

De modo algum, desdenhamos o augúrio. Há uma iniludível providência na queda de um pardal. Se for este o momento, não está para vir; se não está para vir, é este o momento; se não é este o momento, há de vir todavia – estar pronto é tudo. Já que ninguém sabe, por coisa alguma do mundo, qual o momento exato de morrer, por que nos preocupamos? (Shakespeare, 1976, p. 228).

Esta é a última fala de Hamlet antes de se dirigir ao duelo fatal – que ele ainda não sabe – com Laertes, que culmina do final catastrófico da tragédia. Aqui vemos um homem completamente transformado, ainda que esta transformação venha um pouco antes de sua morte. Em Hamlet brota definitivamente o homem novo, e sua morte não significa sua destruição, mas uma nova era que, ao nascer encontrava a resistência furiosa da antiga classe social. Neste ponto, o rei Cláudio é emblemático, pois representa a antiga sociedade e a defende incondicionalmente. Sua atuação é no sentido de preservá-la, e ao perceber em Hamlet um inimigo em potencial não hesita em destruí-lo. Se Hamlet passa a maior parte da peça em estado de inação, ao contrário, é o rei o responsável por ela:

O rei vai sucumbindo o longo de toda peça: quase todo o conteúdo das cenas da tragédia (as conversas de Hamlet com

Ofélia, com Polônio, com os cortesãos e a mãe, inclusive com os atores, tudo isso foi tramado pelo próprio rei, incluindo-se aí a última cena que o põe a perder-se), quase todo o seu mecanismo é produto das inquietações do rei, de seus temores que o levam à perdição. Assim, o próprio rei está preparando sempre sua própria morte. Ele caminha para a catástrofe não menos que Hamlet, ele mesmo se precipita para a morte, vai de encontro ao braço de Hamlet. (Vigotski, 1999, p. 153)

(...)

É sumamente importante observar que o mecanismo que *move* a ação está todo no rei e não em Hamlet; não fosse ele, a ação permaneceria estagnada, uma vez que, exceto ele, ninguém empreende nenhuma ação, nem mesmo Hamlet; o papel de Hamlet é estático e não dinâmico, seus atos são consequência dos atos do rei (o assassinato dos cortesãos) e, conseqüentemente, tanto o princípio da ação como todo o mecanismo de seu movimento posterior estão concentrados nele; ele é o *protagonista* do drama, e não Hamlet. (Vigotski, 1999, p. 153-154)

Vejamos que Vigotski coloca o rei no centro da ação, inclusive como protagonista da peça. De fato, desde o início, quando a peça ainda não começou, é Claudio que age e provoca a ação de todos os demais, Hamlet, sua mãe Gertrudes, Polônio, Laertes, Rosencrantz e Guildenstern. Todos gravitam ao seu redor, que de maneira desastrosa os manipula. Como exclama Hamlet a Guildenstern, “Pelo sangue de Cristo, julgais que sou mais fácil de ser tocado do que uma flauta” (Shakespeare, 1976, p. 135). O rei toca a todos como uma sinfonia, mas de maneira desarmônica. Se ele era um homem que representa os velhos tempos, ele não podia lidar com as novas contradições. A forma que ele conquistara o trono, sua ambição desmedida não fazia parte do mundo que ele queria manter. Deste modo, se **A tragédia de Hamlet** não está falando sobre o nascimento de um novo homem, ou tem dúvidas sobre o rumo deste novo, ela fala claramente sobre a destruição do velho. Esta é uma peça que trata da morte, e por mais que a representação da morte mude na peça, indo do aspecto sobrenatural ao natural, é este o assunto da peça: o fim, a destruição.

Podemos perceber nos enredo de **Hamlet** os fios secretos que a ligam à situação real de transformação social. A peça traduz com sofisticada tessitura o cenário social, mostrando o desespero e a paralisia do indivíduo frente à avalanche de transformações que ele não podia mais controlar, ao contrário, como máquina, era por elas controlado. O rei também estava sujeito a tal transformação pois, preocupado com o inimigo dentro de sua corte que luta pela vingança (ou, pela sucessão ao trono), não se dá conta do verdadeiro perigo que corria: a invasão de Fórtinbras.

Observemos este personagem que tão pouco aparece na peça. Como nos disse Vigotski, sabemos dele pelo que é comentado na peça, sobre sua sanha de vingança contra o velho Hamlet que matara seu pai. Sabemos que esta foi uma ação que aconteceu antes do início da tragédia, e que o reino da Dinamarca busca através do rei da Noruega (e tio de Fórtinbras) que ele desista de seus planos de reconquistar as terras perdidas por seu pai. Em sua primeira aparição, o rei Cláudio discursa sobre esta situação com o jovem Fórtinbras, que enviava mensagens e movimentava tropas. Confiando na intervenção do rei norueguês “O qual – por já sem forças recolhido ao leito - / Difícil é que saiba da intenção do moço” (Shakespeare, 1976, p. 23) envia emissários para comunicar um rei em seus estertores. Vimos acima que a Dinamarca preparava a defesa, comprando armamentos e fundindo canhões, mas o assunto não é mais tratado.

Fórtinbras é ignorado no desenrolar da peça, e sequer Hamlet, ao cruzar com suas tropas (que iam guerrear na Polônia) suspeitou que esta era a trama do nobre norueguês: desviar a atenção de seu tio, do reino da Dinamarca e assim conquistá-la de rapina. O encontro de Hamlet e de Fórtinbras marca a diferença crucial dos novos tempos das novas ações, conforme Vigotski:

O próprio Hamlet não compreende por que não age quando tem *motivo, vontade, forças e meios* de fazê-lo, mas repete: *é preciso agir*. O que o retém, por que ele apenas “come e dorme” e não age? Inspirado por uma ambição divina, o príncipe vai em busca da morte, de grandes feitos, enquanto Hamlet, que tudo tem, não age. Por quê? Ele mesmo não sabe, e nisso reside seu tormento. Antes precisava de motivos mais sólidos para agir, agora ele sabe tudo e ainda assim não age. O enigmático e o inexplicável de sua inércia, que ele mesmo não entende, estão ressaltados com impressionante clareza nesse tormento de falta de vontade,

e isso deve ser levado e conta. Ele tomou a decisão: que seja de sangue o pensamento, mas ele continuará a viagem. (Vigotski, 1999, p. 126)

Hamlet não conseguia agir, pois era movido pelos acontecimentos. Sua decisão sempre estava em uma linha tênue, entre a imprecisão e o desespero da morte. Fórtinbras “vai em busca da morte, de grandes feitos” por isso age. Se ele ainda representa a velha sociedade nobre, em busca de sua vingança e da retomada dos antigos direitos sobre as terras, por outro lado ele planeja suas ações não pelo viés da moralidade mas pelos resultados que pode obter. Fórtinbras é um estrategista que passa a tragédia despercebido, mas que surge, ao final, como o “*Homo ex machina*”, o homem que surge da máquina, o forte que sobrevive e domina. Conforme Vigotski:

Logo, em termos *formais*, externos, o objetivo de toda a *fábula* da peça, sua *meta* não era o assassinato do rei e de outros mas a restauração, a vitória de Fórtinbras, objetivo passivo, não explicado, introduzido arbitrariamente na peça, pois é o ponto final, extremo, a “meta” a que ela aspira. (Vigotski, 1999, p. 169).

Se a peça caminha para a catástrofe, é a chegada repentina e inesperada de Fórtinbras no reino a grande síntese da peça. Na verdade, é um final que deveria ser esperado, pois na tragédia há vários sinais que a invasão norueguesa é iminente e inevitável, e a corte dinamarquesa, perdida em suas questões internas (sobrenaturais e familiares) é engolida por um inimigo mais forte e poderoso. Fórtinbras invade a corte com tal facilidade que sua estupefação é evidente:

FÓRTINBRAS

Os despojos da caça dizem da carnagem.

Ó tu, Morte arrogante, que festim preparas

Em tua cela eterna, que de um golpe só

Tão sanguinário derrubaste tantos príncipes? (Shakespeare, 1976, p. 239).

Sua função acaba por ser apenas enterrar os mortos e formalizar sua coroação: “Tenho direitos bem lembrados sobre o reino, / E esta ocasião convida-me a reivindicá-los” (p. 240). Sendo assim, se a corte da Dinamarca foi dizimada por ela mesma, e como assevera Vigotski, “toda a peça caminha irresistivelmente para a morte” (1999, p. 170), ela caminha para a vitória do forte Fórtinbras. Se a peça caminha do sinistro – ainda que com esperanças – para o fim essencialmente trágico, passando pelo sobrenatural, pela busca das certezas, pela certeza do fim trágico e pela certeza que este fim está na morte, o surgimento de Fórtinbras como um deus encerra dialeticamente a peça mostrando os rumos daquela sociedade que não podia mais oferecer esperanças. Muito embora fosse ele mesmo um nobre em busca de vingança, a forma que ele a levou a cabo foi muito mais estratégica e assertiva que a de Hamlet, cuja confusão levou a destruição de si mesmo e de seu reino.

Assim, a nobreza, pautada pela guerra e pelas grandes e sangrentas conquistas, cujo valor estava apenas no nome das coisas, estava sendo substituída por uma nova classe que avaliava o mundo em seus termos materiais. A ociosidade desta classe era extremamente pernicioso para si e para o restante da sociedade, e, conforme a lição de Marx no texto **A acumulação primitiva**, “a força é o parteiro de toda sociedade velha que traz uma nova em suas entranhas.” (Marx, 1998, p. 864). Se a nobreza continha em si o germe da sua destruição, a trajetória de Hamlet mostra o esfacelamento das relações que a caracterizavam. Sendo ele um representante da alta nobreza, seu desconforto e sentimento de não pertencimento é emblemático: as classes sociais são datadas historicamente, e isto está refletido em suas ações, e “O resto é silêncio” (Shakespeare, 1976, p. 238), como foram as derradeiras palavras do príncipe.

## 2.4 HÁ UM MÉTODO CIENTÍFICO PARA COMPREENDERMOS A ARTE?

Em poucos textos de sua vasta obra o alemão Karl Marx tratou de seu método, o que conhecemos por materialismo histórico, materialismo dialético ou materialismo histórico-dialético. Podemos dizer que o método tem sua efetividade em conseguir estabelecer uma ligação real entre a realidade concreta e os conceitos que fazemos dela em nosso cérebro. As reflexões acerca do método para compreendermos a arte terão por base aqui o texto marxiano **Introdução [à Crítica da Economia Política]** (1982), originalmente escritos em 1857/58, mas publicado apenas em 1903. A edição completa dos manuscritos de Marx destes anos foi publicada de forma completa apenas em 1939, em Moscou, reunidos como o



*Grundrisse*. Não procuraremos dar conta de todo este texto, seguramente um dos mais profundos da obra marxiana, mas apenas, para iniciarmos nossa trilha, tentar compreender alguns pontos fundamentais para a compreensão da arte, possibilitando a ponte para a compreensão de Vigotski e sua teoria sobre os fenômenos artísticos.

Marx inicia seu texto sobre a Economia Política anunciando que irá tratar da “Produção, Consumo, Distribuição Troca (Circulação)” (1982). Trata-se, portanto, de um texto de economia, mas em Marx a economia não tem o caráter acadêmico que nossos pensamentos (principalmente os nossos cérebros viciados no ambiente escolarizado e disciplinar da Universidade) costumam acreditar. Para este pensador, a economia refere-se à forma que os homens produzem sua vida, sua existência. Desta maneira, a economia, o trabalho, a luta das classes que compõem as relações envolvidas na produção dos bens econômicos, são para ele a base, o início da formação social que visa reproduzir as relações sociais. Não se trata de simplificar a sociedade às suas relações econômicas, mas como podemos perceber (e trataremos sobre o trabalho no próximo capítulo) a noção de economia e trabalho em Marx já são essencialmente complexas, e que fundam um complexo de complexos, na expressão lukácsiana, que é a sociedade dos homens.

Ele inicia sua discussão nos informando que “O objeto deste estudo é, em primeiro lugar, a *produção material*.” (Marx, 1982, p. 3), e que “Indivíduos produzindo em sociedade, portanto a produção dos indivíduos determinada socialmente, é por certo o ponto de partida.” (p. 3). A base da produção é o trabalho, por ser ele a forma do homem retirar da natureza seus meios de subsistência e de produção. Através do trabalho, o homem não apenas retira os meios naturais, mas os domina, ao transformá-los em objetos úteis para produzir mais. Ao atender suas necessidades imediatas, ele abre um vasto campo de novas necessidades, que se tornam possibilidades. No entanto, chama a atenção o texto que não se trata aqui de indivíduos isolados produzindo isoladamente, como pretendem os liberais (as robinsonadas), mas sim de “um grau determinado de desenvolvimento social, da produção de indivíduos sociais” (p. 4). Para haver produção, é necessário que haja sociedade desenvolvida. E a produção acaba por não apenas abastecer os indivíduos de comida, bebida, roupas e abrigo. Ela também irá desenvolver e produzir a consciência, o pensamento, a linguagem, uma vez que a complexidade do trabalho e da produção dos meios de vida humanos são fronteiras abertas: não se bastam em si, desenvolvem não só a apropriação da natureza, mas o homem que apropria. Mesmo a produção da consciência e do pensamento, por ser fundada nos meios materiais, é também matéria.

A produção também não é geral, como Marx continua seu raciocínio:

Se não existe uma produção em geral, também não pode haver produção geral. A produção é sempre um ramo *particular* da produção – por exemplo, a agricultura, a pecuária a manufatura etc. -, ou ela é *totalidade*. Mas a Economia política não é tecnologia. (...)

Finalmente a produção também não é apenas uma produção particular, mas é sempre, ao contrário, certo corpo social, sujeito social, que exerce sua atividade numa totalidade maior ou menor de ramos de produção. (p. 5).

A realidade é uma totalidade pois ela se compõe de inúmeras partes. No entanto, entre cada parte (que apenas pode ser apreendida pelo conhecimento), há a relação entre elas. A totalidade não é a soma das partes e por este motivo ela é uma categoria diferenciada do particular. Ou o particular é conhecido como particular, ou de maneira total, que implica em investigarmos como manufatura, agricultura e pecuária se relacionam. “Qualquer objeto que o homem possa perceber ou criar é parte de um *todo*. Em cada ação empreendida, o ser humano se defronta, inevitavelmente, com problemas interligados” (Konder, 1981, p. 160). Sendo assim, o homem precisa ter uma visão de conjunto sobre a realidade, que é desenvolvida conforme a consciência se desenvolve historicamente (do particular ao universal). Por este motivo a Economia Política não pode ser tecnologia: não se trata do desenvolvimento dos meios e das técnicas para a produção, e sim do desenvolvimento da humanidade. Quando Marx & Engels (1991) falavam no desenvolvimento das forças produtivas, esta se refere ao desenvolvimento do homem, como ser total, e não em suas partes.

A maneira que o cérebro humano tem de apreender a realidade é totalizando-a. A realidade também é uma grandeza totalizadora, com sua dinâmica. O ser humano está na realidade, ela não foi criada pela humanidade. Para o homem conseguir produzir – seus objetos e sua consciência – necessita ter consciência do real, ou seja, colocar o movimento incessante e avassalador de todo o universo dentro de sua consciência social. O cérebro do animal também necessita captar a realidade, mas o faz nos estreitos limites da manutenção do

seu ser: fome, sede, abrigo e reprodução. Mas o cérebro humano, desenvolvido pelo trabalho, ao enxergar a realidade o faz através de mediações, que indicam a liberdade e a criatividade:

O todo, tal como aparece no cérebro, como um todo de pensamentos, é um produto do cérebro pensante que se apropria do mundo do único modo que lhe é possível, modo que difere do modo artístico, religioso e prático-mental de se apropriar dele. O sujeito real permanece subsistindo, agora como antes, em sua autonomia fora do cérebro, isto é, na medida em que o cérebro não se comporta senão especulativamente, teoricamente. (Marx, 1982, p. 15).

A dimensão mediata da realidade significa que com o advento da produção, a relação do homem com o real deixa de ser apenas como ser passivo, que vive na realidade, e se transfere para o de um ser que constrói a realidade. Neste movimento de construção, a mente percebe que há a necessidade de descobertas, de reconstrução. O modo artístico, científico, religioso de modo algum são reproduções simplistas do trabalho ou do modo de produzir a subsistência e os meios de produção. Mas sem o trabalho ter fundado o novo ser criador da realidade, e condicionado o cérebro a agir de modo finalístico (teleológico) em suas criações, não teríamos a visão mediata do real. Sendo assim, se o cientista busca desvendar as esferas da realidade, e desvelando-a descobre que há outras parcelas do real a descortinar, e para isto o faz controlando ao máximo sua subjetividade através de instrumentos, de medição, da avaliação de outros cientistas, o artista, ao lidar com estas mesmas esferas do real, não busca, necessariamente frear sua subjetividade, mas, através dela e de seus conhecimentos técnicos, busca produzir beleza, sentimentos, reações. A catarse, enfim.

O pensamento, no entanto, ao tomar contato com o produto final o toma como tal. Não procura refazer o ponto de partida. Ao contrário, o objeto perante nós é o ponto inicial, assim como acreditamos que a sociedade nasceu com o desenvolvimento de nossa consciência individual. Absorvemos a realidade como um todo, e cada objeto também, de maneira total. Inconscientemente, a história de cada produto que tomamos contato se integra o nosso ser, mas como resultado final, acabado, sem as relações anteriores que o produziram, que lhe determinassem. O pensamento está condicionado a tomar o objeto final como realidade última, como abstração, portanto. O processo de produção, que implica em uma infinidade de fatores – não só as partes, mas as relações entre elas, que somente são possíveis

pela atividade humana – é o que faz a concretude. A busca da concretude da realidade implica em uma inversão na forma da consciência apreende-la, portanto:

O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação. (...) enquanto que o método que consiste em elevar-se do abstrato ao concreto *não é senão a maneira de proceder do pensamento* para se apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pensado. (Marx, 1982, p. 14).

Entender as múltiplas determinações do capital, determinações estas que o colocam em movimento real e incessante, e, com o cérebro, retirar deste movimento suas categorias essenciais, aquelas que determinam o movimento do capital. Isto posto, voltemos a acompanhar o raciocínio dele em relação à produção.

Continua nosso autor a relacionar a produção e o consumo. “A produção é também imediatamente consumo.” (Marx, 1982, p. 07). O consumo é subjetivo e objetivo, pois o indivíduo não apenas “desenvolve suas faculdades” (p. 08) subjetivamente, como sujeito ativo e criativo. A produção não desenvolve somente o todo social, mas desenvolve o sujeito da produção também, e este é o conceito de subjetividade em Marx. Ao produzir (genericamente, como vimos) o indivíduo também consome suas forças vitais, e também porque “produzir é consumir os meios de produção utilizados” (p. 08). Produção e consumo se relacionam, e se a produção produz objetos e materiais (que não significa que sejam corpóreos, táteis) o consumo tem por objetivo consumir este objeto: “(...) Um consumo sem objeto não é consumo.” (p. 09). Entretanto,

2 - mas não é somente o objeto que a produção cria para o consumo. Determina também o seu caráter, dá-lhe seu acabamento. (...) A fome é a fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, que se come com faca ou garfo, é uma fome muito distinta da que devora carne crua, com unhas e dentes. A

produção não produz, pois unicamente o objeto do consumo, mas também o modo de consumo, ou seja, não só objetiva, mas subjetivamente. Logo, a produção cria o consumidor.

3 – a produção não se limita a fornecer um objeto material à necessidade, fornece ainda uma necessidade ao objeto material. Quando o consumo se liberta de sua rudeza primitiva e perde seu caráter imediato – e não o fazer seria ainda o resultado de uma produção que se mantivesse num estágio de primitiva rudeza -, o próprio consumo, enquanto impulso, é mediado pelo objeto. **A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção do mesmo. O objeto de arte, tal como qualquer outro produto, cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.** (p. 09, grifo nosso.)

Podemos assim questionar a origem da necessidade humana pela arte, sem esquecer aqui que a arqueologia continuamente encontra pinturas, esculturas e até mesmo instrumentos musicais datados de milênios antes das primeiras civilizações. Com o desenvolvimento do trabalho, da manipulação de objetos, além do desenvolvimento da sociedade, e de uma consciência cada vez mais desenvolvida em termos de pensamento e linguagem, o homem passou a produzir objetos que foram valorizados por sua beleza, e não mais por sua utilidade, ou melhor, sua utilidade passou a ser a beleza. Assim, segundo Heller:

Na obra de arte está sempre o mundo, e, por isso, constitui uma “representação do mundo”. Isto, no entanto, não é necessariamente válido para criar segundo as leis da beleza. Mas esta última entrou no mundo mediante a arte. A obra de arte é uma objetivação objetual humana com que teremos uma “relação de utilidade” cujo valor não reside no útil (no utilizável), mas em algo “distinto” (como sabemos: na representação, na expressão de uma relação com os valores genéricos), e que, apesar disso produz um gozo sensível. (...)

A beleza é a cultura que envolve os objetos úteis, que se manifesta neles, e que, suscitando emoções e gozos sensíveis, *supera o pragmatismo*, unindo-se com os *valores genéricos*, mas sem implicar necessariamente na consciência de tais valores nem uma relação consciente com eles. A beleza é tão heterogênea como é a vida. (Heller, 1977, p. 204).

Assim, quando a mente se libertou da rudeza da necessidade imediata, permitiu que ela fosse mediada pela busca do belo, do conhecimento, do divino, da política, do jurídico, etc. No caso específico da arte e da estética, esta busca é guiada primordialmente pelo sentimento e que, ao contrário das teses naturalistas e biologizantes do homem, não é o sentimento que nos remete a uma pretensa natureza humana, mas a um humano naturalmente humano.

Vigostki, ao criticar tais teorias, que consideravam a arte regida pela “lei do contágio”, nos diz que “É fácil nos convenceremos disto se examinarmos o problema do significado biológico da arte, se entendermos que ela não é simples meio de contágio e sim um meio infinitamente mais importante para o homem.” (Vigotski, 2001, p. 309). A arte, conforme o psicólogo russo separou-se do trabalho para resolver os problemas do próprio trabalho:

(..) o angustiante e o difícil que a arte deve resolver estão contidos no próprio trabalho. Conseqüentemente, quando a arte se separa do trabalho e começa a existir como atividade autônoma, insere na própria produção o elemento antes constituído pelo trabalho; o sentimento angustiante que precisa de solução começa agora a ser excitado pela própria arte, mas a sua natureza continua a mesma. (Vigotski, 2001, p. 310)

Não se trata aqui, portanto, em considerarmos a arte a partir da filosofia cartesiana, que sentimentos, emoções, a imaginação sejam considerados inferiores em relação à racionalidade. Em nossa perspectiva, todos esses aspectos nos fazem humanos, e são integrantes inseparáveis da individualidade. Sua valoração dependerá da função social a que estão ligados. Mas a arte, tanto no aspecto de sua produção, como no seu consumo, implica em um ser humano superior, que supere a fruição rude e primitiva dos objetos:

Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário uma *superação* desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então *esse* ato aparece, *só então* a arte se realiza. Eis por que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará com plenitude. (Vigotski, 2001, p. 314)

Vigotski nos coloca no ponto fundamental da arte: seria ela individual ou social? Uma vez que não basta termos sentimentos sinceros, mas sim uma superação que nos coloque em posição de fruição, esta posição apenas pode ser realizada em sociedade. O sentimento próprio encontra-se na esfera do inefável, pois não há como medir objetivamente a escala de sinceridade sentimental de um indivíduo. O sentimento é subjetivo, e não podemos esquecer aqui que mesmo o indivíduo possui sua concretude, ou seja, ela é a síntese de muitas determinações, na definição marxiana. As muitas determinações do indivíduo, que é o conjunto de contradições e mediações a que ele está sujeito no decurso da história e de sua história pessoal é o que irá lhe permitir uma qualidade da fruição da arte, e assim, de posse de sua catarse, ele poderá o pleno efeito da arte em si.

Assim sendo, arte e sociedade estão em estreita conexão. Acreditar que o efeito da arte em cada um de nós humanos, é único, é não considerar que a arte é um produto, e que produto e consumo são relações sociais em totalidade. Acreditar também que a emoção é essencialmente individual é a robinsonada do campo emotivo: o indivíduo que isoladamente produz, consome e se basta emocionalmente ou até mesmo artisticamente. Conforme Vigotski,

A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo

interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais. Por isto, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, seu efeito é social. (Vigotski, 2001, p. 315).

Diferente dos animais, o homem internaliza e externaliza disposições criadas socialmente. As externalizar sentimentos, por mais que pareça ser um processo individual, ele só é possível por que socialmente foi desenvolvido; e a forma que a emoção se põe fora de nós é produto da história que cada um de nós carrega. No entanto, cada individuo sente de maneira peculiar, não há dúvidas. Mas a peculiaridade está em um prisma objetivado pelo social em nós. O choque catártico pode inclusive implicar em uma negação absoluta dos meios sociais e sua podridão, de um modo que somente a arte pode despertar. Assim como Lima (2000) infere, é importante salientarmos que a catarse não é propriamente um choque de enormes proporções. Não se trata de quantidade, mas de qualidade de sentimento produzidos pela vivência estética. A catarse é “superação do conflito, síntese emocional, que tem por objetivo liberar energias emocionais suplementares (de origem tanto biológica quanto social)” (Lima, 2000, p. 80). Conforme Bezerra (1999), a noção de catarse em Vigotski supera a noção aristotélica, uma vez que para o filósofo grego a purificação seria promovida pelo horror e a compaixão diante do trágico, onde o espectador teria seu prazer estético a partir do sofrimento do herói e do trágico, o que culminaria em serenidade.

Para Vigotski a sua leitura da tragédia permite falar não de serenidade e luminosidade, mas de obscuridade, porque a tragédia contagia a alma do leitor ou do espectador com a sua dor nada serena, e nisto consiste a percepção do trágico. Essa concepção estética o leva a procurar uma alternativa à tradicional fórmula “prazer estético”, que ele questiona ao se perguntar se ela não acarretaria aflição, perturbação do espírito e incorporação do trágico no ato de fruição da tragédia. (Bezerra, 1999, p. XIV).



O indivíduo deseja a sua nudez, mas mesmo neste embate interno, o microcosmo da sociedade estará presente, pois jamais poderá ser arrancada a totalidade das relações sociais (de classe, principalmente) que em cada um de nós habita e que refletimos. Ainda assim, a manifestação artística também obedeceu a uma técnica social que lhe deu forma e conteúdo. A obra de arte desperta o inefável, mas é feita com técnica e até mesmo regras e conhecimentos que foram objetivados e apropriados pelo artista.

De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social mas, ao contrário, torna-se pessoal quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. (Vigotski, 2001, p. 315)

A obra de arte assim objetiva técnicas histórica e socialmente desenvolvidas para que o sentimento caminhe em sua fruição, de forma mais ou menos consciente pelo fruidor ou espectador. Conforme Delari Junior (2011), a radicalidade da contribuição de Vigotski em sua **Psicologia da Arte** (2001) é mostrar que “o essencial na obra de arte seria ela estar *objetivamente* organizada pelo artista para mobilizar em nós reações simultâneas em direção contrária, as quais irão colidir em nossa vivência emocional, transformando nossos sentimentos.” (Delari Junior, 2011, p. 191). Assim sendo, artista e seu objeto, além do fruidor da arte somente podem ser compreendidos a partir da estrutura social que encerra a produção da vida no momento em que há o encontro da obra com o espectador. A arte possui a evocação social no indivíduo, ainda que seu efeito contrário seja de reduzi-lo à sua singularidade. Não podemos, no âmbito da crítica e da ciência propagar tais sensações sem seu desvelamento. Como nos adverte Konder (2005), “os antigos gregos tinham um nome para o singular: *ídion*. E outra para o singular absolutizado: *idiotes*”. (p. 67).

Assim sendo, a arte, para ser sentida, há a necessidade de um indivíduo que tenha sido preparado para tal. Esta preparação irá variar de acordo com seu tempo histórico. A forma que o homem se humaniza é histórica, e depende da forma de sua produção da vida tal como Marx (1982) nos expõe. A economia e o trabalho constituem o dado inicial para a organização dos homens em sociedade, pois é a partir das relações sociais em torno do modo de produção que irá determinar a forma de repartição dos bens em dada sociedade. Claro, esta

não é uma determinante absoluta, mas impõe determinações. O artista, tomado historicamente, não produz sua arte pensando unicamente na economia e no trabalho de sua sociedade. Aliás, produz porque está liberto delas, uma vez que uma vez consolidado o trabalho como criador do ser social e realizador do intercâmbio entre o homem e a natureza, as necessidades humanas deixam de ser as necessidades do mundo orgânico (comida, bebida, abrigo, ou seja, o que possibilita a “reposição do mesmo”) e abre-se para o ser humano uma nova gama de necessidades e possibilidades, sendo o sentimento uma delas. Entretanto, a base estrutural, as forças e as relações de produção, colocarão condicionantes em sua obra, e sua arte será desenvolvida no nível de desenvolvimento de sua sociedade. As pinturas rupestres foram elaboradas no tempo que o homem conseguia misturar diferentes seivas e líquidos e fazia a tinta. Com ela pintava seu corpo para a guerra e a religião, e com ela pintava as paredes das rochas para que outros homens pudessem ter contato (lembranças, sensações, reflexões) com as guerras e os deuses. O drama trágico grego foi desenvolvido quando o homem desenvolveu recursos subjetivos para externalizar a emoção alheia, e mostrava histórias trágicas da política e família, porque a política e a família estavam desenvolvidas. As tintas do homem rude não foram descartadas pelo homem grego: foram incorporadas pois faziam sentido social. Da mesma forma o homem moderno e contemporâneo aprendeu a apreciar a ficção científica, porque tem conteúdo mínimo de ciência para tal. Ainda que a ciência opere com o “ser precisamente assim existente” (Lessa, 2007), buscando sempre a racionalidade máxima, o fruidor da ficção científica consegue elaborar em seu cérebro a possibilidade lógica que o desenvolvimento da racionalidade máxima pode não ser necessariamente indicativo de uma sociedade mais evoluída, superior à nossa. No entanto, os dramas familiares e políticos também estão presentes na ficção científica. Eles não foram deixados de lado na história, porque fazem parte de nós, foram absorvidos por nós, como uma totalidade acabada em nossos pensamentos. A arte nos proporciona poder negá-los, expulsar os dramas de nós, ainda que eles estejam indelevelmente ligados em nosso ser social e histórico. Karl Marx (1982), expondo seu método de compreensão da realidade, nos dá a chave para compreendermos a história da arte:

A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, sobre

cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão desenvolvendo tudo que fora antes apenas indicado que toma assim toda a sua significação etc. **A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco.** O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da economia da Antiguidade, etc. Porém, não conforme o método dos economistas que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e vêem a forma burguesa em todas as formas de sociedade. (Marx, 1982, p. 17, grifo nosso).

A forma superior supera as formas de vida inferior, através da qualidade de sua forma. As teorias que sustentam, por exemplo, a linguagem como originária da forma animal, esquecem que só o podem fazer esta sustentação por que possuem a linguagem em sua forma superior e consciente de vida. O que aparece como produto final na economia burguesa esteve em desenvolvimento nas formas econômicas inferiores, e por este motivo há uma lógica e uma teleologia na história. A forma superior incorpora aquilo que da forma inferior constituem em elementos essenciais para que ela possa ganhar autonomia, ao mesmo tempo em que nega dialeticamente a possibilidade que tal forma inferior possa ter lhe fornecido qualquer aspecto, ainda mais essencial. As formas superiores possuem em sua constituição o movimento que o constituiu, e justamente por ser um movimento histórico, que já esteve presente ainda que embrionário em uma forma inferior, que a forma que é hoje superior irá ser superada pelo movimento que já se encontra em suas estruturas. “A força é o parteiro de toda sociedade velha que traz uma nova em suas entranhas” (Marx, 1998, p. 864), como fizemos referência acima.

No entanto, após esta consideração, Marx (1982) envereda por um caminho bastante interessante e, infelizmente, inconcluso em seu manuscrito. Passa o pensador alemão a problematizar a arte, e sua primeira consideração é: “Em relação à arte, sabe-se que certas épocas do florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura de sua organização” (p. 20). Ou seja, a arte possui um caráter

diferenciado, até mesmo revolucionário em relação às formas da reprodução social e da estrutura do modo de produção. A arte se apropria da base material e a transcende, se desenvolve de um modo que escapa do domínio socialmente posto. “Em relação a certas formas de arte”, prossegue ele, “até mesmo se admite que não poderiam ter sido produzidas na forma clássica em que fizeram época, quando a produção artística se manifesta como tal” (Marx, 1982, p. 20). Ou seja, a arte consegue romper, com seu conteúdo, a forma clássica que lhe é imposta. O artista não cria os meios de sua expressão, eles lhes são fornecidos socialmente. Os materiais de que dispõe, os espaços, as pessoas, e até mesmo o formato da arte que o artista (ou artistas) possui são fornecidos pelo grau de desenvolvimento social. No entanto, em alguns casos, o conteúdo extrapola seu tempo histórico e perdura por séculos, por gerações que superaram todas as formas inferiores de sociedade de tais obras, que continuam a causar problemas e reflexões nos homens do presente. Marx exemplifica com os gregos e Shakespeare. Este, como vimos, utilizou-se da forma clássica da tragédia, e lhe deu uma constituição, um conteúdo que até hoje o homem se debate em catarse. E, se **Hamlet** nos mostra a finitude da existência individual e social como uma possibilidade que tememos, esta possibilidade ainda hoje nos aterroriza. Incorporamos o homem do início da modernidade, mas continuamente o negamos. O incorporamos por ser um homem histórico, real, que realizou obras e se objetivou, e tais obras nos foram legadas historicamente. O negamos por que a base estrutural desse homem não condiz com a base de hoje, e assim, as obras que ele produziu não nos explica: é a nossa sociedade contemporânea que pode explicar o homem da modernidade.

Com relação aos gregos, diz ele que “Sabe-se que a mitologia grega não foi somente arsenal da arte grega, mas também a terra [em que se desenvolveu].” (Marx, 1982, p. 20). A mitologia implica em uma consciência ligada à natureza e à imaginação popular. A base da arte grega, em sua sociedade inferior é a credence popular, e seus artistas não podiam elaborar suas artes sem estarem ligados aos mitos que remetiam a uma visão pueril da natureza. No entanto, segundo ele, o problema consiste:

De outro ponto de vista, Aquiles será compatível com a pólvora e o chumbo? Ou, em resumo, a *Ilíada* com a imprensa, ou melhor, com a máquina de imprimir. O canto, as lendas épicas, a musa, não desaparecerão necessariamente com a barra do tipógrafo? Não terão deixado de existir as condições necessárias à poesia épica?

Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. **A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis.** (Marx, 1982, p. 21, grifo nosso).

E mais interessante é a resposta que Marx (1982) esboçou, mas não desenvolveu, faltando em seu texto, inclusive, a análise acerca de Shakespeare que ele anunciara. Vejamos:

Um homem não pode voltar a ser criança sem cair na puerilidade. Mas não acha prazer na inocência da criança e, tendo alcançado um nível superior, não deve aspirar ele próprio a reproduzir sua verdade? Em todas as épocas, o seu próprio caráter não revive na verdade natural na natureza infantil? Por que então a infância histórica da humanidade, precisamente naquilo em que atingiu seu mais belo florescimento, por que essa etapa para sempre perdida não há de exercer um eterno encanto? Há crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos dos povos da Antiguidade pertencem a essa categoria. Crianças normais foram os gregos. O encanto que a sua arte exerce sobre nós não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que ela se desenvolveu. Pelo contrário, está indissolivelmente ligado ao fato de as condições sociais insuficientemente maduras em que essa arte nasceu, e somente sob as quais poderia nascer, não poderão retornar jamais. (Marx, 1982, p. 21)

Para ele, a arte grega nos causa prazer estético por conter uma certa infância da humanidade, que, com seu vigor pueril nos causaria uma certa recordação salutar que nos produziria um encanto pela infância. Não recordamos do nosso tempo de criança com boas lembranças? Pois a criança está absorvida pelo adulto (cuja forma superior, que destruiu a forma infantil inferior já estava presente em suas entranhas). Mas o adulto deve negar sua

forma infantil, sob pena de cair na puerilidade. Esta negação é fundamental para ele produzir seu caráter adulto, e reproduzir sua verdade. A criança só pode existir como memória, e esta existência faz o adulto. Segundo Marx (1982), os gregos foram nossas “crianças normais” e por este motivo sua arte nos encanta. Seria como uma criança normal que produzisse algo extraordinário, avançado demais para sua tenra idade. Mas não deixaria de ser uma criança. As condições escravagistas da sociedade grega foram o fundamento de sua tragédia absolutamente sofisticada, mas continua o caráter primitivo de sua base material.

A questão da duração da obra de arte também foi um problema para Heller (1987). Segundo ela,

A arte é a autoconsciência da humanidade: suas criações são sempre veículos da genericidade para-si, e em múltiplos sentidos. A obra de arte é sempre imanente: representa o mundo como um mundo do homem, com um mundo feito pelo homem. Sua hierarquia de valores reflete o desenvolvimento dos valores da humanidade; sobre esta hierarquia se encontram sempre aqueles sentimentos e comportamentos individuais que influenciam ao máximo o nível o processo de desenvolvimento da essência genérica. Mais precisamente, o critério de “duração” de uma obra de arte depende desta hierarquia; se não conseguiu, desaparecerá no poço da história. Em consequência, a obra de arte constitui também a memória da humanidade. As obras realizadas em contexto de conflitos de épocas, ainda que remotas, podem ser admiradas atualmente porque o homem atual reconhece naqueles conflitos a pré-história de sua vida, de seu próprio conflito: através delas se desperta a recordação da infância e da juventude da humanidade. (Heller, 1987, p. 200).

Assim sendo, os valores que os gregos problematizaram em suas obras ainda são vigentes, em nossa humanidade. Aqueles valores singulares nos gregos acabaram por se universalizar no processo histórico da humanidade, assim como o desespero hamletiano de “ser ou não ser” constitui-se na base da vida burguesa, universalizado em nossa ética e política. Tais valores, postos em hierarquia, oriundos da base social, captados pelo artista, são a determinante da “duração” da obra. As obras nascidas em conflitos de épocas nos seriam

mais caras, pois, nos recordariam dos conflitos fundamentais de nossa infância e juventude histórica.

É interessante notarmos aqui que Konder (2005) considera que “a resposta que Marx propôs para a questão dos valores estéticos na arte grega está longe de ser convincente. (...) Com o que sabemos hoje, não dá para sermos tão simplistas” (p. 66). Não podemos simplificar os gregos como crianças, e sim encará-los como adultos, em seu tempo. Não podemos desconsiderar que era uma sociedade com contradições abismais que colocavam homens de um lado da democracia, e mulheres e escravos do outro. Que sua filosofia valorizava o humano, mas sua economia se baseava na extorsão dos bens das cidades com menor poderio militar, e na caçada incessante ao escravo. E que era um mundo em decadência, atacado por inimigos como a Pérsia e a Macedônia, além das guerras internas, principalmente entre Atenas e Esparta. Este foi o pano de fundo da tragédia e da filosofia. Engrandecer um homem decaído para acabar com a decadência.

A fecundidade de uma cultura e seu vigor crítico dependem do bom aproveitamento que ela faça da proliferação das suas contradições. Se o pensamento não consegue dominar suas contradições, não elabora sínteses estimulantes, as contradições o sufocam. Se as contradições sofrem uma violentíssima pressão falsificadora e se camuflam, elas degeneram em paradoxo, indulgem no ecletismo, chafurdam na esterilidade. E fazem da vida – como se lê no poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira – “uma agitação feroz e sem finalidade”.

Se percebo as contradições, posso me enganar, mas ao menos é possível que eu esteja tocando no real. Se, contudo, não vejo a contradição, só vejo harmonia, é indubitável que me enganei. (Konder, 2005, p. 67).

A arte é um produto das contradições, que busca, com a catarse, evidenciar a contradição do social em nós. Ela irá perdurar enquanto tiver capacidade de arrancar de nossas entranhas as contradições que fazem humanos e nos fazer, de algum modo, tomar consciência delas, se não no plano racional, no plano das emoções que estas despertam. O prazer estético pode ser assim enganador, pois, ainda que nos faça enxergar as contradições, elas podem estar de tal modo emaranhado em sentimentos e escamoteamentos diversos que

seu prazer seja, justamente nos mover para a escuridão. Hamlet o faz. Falando dos gregos, se Medéia (2001) de Eurípedes (480-406 a. C.) ainda nos emociona a ponto de ser necessária ser recontada<sup>7</sup> não é por que ela nos remete a uma infância da humanidade, mas por que as contradições ali apresentadas – a contradição da família, do pai que abandona esposa e filhos seduzido pelo poder e por uma mulher mais jovem e mais bela, e a vingança da mãe que mata os próprios filhos – ainda são um problema para a nossa sociedade. Não é que a família contemporânea, mononuclear burguesa e fetichizada – como nos ensina Barroco (2004) – reproduza a família extensa grega. Entre elas há um abismo histórico. Mas neste abismo não foram jogadas algumas mazelas que corrompem o espírito dos homens, como a propriedade privada e a ambição cega por ela. Enfim, ainda não dominamos tais contradições, que quase nos sufocam. Medéia vive por que a relação de família e poder estão mais vivos do que nunca. Para não morreremos sufocados, precisamos negá-la, precisamos da catarse estética.

Sendo assim, a compreensão da arte passa pela compreensão da vida. No próximo capítulo, apresentaremos o cinema como a forma de arte mais desenvolvida pela humanidade, e questionaremos como seu conteúdo pode nos tornar mais humano. O cinema também nos coloca em uma sala escura e nos apresenta a arte de um fio de luz. Tentaremos compreender o que há de humano em um filme que a realidade é apresentada como obscuridade, pois sequer saberemos o que é o humano. Enfim, há subjetividade em **Blade Runner** (1982)?

---

<sup>7</sup> Podemos fazer referência à versão cinematográfica de Lars von Trier (1956 - ): **Medea** (1987) para a TV holandesa, além da peça de teatro **Gota d'água** (1997) de Chico Buarque e Paulo Pontes, que é a versão “brasileira” desta tragédia.



### CAPÍTULO 3

#### **ENTRE A LUZ E A SOMBRA, O OLHAR: O QUE A FICÇÃO CIENTÍFICA DE *BLADE RUNNER* (1982) PODE NOS ENSINAR SOBRE A SUBJETIVIDADE?**

Conforme podemos observar no capítulo anterior, a arte pode nos dar pistas sobre quem é o homem e sua humanidade. Tais pistas são históricas e este é um dado fundamental que partimos nesta dissertação: que não há uma essência humana, mas há uma materialidade humana, que é observável através das obras que o ser social produziu com ou tempo. O homem nos dá pistas de sua trajetória, ou de sua “tragédia”. E ele o faz por que sua atividade vital não é apenas comer, beber, dormir ou se vestir. Sua atividade, seu drama, inclui fazer sua própria história, através da transformação da natureza (inorgânica e orgânica) pelo trabalho, que assim modifica a nós mesmos, não apenas na confecção de materiais e ferramentas que facilitam cada vez mais que a natureza seja transmutada, mas criando condições para que sua consciência possa também se expandir cada vez mais, abarcando a realidade que, na *praxis* através da sua atividade, também se expande consideravelmente (Duarte, 1999).

Isto por que a realidade passa a ser também construída pelo trabalho, pela arte e pelos conhecimentos que vão cumulativamente sendo adquiridos pela humanidade. Ao mesmo tempo em que estes (instrumentos objetivos e ideias) são também produtos da consciência, a qual é produzida pelo ser social na atividade laboral e por meio dela buscam, de alguma forma, compreender a realidade que se apresenta e é constantemente transformada no mundo dos homens. O que se apresenta como novas realidades, como mudanças do antigo para o novo ou mesmo aparentes mudanças dentro do mesmo é que os homens se põem a interpretar, compreender, sistematizar, enfim, a incorporá-las em suas consciências conforme a possibilidade dada de captação da totalidade ou das múltiplas relações que compõem o fenômeno real, concreto. Na materialidade dialética, a frase “decifra-me ou te devoro” implica que cada vez que a realidade é devorada, ela é devolvida em novos enigmas a serem decifrados, mas de forma histórica e social.

Faremos neste capítulo uma análise do cinema, a arte da contemporaneidade que iniciou como ciência e se tornou indústria, ou melhor: ciência, arte e indústria mesclam-se nesta forma artística de forma contraditória. Para esta análise, utilizaremos o gênero de ficção científica, justamente por tais filmes se apropriarem de pressupostos científicos e mostrarem

uma visão futurista e ilusória da sociedade, da ciência e da tecnologia. Assim como o teatro foi a forma de arte cênica que dialogou com a sociedade moderna em sua transição (o caso de **Hamlet**, que expomos no capítulo anterior) utilizaremos o cinema aqui como a arte que dialoga com as massas, em nossos tempos industrializados e racionais. Não há cinema sem a indústria, e, desta forma, uma parte do cinema é realizado de modo industrial para consumo das massas. Nosso objeto neste capítulo é, portanto, a arte produzida pelo capitalismo para um determinado homem. Mas o que esta arte tem a dizer sobre o homem?

A partir do materialismo histórico, não se configura nosso objetivo avaliar a noção de futuro de tais filmes, mas o que eles dizem sobre o homem e a história. O filme **Blade Runner** (1982) será analisado para buscarmos em sua visão futurista o que a arte pode nos ensinar sobre nossa subjetividade e nossa materialidade.

Este capítulo configura-se muito mais em um desafio do que uma conclusão finalizada. Ele é, também, futurista neste sentido, pois aqui lançamos uma possibilidade da sistematização do estudo fílmico de ficção científica pela via vigotskiana. Conforme pudemos observar, a obra de Vigotski que traz um entendimento sobre a arte tenta superar a dicotomia forma/conteúdo entendendo estas duas esferas em unidade inseparável, social e histórica, o que concordamos plenamente. Para o psicólogo russo, forma destaca o conteúdo, e o conteúdo dirige a forma, de modo dialético, o que propicia a catarse estética, como vimos no capítulo anterior. A primeira parte deste capítulo investiga como o trabalho se torna categoria fundante do ser social, e o que isto implica em nossa humanização, além do papel da arte na humanização. Na segunda parte, destacaremos alguns aspectos do filme que possam mostrar como uma determinada forma, ou seja, um filme de ficção científica – **Blade Runner**, no caso – pode trazer em seu conteúdo um entendimento sobre o homem e nos ensinar sobre a subjetividade, assim como a tragédia de Hamlet o fez. Esta será uma tentativa desafiadora de análise de acordo com a ótica de Vigotski, onde buscaremos os pressupostos do materialismo histórico em sua radicalidade.

### 3.1 A REALIDADE CABERIA EM UMA CÂMARA ESCURA?

Como definir a realidade, se ela se transforma a todo momento? Como organizar, ordenar e estruturar algo cuja essência – ou aparência – é o caos? E por que esta é uma necessidade humana? Estas são questões que nos instigam, nos fazem pensar, e buscar o

conhecimento. Mais ainda, nos inspiram a buscar cada vez mais o sentido da humanidade frente à natureza, ao mundo, não apenas na forma de conhecimentos, mas também na forma da arte: como sentimos esta relação, a maneira que a contradição da dinâmica torrencial e avassaladora da realidade com a necessidade de conhecimento organizado e estruturado do homem se realizam, como vimos, inclusive, no segundo capítulo através da tragédia do príncipe Hamlet.

Tal discussão da qual ainda somos instigados, o que demonstra sua atualidade, é bastante antiga, talvez tanto quanto é o nosso ser social. Podemos buscar nas formulações gregas, apenas como ilustração, a necessidade que o homem tem de buscar o conhecimento, e entender a sua criação. Vejamos, por exemplo, as lições de Hesíodo, que viveu no século VIII a.C. Este poeta da antiguidade, localizado entre as epopéias de Homero e “as primeiras formulações filosóficas e científicas dos pensadores de Mileto, de Samos, de Efeso” (Pessanha, 1996, p. 11). Pela arte da poesia, ele se localiza entre as narrações míticas e teológicas até a apreensão humana do universo divino através da filosofia, do cálculo e das formulações científicas da época (que não podemos confundir com a ciência que nasce com a modernidade). Hesíodo narra a origem dos deuses nas obras **Os trabalhos e os Dias** (1996) e na **Teogonia** (1992), mas de uma maneira que tal narrativa fosse tão sistemática que se tornou a base da lógica filosófica característica do pensamento ateniense, principalmente o platônico e o aristotélico: “Nessa genealogia sistemática percebe-se o esboço de um pensamento racional sustentado pela exigência de causalidade, a abrir caminho para as posteriores cosmogonias filosóficas” (Pessanha, 1996, p. 12). O que é interessante para nós é a maneira que Hesíodo mostra a gênese das divindades, onde luz e sombra fazem um par primordial e essencial. Se há a necessidade da apreensão e sistematização racional do mundo divino, através da busca de suas causas e efeitos lógicos, Hesíodo, sintetizando as formulações mitológicas anteriores a ele, expõe assim a origem do cosmo em seus poemas:

O drama teogônico tem início, em Hesíodo, com a apresentação das entidades primordiais: adotando implicitamente o postulado de que tudo tem origem, Hesíodo mostra que primeiro teve origem o Caos – abismo sem fundo – e, em seguida, a Terra e o Amor (Eros), “criador de toda vida”. De Caos sairá a sombra, sob a forma de um par: Érebro e Noite. Da sombra sai, por sua vez, a luz sob a forma de outro par: Éter e Luz do Dia, ambos filhos da Noite. Terra dará nascimento ao céu, depois às

montanhas e ao mar. Segue-se a apresentação dos filhos da luz, dos filhos da sombra e da descendência da Terra – até o momento do nascimento de Zeus, que triunfará sobre seu pai, Cronos. Começará então a era dos olímpicos. (Pessanha, 1996, p. 12)

Percebemos como o mito, transformado em arte e razão por Hesíodo, faz uma interessante visão da realidade. Tal visão possui relações estreitas com as condições materiais de produção da Grécia Antiga. A base do trabalho era constituída pelos escravos conquistados nas guerras, e que eram possuídos por homens que podiam comandar os exércitos e que também eram os proprietários das terras e outros meios onde o trabalho do escravo podia ser empregado. O mito narra, portanto, como as forças criadoras – Caos, Eros e Terra – criaram o mundo e os deuses, que, enfim, criaram os homens. Conforme dissemos acima, para nós, por enquanto, interessa mostrar a que desde as narrativas mais antigas, a luz é um elemento essencial da criação do mundo. A luz é criada em um mundo de sombras, e é neste mundo iluminado (ou que deve ser iluminado) que o homem pode dar seus passos.

Sendo assim, o que seria a luz? Cientificamente, sua definição não chegou a um consenso final, justamente pela complexidade de sua natureza. Sabe-se, por exemplo, que a luz comporta-se como onda e como partícula<sup>8</sup>, sendo que o espectro visível – a luz que sensibiliza nossos olhos – é parte de um espectro de ondas eletromagnéticas que são definidas por determinadas frequências, desde as mais baixas, como por exemplo as ondas de rádio e os microondas e a radiação infravermelha, até as mais altas, como a radiação ultravioleta, e os raios-X e raios Gama. A luz que possibilita nossa visão – uma vez que não vemos a luz em si, mas sim a sua propagação – é apenas uma parte da energia que nos circunda. E toda essa energia é, portanto, invisível, inclusive a que nos permite enxergar. Além de onda, a luz também é formada por partículas: os fótons, que seriam “pacotes de energia”, que são a menor unidade da luz. O fóton, que é produzido por uma reação de energia dentro dos átomos, que desloca os elétrons de suas órbitas naturais, conforme podemos entender do texto abaixo:

para entender a luz temos que conhecer apenas uma regra: um elétron ocupa uma órbita natural, mas se você **energizar** um

---

<sup>8</sup> As informações físicas e biológicas apresentadas podem ser encontradas no sítio <http://educar.sc.usp.br/optica/instrume.htm#projetores>. Agradecemos também ao professor Doutor Otávio Akira Sakai, professor de Física do Instituto Federal do Paraná - Campus Umuarama – pelas informações prestadas.

átomo, pode movê-lo para orbitais maiores. Um fóton de luz é produzido sempre que um elétron que está numa órbita maior do que a normal volta para sua órbita normal. Durante a queda da alta energia para a energia normal, o elétron emite um fóton (um pacote de energia) com características bastante específicas. O fóton tem uma frequência ou cor que está exatamente de acordo com a distância que o elétron decai. (Freudenrich)

Desta forma, o que vemos é um infinito de fótons provenientes das fontes de luz (geradoras de fótons) que são refletidos pelos objetos. As fontes de luz podem ser o Sol, lâmpadas, lanternas, vaga-lumes, etc. A luz do Sol é branco-amarelada, que é o resultado da união de várias frequências de luzes diferentes. Os objetos também se comportam de modo diferente quando são submetidos às radiações da luz: tanto podem refletir difusamente todas as radiações, somente algumas ou podem ainda absorver a luz incidente. Em regra, o corpo branco reflete difusamente todas as cores e corpo negro absorve todas as cores. Se um objeto azul recebe a luz branca, ele refletirá apenas o espectro de luz azul.

A luz é uma exceção em um mundo de escuridão, e se origina nas reações energéticas dos infinitamente pequenos átomos. Tal energia se propaga pelo universo, a partir de leis que a ciência da Física tem por função desvendar. Mas não apenas a ciência, que busca o “ser precisamente assim existente” (Lessa, 2007) se encarrega da luz: a arte também o faz, e mesmo não tendo o artista a necessidade de enunciar as regras de propagação energética, ele pode trazer, a partir dessas regras, resultados artísticos, que produzam sentimentos. O cinema é, neste sentido, uma forma da manipulação da energia luminosa, a partir da reprodução de um universo de sombras invadido por um ponto de luz, baseado em princípios físicos dos efeitos da luz ao se deparar com os objetos, conforme veremos. Mas claro, o cinema é muito mais do que isso: o mundo da luz não pode explicá-lo, mas apenas a humanidade que o constitui.

Ao atingir um objeto as ondas luminosas, dependendo de sua frequência e da composição do objeto, terão efeitos diferentes. Tais efeitos, que são os fenômenos da luz, podem ser a reflexão, a absorção, a refração ou a dispersão. A reflexão é o fenômeno do espelho, ou dos metais, que refletem a imagem (ou os raios luminosos) com maior ou menor fidelidade, fenômeno que ocorre por que os elétrons destes materiais enviem a energia para fora destes materiais, no mesmo ângulo da incidência. Na absorção, como o nome indica, os

elétrons do objeto absorvem a energia luminosa e transferem esta energia para os núcleos dos respectivos átomos, produzindo calor (este fenômeno, próprio da cor negra, como expusemos acima, também explica o porquê desta cor também ser mais quente com a luz do sol). A refração significa que o raio luminoso penetra profundamente no objeto, mas quando isto acontece, os raios mudam de velocidade, ficando mais lentos dentro do objeto e normais fora deste. É o que acontece quando observamos um diamante ou determinados vidros, ou quando colocamos um objeto em um copo d'água. A dispersão ocorre quando o raio reflete em uma superfície irregular: as ondas são refletidas em todas as direções, justamente por tal superfície ser grosseira. Uma folha de papel é um exemplo, ou mesmo a tela do cinema: se ela não fosse grosseira, a luz faria uma reflexão e seria impossível assistirmos um filme. Esta é uma exposição bastante breve destes fenômenos, porém é interessante asseverarmos que tais efeitos não acontecem de maneira pura, mas podem acontecer mais de um ao mesmo tempo. Tais efeitos estão presentes em nossa vida, e na de todos os animais que enxergam. São os efeitos que a quantidade infinitesimal de energia dos fótons, que impressionam nossos olhos. É interessante notar que não estabelecemos um contato direto com os objetos neste caso, apenas com nossa visão: o que vemos é a energia e seus efeitos. E o que seriam, então, os nossos olhos?

Uma das mais belas definições já escritas sobre os olhos humanos é que eles são a “janela da alma”. Esta é uma definição cuja autoria original se perdeu nos tempos e cuja simplicidade e beleza inspiram artistas e cientistas, e a qualquer humano que tente desvendar o mistério da nossa humanidade. Assim como as janelas, os olhos são uma ponte entre o nosso interior e exterior.

É através destas janelas que entramos em contato com a realidade antes mesmo de podermos tocá-la, quando pensamos em um bebê humano que ao mundo vem. Tal contato, inclusive, sujeito a efeitos físicos que podem nos ser bastante enganadores, como vimos acima. Os olhos, em si, não diferem dos olhos das demais espécies animais. No entanto, por que nos homens eles são as janelas da alma? Ou melhor, como foram construídas tais janelas, que as fazem tão especiais, capazes de revelar o interior da alma humana e concomitantemente, capazes de direcionar esta alma em uma vida tão complexa e cheia de perigos?

Sendo assim o que é o olho? É o órgão da visão, que consiste na detecção da luz e sua transformação em impulsos elétricos que são interpretados pelo cérebro. Anatomicamente, o olho é um globo cuja camada externa é a córnea, camada transparente que

tem a função de proteção do órgão e também é o primeiro meio que a luz encontra ao entrar na estrutura ocular (este fenômeno é chamado de refração). Após a córnea, a segunda estrutura é a íris, a parte colorida do olho e cuja função é regular a quantidade de luz que entra no globo. Se o olho humano é a janela da alma, então talvez essa seja a esquadria, já que é a parte do olho que dilata e contrai conforme a maior ou menor entrada do estímulo luminoso. O círculo preto que fica no centro da íris é a próxima camada do olho: a pupila, a abertura que permite a passagem da luz. A parte branca ao redor da íris é chamada de esclera. As imagens que são formadas com os fenômenos físicos da luz são focalizadas através de uma lente chamada cristalino, que se localiza atrás da pupila. O foco é a orientação da luz feita por esta lente. A luz entra através desta estrutura e irá depositar, no fundo do olho, em uma membrana chamada de retina a imagem captada. Esta imagem está invertida na retina, que possui uma rede nervosa que transforma a luz em impulsos elétricos que são interpretados pelo cérebro. É assim que se comporta biologicamente nossa janela: permitindo que a luz reflita as imagens e que estas sejam encaminhadas ao cérebro para sua interpretação. A janela da alma é, enfim, um órgão que capta a propagação da luz, e o modo que os objetos reagem a ela.

O sistema de funcionamento do olho humano pode ser comparado a uma câmara fotográfica, em que o cristalino é a lente, a pupila faz o papel do diafragma, sendo a retina correspondente a um filme fotográfico em cores. Este é o princípio físico chamando de “caixa preta”, ou “câmara escura”, que é um fenômeno que acontece quando se tem um certo espaço, como uma caixa ou mesmo um cômodo, completamente vedado da entrada de luz, e em um dos lados se faz um furo que permita a entrada de luminosidade (mas apenas por este furo). Os objetos que estiverem fora da caixa terão sua imagem formada na parede oposta ao furo, invertida.

Esta “máquina corpórea”, como diria Shakespeare (1976, p. 76) através de Hamlet, é ainda mais fantástica se considerarmos que a anatomia da retina revela dez camadas, sendo que a mais externa possui um pigmento de melanina (de cor escura) com a função de absorver a luz, e para que ela não fosse refletida (o que produziria imagens com baixa nitidez). O físico belga Joseph-Antoine Plateau (1801-1883) foi quem primeiro mediu o tempo que uma imagem permanece na retina, até que se “dissolva” e dê lugar à outra: cerca de um décimo de segundo, conforme Pereira:

Quando outra imagem chega à retina, antes que a primeira “se dissolva”, nosso cérebro passa a receber duas imagens sobrepostas. Isto explica por que vemos dois dedos indicadores

numa só mão, quando a agitamos com certa velocidade; ou o fato de a chama de uma vela transformar-se em faixa luminosa, quando a sacudimos rapidamente. O objeto (dedo ou chama) deslocou-se, e de passada a fração de segundo exigida pela retina, e várias imagens do mesmo objeto se sobrepueram, dentro do olho, produzindo uma ilusão de ótica, que dá continuidade (dois dedos, faixa de luz) ao que não é realmente contínuo no espaço.

O fenômeno da persistência retiniana é justamente o responsável pela ilusão de ótica sem a qual não se poderia “ver cinema”. (Pereira, 1981, p. 12).

Para qualquer modalidade de arte o conhecimento é fundamental. A técnica social de produção dos sentimentos implica um profundo e aguçado senso do artista sobre a produção das formas de arte, e como tais formas podem expor determinados conteúdos. Mas talvez o cinema seja a forma de arte que com mais facilidade e necessidade incorpora os recursos do conhecimento, seja em termos de ciência ou em termos de tecnologia, até por que o cinema é, necessariamente, uma produção que envolve diversos artistas e técnicos. O desenvolvimento da arte do cinema aconteceu concomitantemente com o conhecimento da luz, sua propagação, sua captação, a estrutura anatômica e fisiológica do olho humano, que envolve conhecimentos desenvolvidos nas ciências físicas, químicas e biológicas. O cinema, mesmo sendo autônomo em relação a este conhecimento, apenas pode construir um olhar por que histórica e socialmente, os homens em suas complexas contradições sociais necessitam de um olhar construído.

A citação de Pereira nos permite refletir sobre o funcionamento e o sentido da expressão “interpretação” das imagens captadas pelo cérebro: é a adequação da realidade física ao seu limite biológico. A persistência retiniana e a ilusão da sobreposição de imagens, conforme relatado pela citação acima apenas mostra que o cérebro é um órgão com funções e limites biológico. Para que ele desenvolva outras potencialidades, como a ciência que pesquisou o conceito e a natureza da luz, ou que definiu a persistência das imagens da retina, ou até mesmo as artes (e entre elas o cinema), há a necessidade de um salto de qualidade em relação ao limite biológico: a formação da consciência, que apenas acontece na história da humanidade, com o surgimento e o desenvolvimento do ser social, que trataremos adiante.



Por hora, fiquemos com a noção que a ciência e a arte apenas existem pelo desenvolvimento histórico e social da consciência, mas não há um rompimento absoluto com a biologia: sem nossos limites e possibilidades biológicos, o cinema seria inviável.

O caminho da luz ainda não está completo, no entanto. Afinal, como o cérebro “interpretaria” tais imagens? Como este órgão, com limitações, poderia também proporcionar tantas possibilidades? A interpretação seria algo natural, orgânico, impresso nos neurônios? É claro que quando a imagem de um leão correndo aparece impressa na retina de uma gazela, e tal imagem chega ao seu cérebro, a reação de correr o mais rápido que puder depende de certa interpretação. É também claro que ouvir uma sinfonia ou dedicar-se a um extenuante trabalho intelectual, no caso humano, também depende de certa interpretação. Parece-nos certo que o órgão que enseja esta “interpretação” tanto em um quanto no outro caso é o cérebro, mas há seguramente uma diferença de qualidade significativa entre a primeira e a segunda forma de interpretação. E assim como a interpretação, a qualidade também seria natural, impressa em nossos órgãos?

Assim como a origem e até mesmo o conceito de luz ainda não está plenamente definido cientificamente, o cérebro é outro domínio envolvido em mistérios pela nossa ciência (orientada por uma “vã filosofia” que apenas pretende compreender o mundo). Não é nosso objetivo aqui tratarmos extensivamente deste órgão, mas apenas de mostrar como o trajeto da luz que produz imagens que são captadas e enviadas ao cérebro pelos órgãos da visão termina por se transformar em objetos da nossa alma. E o cérebro, parece-nos até aqui, tem função fundamental: se os olhos humanos são as janelas, o cérebro seria o próprio habitante da alma? Utilizaremos alguns excertos dos estudos de Alexander Romanovich Luria (1902-1977) sobre o cérebro, que fundamentaram a Psicologia Histórico-Cultural principalmente sobre o funcionamento do sistema nervoso.

Diferente dos estudos anteriores sobre o cérebro, baseados na busca da organização do cérebro, e os locais onde o cérebro “interpretaria” as múltiplas funções e relações do indivíduo com seu meio, assim Luria nos relata, em seu livro autobiográfico **A construção da mente** (1992), sobre o panorama das pesquisas neurológicas a partir dos anos 40-50 do século XX:

Enquanto poderíamos caracterizar os estudos anteriores do cérebro como baseados numa abordagem “horizontal”, já que se ocupavam dos processos realizados num determinado nível de organização, esta nova onda de pesquisas nos direcionava a

atenção para as relações “verticais” entre as estruturas profundas e superficiais do cérebro. Esta nova orientação lançava uma luz sobre a maneira pela qual o cérebro gera e controla seu próprio nível de atividade. (Luria, 1992, p. 163).

Esta nova orientação dos estudos, dos quais Luria estava à frente e que relata em seu texto as experiências que buscavam superar a abordagem “horizontal” geravam novas dificuldades que exigiam um conhecimento que também não se baseasse apenas nos pressupostos biológicos e fisiológicos:

O progresso em direção de uma explicação das funções psicológicas superiores dependia de um progresso a ser realizado em duas frentes. O trabalho que se alongava “para baixo” em direção à neurofisiologia apontava um caminho. Mas também era necessário que atingíssemos um entendimento mais detalhado daqueles processos psicológicos que se organizam como parte da interação entre o cérebro e o ambiente social do homem. (Luria, 1992, p. 168).

Continua este pesquisador que passou a investigar a linguagem, que já investigara com Vigotski, “que dava ênfase à língua como uma ferramenta-chave, própria do ser humano, para a mediação das interações com o mundo.” (Luria, 1992, p. 169). A continuidade dessas pesquisas – que o levou à criação de uma nova área de pesquisa, a neurolinguística, implicou em compreender que a atividade humana, em suas mediações com o mundo também implica em uma atividade cerebral diferenciada do restante dos animais:

Uma mudança da estrutura da atividade, em outras palavras, implica uma mudança na organização cerebral dessa atividade. Assim, uma transição da fala espontânea à solicitada, seja um diálogo o monólogo, não só modifica a tarefa e a estrutura do processo da fala, como também muda os sistemas funcionais do cérebro que dão apoio a estas atividades. (Luria, 1992, p. 176).

O contato que o cérebro estabelece com o mundo é tão complexo quanto a realidade fora dele, e que o criou. Para além de localizar as regiões do cérebro que se manifestariam fenômenos, como querem os pesquisadores “horizontais”, as pesquisas de Luria o levavam a questionar o porquê deste órgão comportar-se desta maneira: por que em dadas situações, que surgem com a sociabilidade implicam na formação de uma função propriamente humana – as funções psicológicas superiores – as estruturas cerebrais se modificam.

Em outro texto de A. Luria, o **Curso de Psicologia Geral** (1979), em seu capítulo “O cérebro e os processos psíquicos”, Luria demonstra como as funções são, por definição, atividades complexas. Alerta ele que, em biologia, a palavra “função” tem dois significados: a primeira consiste na “*direção de determinado tecido*” (Luria, 1979, p. 89, grifo no original), referindo-se à função do fígado, do pâncreas, etc. A segunda acepção da palavra função designa a “*atividade de adaptação de todo um organismo*” (idem, grifo no original), tratando aqui da função da respiração, função da digestão, etc. É nesta definição que a função assume um viés de complexidade, pois:

(...) a função se constitui numa *complexa atividade, exercida pelo trabalho conjunto de todo um sistema de órgãos*, cada um dos quais integra esse “*sistema funcional*” (termo de P. K. Anokhin) *em seus próprios papéis*, assegurando esse ou aquele aspecto desse sistema funcional. (Luria, 1979, p. 89, grifo no original).

Luria exemplifica a complexidade do que ele compreende como função com a “função da respiração”. Para que esta ocorra, é necessária a conjugação das atividades do pulmão (os alvéolos pulmonares) e um conjunto da musculatura. Os músculos nesta função da respiração “podem substituir mutuamente uns aos outros” (p. 89, grifo no original), sendo que a extinção da participação da musculatura do diafragma é compensada por outros grupos musculares (ele cita os intercostais). “Deste modo, *o sistema funcional representa um complexo todo dinâmico, no qual o objetivo final permanente (‘invariante’) é realizado pelo sistema mutável (‘variante’) de suas partes componentes.*” (Luria, 1979, p. 89, grifo no original). O mesmo se dá, conforme prossegue o texto, com a função da digestão, da locomoção, onde órgãos e músculos variam, trocam de posição, de acordo com mudanças no corpo, de sua posição, entre os mais variados fatores. Esta complexidade nas funções

biológicas é normal na natureza, porém em alguns sistemas ela possui limites restritos enquanto que nos sistemas funcionais que se constituem no cérebro humano a partir da atividade vital humana – trabalho – possuem uma plasticidade muito maior. Sendo assim, “é natural que um *sistema funcional tão complexo não pode ser ‘localizado’ em determinada área limitada do sistema nervoso*” (Luria, 1979, p. 90, grifo no original). Decorrente deste pensamento, baseado em suas pesquisas empíricas, vejamos esta assertiva:

*Se tão amplo significado do conceito de “função” se refere a um grande número de atos biológicos de adaptação, é com maior fundamento que ele deve ser aplicado às complexas “funções psicológicas”.*

Como mostraram pesquisas psicofisiológicas e psicológicas, até “funções” relativamente simples como o movimento arbitrário, a marcha, o acerto no alvo, já sem falar de funções como a fala, a escrita e o cálculo, têm estrutura sumamente complexa, compreendendo em sua composição um número considerável de elos componentes. (Luria, 1979, p. 90, grifo nosso).

Seguindo tal pensamento, a entrada da luz nos olhos humanos não pode ser também algo simples. A visão é uma função tão complexa como as outras funções enunciadas por Luria, por se tornar uma percepção visual guiada pela linguagem, ainda mais quando consideramos o direcionamento do nosso olhar, ainda mais se considerarmos os aspectos culturais, como a arte, que procura captar, direcionar, prender o olhar socialmente construído. Segundo o psicólogo russo, “é ainda mais complexa a estrutura de tipos de atividade psíquica como a fala, a escrita, a leitura ou o cálculo, formados no processo da história humana” (Luria, 1979, p. 91). Nem a luz, nem o olho são obra da história, mas a necessidade de desvendá-los é. A necessidade de retirar seu invólucro misterioso é uma necessidade que o homem estabeleceu para si. Mas a necessidade de fazer deste conhecimento a arte, apoiada nesta mesma aura misteriosa também é humana. E por este motivo deve ser compreendida em seus fundamentos materiais e objetivos. Em suma, o uso da luz para fins artísticos como no caso do cinema, o aperfeiçoamento da percepção humana (visual, auditiva, etc.) que se torna uma percepção verbal ou carregada de significado, implica em um cérebro que se humanizou ao longo da história e todos estes componentes estão ativados quando o ser humano se coloca como apreciador da arte cinematográfica.

O cérebro também está inserido em um sistema de funções altamente complexo “que assegura o recebimento e a elaboração da informação e a criação de programas de suas próprias ações bem como o controle da execução destes, trabalha sempre como um todo único” (Luria, 1979, p. 94). Como então este órgão estruturou-se para responder não apenas às funções orgânicas, mas também aquelas que se desenvolveram com a cultura? Segundo nosso autor, o cérebro é composto de várias partes, cuja perturbação em cada parte fatalmente interferirá no todo, mas existem três blocos que são principais, cada um com um papel na atividade psíquica:

O *primeiro* mantém o necessário tônus do córtex, indispensável para o bom andamento dos processos de recebimento e elaboração da informação, bem como dos processos de formação de programas e controle da execução destes. O *segundo* bloco assegura o próprio processo de recebimento, elaboração e conservação da informação que chega ao homem do mundo exterior (dos aparelhos do seu próprio corpo). O *terceiro* bloco elabora programas de comportamento, assegura e regula sua realização e participa do controle do seu cumprimento.

(...)

Todos os três blocos se instalam em órgãos isolados do cérebro e só o trabalho bem organizado leva a uma acertada organização da atividade consciente do homem (Luria, 1979, p. 95, grifo no original).

O primeiro bloco consiste no *bloco do tônus* ou, ainda, é o *bloco energético* do cérebro, que tem por função, então gerir o cérebro em termos de energia, sem receber ou processar qualquer informação:

Para que o homem possa realizar normalmente o recebimento, a elaboração e conservação da informação, criar e executar os complexos programas de comportamento, acompanhar o êxito das ações executadas e fazer a necessária auto-regulação do comportamento, é necessária uma *permanente manutenção do tônus otimal do córtex*. Só esse tônus pode assegurar a escolha

acertada dos sinais essenciais, a conservação dos seus vestígios, a elaboração dos necessários programas de comportamento e um controle permanente da execução destes. (Luria, 1979, p. 95, grifo no original).

No segundo bloco chegam os dados do mundo exterior através dos órgãos dos sentidos. É nele, portanto, que o nervo óptico descarrega as imagens captadas dos infinitamente pequenos fótons de energia. Este bloco, que está “relacionado com o recebimento, o processamento e a conservação da informação recebida pelo homem” (Luria, 1979, p. 100, grifo no original). Consiste ele, assim, em um “sistema de dispositivos centrais que registra a informação visual, auditiva e tátil, processam-na ou ‘codificam-na’ e conservam na memória os vestígios da experiência adquirida” (Luria, 1979, p. 100).

Neste bloco há um princípio de hierarquia no seu funcionamento, onde Luria distingue as zonas primárias, secundárias e terciárias. Na zona primária, ou de projeção, a informação oriunda do receptor visual, auditivo ou tátil “é aqui fracionada em grande número de indícios que a compõem” (Luria, 1979, p. 101). Nesta zona, a informação que chega ao cérebro é distinguida em seus indícios específicos (visuais, auditivos, táteis), sendo assim fracionadas suas partes componentes. Na zona secundária, existem zonas específicas, como as visuais, que irão “unificar (sintetizar) ou proceder a uma elaboração complexa da informação que chega ao sujeito” (Luria, 1979, p. 103), ou seja, o estímulo é fracionado e posteriormente encaminhado à zona responsável por sua decodificação. Assim, as experiências demonstram que a irritação na zona primária provocam sensações como “luz colorida”, “chama”, e a irritação na zona secundária produz objetos, como borboletas, feras e rostos. Percebemos que nestas zonas estão os filtros da atividade iniciada com a entrada da luz no olho. A zona terciária consiste em formações mais especificamente humanas, inexistentes nos animais, pois envolve as operações simbólicas ou polimodais (envolvem diversas modalidades perceptivas ancoradas no significado das palavras) e “sua afecção não provoca a queda da sensibilidade visual, auditiva ou tátil” (Luria, 1979, p. 106). No entanto, doentes com afecção nesta zona “ficam sem condições de fazer operações matemáticas que exigem tomar como orientação a ordem numérica, (...) e começam a experimentar sérias dificuldades na interpretação das complexas estruturas gramaticais e de operações lógicas que incluem relações complexas” (Luria, 1979, p. 107).

O segundo bloco faz a captação da informação e a sua filtragem. No terceiro bloco, temos a programação, a regulação e o controle da atividade. “A atividade consciente do homem apenas começa com a obtenção da informação e sua elaboração, terminando com a formação das intenções, do respectivo programa de ação e com a realização desse programa em atos exteriores (motores) ou interiores (mentais).” (Luria, 1979, p. 107). Sendo assim, é neste terceiro bloco que a humanização se evidencia de modo mais claro, pois se trata aqui de ações planejadas e atividades intelectuais organizadas. É esta zona que permite a atividade autorreguladora do homem, não apenas como síntese dos estímulos enviados pelos órgãos dos sentidos, mas da história e da sociedade humana. A luz ao chegar aqui, ganha o *status* de consciência, pois é a luz que ilumina os objetos criados pelo homem em sua história, objetos criados pela consciência de outros homens. Neste bloco cerebral, a história humana passa a fazer sentido, ganhar significado, ainda que seja uma pequena parte que cabe ao sujeito, e caberá a ele, a partir desta luz, estabelecer sua atividade no mundo dos homens. O cérebro humano é fundamental para os processos de criação justamente porque foi desenvolvido socialmente através da cultura passada e adquirida no presente de cada sociedade. Neste sentido, conforme Vigotski (2009):

Toda atividade do homem que tem como resultado a criação de novas imagens ou ações, e não a reprodução de impressões ou ações anteriores da sua experiência, pertence a esse segundo gênero de comportamento criador ou combinatório. O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente. (Vigotski, 2009, p. 14).

Dissemos anteriormente que o olho segue o princípio da “câmara escura”, que é o mesmo que permitiu o desenvolvimento das câmeras, e que se assemelha ao cinema: um

quarto completamente escuro que recebe a luz do exterior através de um pequeno buraco. A câmara escura recebe as imagens da realidade, invertidas. O cinema exhibe as imagens da arte. O olho também recebe as imagens invertidas, mas, como vimos, o cérebro as filtra das demais sensações, as ordena, e as coloca de maneira consciente em nós. A própria câmara escura é resultado das operações cerebrais, conscientes e históricas, e é um fenômeno há muito tempo conhecido pela humanidade:

O fenômeno da projeção dos raios luminosos é conhecido desde a Antiguidade. O filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), entre outros, observou a passagem de um feixe de luz através de uma abertura qualquer. Ele não especificou que paisagens ou objetos teria contemplado. Observa apenas que a projeção dos raios solares através de uma abertura quadrada, redonda ou triangular produz sempre uma imagem circular. Aristóteles não soube explicar racionalmente o fenômeno. Só no século XVI é que Francesco Maurolico, de Messina, na Sicília, elucidaria esse problema de óptica: em relação à grandeza do Sol, a pequena abertura que o filósofo fez não passa, na realidade, de um ponto. Os raios de luz que atravessam esse ponto formam um cone luminoso, tendo o orifício como vértice e o Sol como base. Quando saem do outro lado da abertura, os raios divergem para formar um segundo cone, semelhante ao primeiro, porém menor. A questão intrigou os sábios da Idade Média, como mostram os manuscritos daquele período. (Mannoni, 2003, 32).

Mannoni (2003) demonstra ainda que embora o fenômeno da câmara escura não tenha sido suficientemente explicado pelo conhecimento medieval e do início da modernidade, não impediu que fosse explorado como forma de entretenimento nos salões europeus dos séculos XVII e XVIII. Arte e ciência tiveram encontros e desencontros até a configuração final do cinema, enquanto tecnologia e linguagem de arte, em fins do século XIX e início do século XX. A complexidade que envolve tanto o desenvolvimento da arte quanto da ciência implica que cada uma tenha uma história distinta da outra, mas também estão sujeitas às contradições estruturais da sociedade. A ciência que pesquisou os fenômenos ópticos e a arte que fez destes uma nova forma de expressão das emoções se objetivaram com



o desenvolvimento da indústria e das cidades capitalistas. Mas não deixou de ser um resultado fabuloso e até mesmo inesperado para os homens que testemunharam as primeiras imagens que se movimentavam.

Pudemos perceber que a luz não apenas impressiona nossos olhos, mas nos instiga e direciona. Ela é decorrente de um fenômeno que ocorre nos infinitamente pequenos átomos e elétrons, e, se decompormos a luz em sua infinita pequenez, ela é composta de pacotes de energia, mas que comporta-se como onda eletromagnética. A sua propagação e reação ao entrar em contato com os objetos – já que a luz invade um universo de sombras – segue regras que são estudadas e desenvolvidas pela física. Se a luz nos instiga, a humanidade desenvolveu formas de lidar com ela, de descobrir suas leis, seu funcionamento. Tais maneiras permitiram tanto o desvendar do olho enquanto órgão da visão, quanto a reação da luz em determinadas superfícies que permitiam sua captação na forma de imagens. Este conhecimento desenvolveu tanto outros conhecimentos científicos, quanto permitiu que o entretenimento e novas expressões artísticas pudessem ser criadas. O cinema é sua principal expressão em termos de entretenimento e arte, mas como ele veio à luz?

Conforme Mannoni (2003), conta a história que as 33 pessoas que estavam na noite de 28 de dezembro de 1895, no Café Chat Noir, em Paris, presenciaram a primeira demonstração pública do Cinematógrafo, a invenção que originou o cinema. Estavam lá para assistir uma seqüência de pequenos filmes, com a duração média de um minuto cada, que mostravam cenas do cotidiano, como mostram seus títulos: “Chegada de um trem” (“L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat”) e “Operários saindo da fábrica Lumière” (“La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon”) (Pereira, 1981). Talvez tenha sido por acaso que um trem e os operários fossem escolhidos como tema para os primeiros filmes. Entretanto, historicamente, o trem, o operário e os filmes não se encontram por acaso: são, assim, expressões do desenvolvimento da Modernidade.

Desta forma, em pleno tempo moderno, a arte cinematográfica, que emergiu na velocidade avassaladora do século XX, como sua perfeita expressão de movimento e ilusão da sociedade urbana e industrial, aliada a uma verdadeira indústria de entretenimento de massas, embora menos que nos tempos da antiguidade, também pode nos dar indicativos de como a nossa sociedade se comporta, ou de como não deveria se comportar. Podemos ilustrar esta afirmação apenas relembrando o capítulo inicial da história do Cinema. No século XIX encontramos diversas experiências científicas que envolviam a física ótica e a fisiologia do globo ocular, e até mesmo a química de chapas, que culminaram na criação da fotografia, com

os experimentos de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), que em 1824, após um dia inteiro, sensibilizou uma chapa metálica através de uma câmara escura, nomeando este processo como “heliogravura”, processo que foi aperfeiçoado por Louis-Jacques M. J. G. Daguère (1807-1851), (Pereira, 1981). Já em 1856 o estudo da fotografia ganhara as Universidades, não apenas pelos interesses biológicos, físicos e químicos, mas pelo significado da captura do movimento, em uma sociedade onde o movimento passara a significar a essência do ser humano: desde o movimento dos trabalhadores nas indústrias, ao movimento das mercadorias pelo mundo, como também o movimento da ciência que cada vez mais acreditava desvendar o homem e seus mistérios.

As pesquisas de sensibilização de chapas e de exposição dos filmes levaram a criação de diversos aparelhos que passaram a reunir diversas imagens que, colocadas em sequência, davam a impressão do movimento. O movimento somente era possível quando tal sequência era superior a 24 imagens por segundo, que, podemos dizer, causa uma ilusão no cérebro, que adequa todas essas informações como se fossem um movimento genuíno. Coube aos irmãos franceses Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862- 1954) e Louis Jean Lumière (1864 - 1948) a criação de um aparelho que chamaram de “cinematógrafo” (de kiné: movimento; graphos: escritor ou reproduzidor). O movimento, assim, passou a ser domado, produzido, pelo ser humano, que o captava e o reproduzia, e assim os irmãos Lumière o fizeram, com filmes que retratavam não somente o cotidiano, como o “Café da manhã do bebê” mas também com filmes que captavam o espírito de uma época na qual o movimento era cada vez mais essencial: “Chegada de um trem” e “Operários saindo da fábrica” (Pereira, 1981, p. 16). No entanto, as projeções dos Lumière não passavam de cenas cotidianas, que aos poucos cansavam o público. fConforme Pereira (1981) Foi com o mágico Georges Méliès (1861-1938) que o cinema ganhou sua faceta que o marca até hoje: a ilusão. Méliès, a princípio querendo usar as projeções em seus números de mágica, passou a inserir cortes e edições nos filmes que fazia, passou também a contar histórias, com cenários, atores e ação. Em 1905 filmou uma improvável “Viagem à lua”, talvez o primeiro filme com intenção de contar uma história e entreter o espectador. Talvez o primeiro filme de arte da história: uma ficção científica. Inaugura-se aí um casamento da ciência, da máquina, do movimento e da ilusão. Estes foram e são até hoje os ingredientes do cinema e, também, de certo modo, o caminho da modernidade.

A luz pode ser explicada pela física e química, e, ainda que não suficientemente explicada, é um fenômeno ligado ao mundo inorgânico. Os olhos, nossas

janelas, pertencem ao mundo orgânico, ao mundo da vida. Esta não pode ser explicada apenas com as leis físicas e químicas que impõem as determinações do mundo inorgânico. Para que as imagens iluminadas pela luz cheguem ao cérebro são necessárias reações físicas e químicas que apenas ocorrem nos organismos vivos e com estruturas oculares: há um salto de qualidade em relação ao mundo inorgânico. Sem luz não haveria janelas. E vivemos em um mundo de sombras. A luz é exceção no universo, e por este motivo é um fenômeno peculiar. Janelas, ou olhos, são muito mais peculiares. As almas, então, são a exceção da exceção. Vemos que entre cada um destes (luz, olho, alma) há um salto de qualidade: do mundo físico para o biológico, deste para o ser social. É apenas quando é constituído o ser social e este é desenvolvido, que surgem as almas.

Conforme vimos através do funcionamento do cérebro, pelas lições da teoria histórico-cultural de A. Luria, os três blocos principais deste órgão permitem conjuntamente a atividade consciente do homem. A existência de nossa alma é possível pela existência desta materialidade objetiva, real. No entanto, como explicar o salto de qualidade que inclusive transformou o cérebro do macaco (e dos outros animais) no do homem? Vejamos esta citação:

Se os dois hemisférios dos animais são equivalentes, no homem um deles (via de regra, o hemisfério esquerdo) é *dominante* e o outro, dominado. Ao que parece, o caráter dominante do hemisfério esquerdo começou com o surgimento do trabalho e do destaque do braço direito como executor do papel principal na atividade de trabalho. Por isto o hemisfério esquerdo desempenha papel dominante nos destros, enquanto nos canhotos o papel dominante oblitera-se ou passa para o hemisfério direito. (Luria, 1979, p. 113, grifo no original).

Se a marca do salto de qualidade da natureza para o ser social está impresso inclusive no cérebro, podemos já perceber que o trabalho é sua categoria fundante. No próximo tópico trabalharemos com conceitos da teoria histórico-cultural e com a filosofia marxiana, onde procuraremos evidenciar o salto de qualidade que abriu ao homem a possibilidade de se tornar humano, rompendo com os grilhões do mundo orgânico: a formação do ser social, cujo fundante é o trabalho. É com o trabalho, e a transformação consciente da natureza em objetos, além do desenvolvimento da linguagem que permitiu ao

homem construir sua história. Veremos, assim, como das janelas naturais passamos a construir as janelas nos lares e em nossas almas.

### 3.2 CONSTRUINDO A CÂMARA ESCURA: TRABALHO E HUMANIZAÇÃO.

Falamos até agora de alma. Ou melhor, de suas janelas. Mas enfim, o que é a alma? Se buscarmos seu conceito em Aristóteles, veremos que “os seres animados diferenciam-se dos seres inanimados porque *possuem um princípio que lhes dá a vida*, e esse princípio é a *alma*” (Reale, 1994, p. 386). Sendo assim, alma é aquilo que *anima*, e é, portanto, o que distingue os seres com movimento daqueles sem movimento. Ou seja, se tomarmos o pensamento clássico do filósofo de Estagira como base de nossa argumentação, qualquer animal com olhos, seja um camarão, uma mosca ou um homem possuem suas janelas da alma? Segundo ele, “todas as coisas em geral são *compostas de matéria e forma*, sendo a matéria, *potência*, e a forma, *enteléquia ou ato*” (Reale, 1994, p. 386). A matéria é, portanto, o princípio de transformação que possui o ser vivo, de seu estágio fetal, infantil, maduro e velho. A alma, ou enteléquia, a sua forma no mundo.

A teoria aristotélica tinha como origem as observações que o filósofo-cientista fazia na natureza. A partir de suas observações, ele sintetizou três funções fundamentais da vida: “a) de caráter vegetativo, como o nascimento, nutrição, crescimento, b) de caráter sensitivo-motor, como sensação e movimento, c) de caráter intelectual, como conhecimento, deliberação e escolha” (Reale, 1994, p. 389). Tais funções são as responsáveis pela forma dos seres na natureza, e assim, para ele, os vegetais apenas possuiriam a alma vegetativa, os animais a alma vegetativa e sensitiva, e o homem seria o único ser onde as três funções se aglutinariam em sua alma: vegetativa, sensitiva e racional.

O pensamento, na opinião de Aristóteles, requer imaginação e, portanto, percepção, de modo que toda criatura pensante tem de ser capaz de perceber. E a percepção nunca existe sem que exista o primeiro princípio da animação, o da nutrição e da

reprodução. Logo, as várias faculdades ou potências da alma formam um sistema hierárquico. (Barnes, 2001, p. 106)

A alma racional é bastante complexa, e sintetiza uma espécie de evolução funcional. O homem é assim um ser que supera os demais seres, e tem sua alma como a mais desenvolvida. Não iremos desenvolver mais a filosofia aristotélica, e nem é nosso objetivo aqui, mas podemos questionar sua teoria ao refletirmos que quem determinou a existência da alma, inclusive na natureza, foi um cérebro já desenvolvido por ela, ou melhor, pela consciência. De acordo com o materialismo histórico, pelo qual pauta nossa visão, o único indício da existência efetiva da alma está na consciência dos homens, que se olham como seres com alma e para a natureza, conferindo-lhe ou não a alma (no caso aristotélico, de modo positivo). Assim sendo, a alma não existe na natureza, mas é desenvolvida tanto quanto é desenvolvida a consciência humana. Se a consciência humana é um ser distinto no mundo, quais seriam as outras esferas da existência do ser? Sobre estas esferas, vejamos a citação de Lessa:

A análise da gênese da vida, da esfera biológica, evidencia que o que distingue a matéria orgânica da matéria inorgânica é o fato de a primeira apenas existir por meio de um ininterrupto processo de reposição do mesmo (a goiabeira repõe goiabeiras, que repõem goiabeiras, etc.), enquanto a processualidade inorgânica é marcada por um infindável tornar-se outro.

Entre a esfera inorgânica e a biológica há, portanto, uma ruptura ontológica: são formas distintas de ser. E esta distinção é de tal ordem que uma não pode ser diretamente derivada da outra. O ser vivo apenas pode se transformar em ser inorgânico pela morte, que é o momento de destruição da vida. Por sua vez, as substâncias inorgânicas que compõem a matéria orgânica se submetem às leis biológicas, isto é, se integram à reprodução biológica. O movimento objetivo das substâncias inorgânicas incorporadas aos processos biológicos resulta em que o mero tornar-se outro da processualidade inorgânica passa a ser predominantemente determinado pelo repor-o-mesmo da reprodução biológica. (...)

Em outras palavras, o salto correspondente ao momento negativo de ruptura, a negação, da esfera ontológica anterior: é este momento negativo que compõe a essência do salto, todavia a explicitação categorial do novo ser não se esgota no salto. Requer um longo e contraditório processo de construção das novas categorias, da nova legalidade e das novas relações que caracterizam a esfera nascente. Este longo processo, cuja positividade (afirmação do novo ser) contrasta com a negatividade do salto, é o processo de desenvolvimento do novo ser. (Lessa, 2007, p. 28-9)

Conforme já sinalizamos anteriormente, não é nem a luz, enquanto uma onda eletromagnética originada nas relações ínsitas ao inorgânico, nem as relações físico-químicas que impressionam os olhos e levam as imagens ao cérebro. A câmara escura, que evidencia o funcionamento do olho, e que permitiu o desenvolvimento histórico da reprodução de imagens até o cinema – a imagem em movimento – não é obra da natureza. Foram homens que notaram que tal fenômeno ocorria, e que tentaram reproduzi-lo, e, uma vez reproduzido, explica-lo racionalmente, através das leis que as observações e instrumentos que possuíam os permitiam colocar em suas consciências aquele fenômeno do real. Tais leis, instrumentos, e observações não podem ser compreendidos fora da história, nem da consciência humana que deriva de relação de contradição entre sua singularidade e seu gênero. Enfim, não pode ser compreendida sem a base real de sua existência, e a categoria fundante do ser social: o trabalho. Seguindo a citação acima de Lessa, a noção de salto de qualidade, a positivação do novo ser, não significa que seja algo instantâneo: implica em um longo processo evolutivo. O novo ser, distinto do antigo, quando constituído em suas novas e básicas categorias (que não podem pertencer ao ser ontológico anterior de forma acabada, mas apenas em de maneira bastante primitiva) tem a potencialidade de se desenvolver. Desta forma, “um nível determinado de evolução dos processos de reprodução orgânica é imprescindível para que possa surgir o trabalho como fundamento dinâmico-constitutivo de uma nova classe de ser” (Lukács, 2004, p. 38). O trabalho, como fundante do ser social, que é uma esfera ontológica diferente e superior à natureza, assenta-se sobre esta, mas distingue-se por estabelecer novos seres e uma nova realidade que apenas a natureza (inorgânica e orgânica) não poderia derivar de seus processos. Ainda conforme Lukács:

A essência do trabalho consiste, justamente, na capacidade de fixação superior do ser vivente da relação biológica com seu ambiente. O momento essencialmente distinto não está dado pela perfeição dos produtos, mas para o papel da consciência que precisamente aqui cessa de ser um mero epifenômeno da reprodução biológica: o produto é, como disse Marx, um resultado que no início do processo estava presente “antes na mente do trabalhador”, a saber, de um modo ideal. (Lukács, 2004, p. 38-39).

Vemos que trabalho e consciência estão indelévelmente ligados: o salto de qualidade sobre a natureza não se dá em relação aos produtos que os animais produzem através da transformação de outros seres naturais (como a formiga, o chimpanzé ou o joão-de-barro, como exemplos de seres que conhecidamente se apropriam de outros meios naturais como forma de manterem sua vida). Há a necessidade da consciência também presente, e não como fenômeno sem influência com a reprodução da vida: o sujeito que trabalha, o faz tão conscientemente que transforma sua existência, a ponto de permitir que haja uma história a partir de suas produções materiais. Desta forma, o trabalho já nasce complexo, uma vez que a simples transformação da natureza não basta para configurá-lo: há a necessidade da consciência, da linguagem e também da sociabilidade para que o novo ser social ganhe autonomia frente ao ser natural. Vejamos o que Marx afirma no **O Capital**, sobre o trabalho:

Antes de tudo, o trabalho é um processo que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua ação, impulsiona, regula, e controla seu intercâmbio material com a natureza. Defronta-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo – braços e pernas, cabeça e mãos -, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhes forma útil à vida humana. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. Desenvolve as potencialidades nela adormecidas e submete ao seu domínio o jogo das forças naturais. Não se trata das formas instintivas, animais, de trabalho. Quando o trabalhador chega ao mercado

para vender sua força de trabalho, é imensa a distância histórica que medeia entre sua condição e a do homem primitivo com sua forma ainda instintiva de trabalho. Pressupomos o trabalho sob a forma exclusivamente humana. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade. No fim do processo do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o projeto que tinha conscientemente em mira, o qual constitui a lei determinante do seu modo de operar e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato fortuito. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é mister a vontade adequada que se manifesta através da atenção durante todo o curso do trabalho. E isto é tanto mais necessário quanto menos se sinta o trabalhador atraído pelo conteúdo e pelo método de execução de sua tarefa, que lhe oferece, por isso, menos possibilidade de fruir da aplicação das suas próprias forças físicas e espirituais. (Marx, 2004, p. 211-212)

A perspectiva marxiana busca compreender o ser humano a partir de suas próprias obras, e daí buscar entender o homem da maneira mais radical: a raiz do homem é o próprio homem. Para que tal perspectiva possa ser efetivada de maneira real e concreta, é necessário que o ponto de partida seja o mais elementar possível: o intercâmbio do homem com a natureza, como forma de extrair dela os meios necessários para a manutenção de sua própria vida. Enquanto ser biológico, o homem não se diferencia da abelha, da aranha, do castor ou do João-de-Barro e todos os demais seres vivos, que também extraem da natureza os materiais que mantêm sua vida. Dizemos ser biológico pois consideramos que ainda antes do “homem primitivo com sua forma instintiva de trabalho” o homem teve sua fase de animalidade, onde a manutenção de sua vida no intercâmbio natural era um epifenômeno. O ato de fundação do trabalho, que funda o ser social, ocorre quando imaginação, consciência,



fala e sociabilidade deixam de ser fenômenos isolados e se unem, inaugurando do ato histórico do ser humano: a partir dele, a história deixa de ser a história da espécie, e se torna a história dos homens. E isto acontece por que o ato do trabalho não apenas transforma a natureza externa, mas a interna também. Este é o salto em relação aos demais seres vivos: não há a história social dos castores ou dos joões-de-barro uma vez que tais espécies alteram a natureza exterior, mas não a interior.

O trabalho implica em que o homem coloque em movimento as forças naturais de seu corpo, com o esforço necessário para tais tarefas. Até mesmo o ato de pensar demanda esforço natural, na forma de eletricidade, além de energia na forma de calorias. O trabalho, no entanto, desenvolve outras potencialidades no ser humano agora constituído socialmente, pois “além do esforço dos órgãos que trabalham, é mister a vontade adequada que se manifesta através da atenção durante todo o curso do trabalho”. A vontade, a atenção, os sentimentos desenvolvem-se para além do ato de intercâmbio natural, e para além do ato de trabalho. O trabalho como fundante do ser social desenvolve a consciência como força espiritual, e o trabalho que nasce complexo permite as formações sociais das artes, das ciências, das religiões e todas as demais formas de sociabilidades, como um complexo de complexos.

É importante que ressaltemos que, de acordo com a visão marxiana, é o trabalho, e apenas ele, o fator que permite a humanidade se desenvolver enquanto tal. O trabalho é a base fundante da produção de todos os aspectos que nos fazem humanos, sejam eles relacionados ao conhecimento ou às artes, ou ao nosso espírito.

O ato de trabalho impõe, assim, uma forma ao desenvolvimento humano. O trabalhador, antes de iniciar seu esforço manual, possui uma finalidade, um projeto imaginativo que pretende impor ao material (que ele imagina ser o melhor a atender suas necessidades). Forma e conteúdo estão presentes idealmente no sujeito, que já possui o desenvolvimento sócio-cultural suficiente para ter a consciência do provável resultado de sua ação. A partir de uma necessidade, ele projeta idealmente um objeto que tenha a melhor forma e seja feito do melhor material para que ele enfim, resolva sua necessidade. Este projeto figura em sua consciência, “o qual constitui a lei determinante do seu modo de operar e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato fortuito”, como disse Marx na citação acima. Desta forma o trabalho impõe uma finalidade ao homem, e, segundo Lukács, constitui sua teleologia. Vejamos a seguinte citação do filósofo húngaro:

Marx nega a existência de toda teleologia fora do trabalho (da práxis humana). A afirmação da teleologia no trabalho em Marx,

vai além das tentativas de solução empreendidas por seus predecessores, tão relevantes quanto Aristóteles ou Hegel, pelo fato que, para Marx o trabalho não é uma das múltiplas formas fenomênicas de aparição da teleologia em geral, mas a única forma ontologicamente demonstrável de uma posição teleológica em quanto fator real da realidade material. (Lukács, 2004, p. 67).

O trabalho, no entanto, na concepção marxiana não se define no mero esforço físico. O trabalho funda o ser social justamente por permitir que o ser humano produza sua existência. O ser humano é, assim, essencialmente criativo e produtor, uma vez que o trabalho é “condição natural eterna da vida humana” (Marx, 2004, p. 218), natural e eterna no sentido que o ser social não existe sem o intercâmbio com a natureza realizado pelo trabalho. No entanto, a transformação que o trabalho opera sempre possui um meio e um fim determinado pela necessidade, e seu produto final é um valor, pois é um objeto que não existe na natureza, mas no mundo dos homens, mas é um valor de uso, pois seu fim é sempre algo útil, que resolva uma necessidade, e que só é possível através da transformação das formas naturais para uma forma projetada pela consciência:

No processo de trabalho, a atividade do homem opera uma transformação, subordinada a um determinado fim, no objeto sobre que atua por meio do instrumental de trabalho. O processo extingue-se ao concluir-se o produto. O produto é um valor-de-uso, um material da natureza adaptado às necessidades humanas através da mudança de forma. O trabalho está incorporado ao objeto sobre que atuou. (Marx, 2004, p. 214).

A incorporação do trabalho no objeto implica na incorporação da consciência, da linguagem, da forma social que gerou o objeto. Enfim, o objeto carrega em si a humanidade do homem que o gerou. O objeto faz parte da história da humanidade, e o com o trabalho desenvolvido a partir dos objetos já criados o homem pode constituir uma infinidade de valores de uso:

O trabalho vivo tem de apoderar-se dessas coisas, de arrancá-las de sua inércia, de transformá-las de valores-de-uso possíveis em valores-de-uso reais e efetivos. O trabalho, com sua chama, delas se apropria, como se fossem partes do seu organismo, e, de acordo com a finalidade que move, lhes empresta vida para cumprirem suas funções; elas são consumidas, mas com um propósito que as torna elementos constitutivos de novos valores-de-uso, de novos produtos que podem servir ao consumo individual como meios de subsistência ou a novo processo de trabalho como meios de produção. (Marx, 2004, p. 217).

Significa também que sem a produção da vida material, a manutenção de nosso corpo físico e biológico, a humanidade que Aristóteles e Hegel exaltaram em suas filosofias do espírito simplesmente não existiria. A teleologia do trabalho, a subordinação da vontade humana com o objetivo que se pretende, e os meios utilizados para a realização real do ato humano, constitui lei geral para a constituição da humanidade, mas, como vimos, o trabalho provê o homem dos meios de subsistência e dos meios de produção. Por este motivo, a arte não pode ser confundida com o trabalho, mas sem o trabalho, não haveria a arte, nem a ciência, nem outra forma de objetivação humana. Esta é a consequência da premissa marxiana, mas que não é, em momento algum, uma simplificação excessiva do ser social.

Quando Marx, delimitando exata e estritamente o âmbito da teleologia ao trabalho (à práxis social), eliminando-a de todos os outros modos de ser, não faz que a teleologia perca importância; ao revés, sua importância aumenta, já que quanto mais se toma consciência que o nível do ser em mais alto grau conhecido por nós – o ser social – só chega a constituir-se como um nível específico graças ao efeito real que nele exerce a teleologia do trabalho; apenas graças a este efeito se eleva o social acima do nível em que se baseia sua existência – o da vida orgânica – e se converte em um novo modo de ser independente. Só podemos falar racionalmente sobre o ser social se concebemos que sua origem, sua diferenciação de sua base, seu processo de tornar-se

autônomo, se baseia no trabalho, é dizer, na realização contínua de posições teleológicas. (Lukács, 2004, p. 67 - 68).

O intercâmbio que o ser orgânico realiza com o inorgânico é imediato, pois atende sua necessidade atual (fome, sede, sono, abrigo, reprodução) mas sempre com a intenção de repor o mesmo: uma vez que um animal carnívoro cace sua presa (que, sendo lhe retirada a vida, seu corpo retorna à condição inorgânica) e alimente a si mesmo, a seus filhotes e até mesmo a seu bando, esta caçada terá para ele o estrito significado de manutenção de sua vida: extinguiu momentaneamente sua fome e a possibilidade de morrer de inanição. Assim que este efeito se extingui, sua necessidade de comida lhe imporá uma caçada, que o animal reproduzirá da maneira mais instintiva possível (pois é esta que lhe garante a manutenção de sua vida). Desta forma, há uma finalidade no intercâmbio que os seres orgânicos (animais, plantas, fungos, bactérias e vírus), que é a manutenção de sua existência. Vejamos a assertiva de Alexis Leontiev, que formou a Psicologia histórico-cultural com Vigotski, acerca da reação biológica da aranha:

Quando uma aranha se dirige para um objeto em vibração, esta atividade obedece a relação biológica natural que religa a vibração às propriedades nutritivas do inseto preso na teia. Em virtude desta relação a vibração toma para a aranha o significado biológico de alimento. Se bem que a ligação que existe entre a propriedade que o inseto tem de provocar uma vibração na teia e a sua propriedade de ser alimento determina de fato a atividade da aranha, ela permanece dissimulada à aranha enquanto ligação, enquanto relação; ele “não existe para ela”. Razão por que a aranha se dirige para todo o objeto em vibração que se aproxime da sua teia, seja ele um diapasão. (Leontiev, s.n. p. 86).

A aranha, que “executa operações semelhantes a um tecelão” o faz como forma de conseguir alimento, ainda que ela não tenha consciência deste ser que a alimente, que enfim, não existe para ela. O que existe é o fato que a vibração em sua teia tem a possibilidade de ser o seu alimento. Mas a aranha, mesmo tecendo uma teia que possui beleza estética, não

gera possibilidades com seu ato de tecer: ele é seu ser no mundo, ser *modus operandi*. Muito diferente é o caso do caçador humano, que age em grupo e possui tarefas divididas:

O batedor, quando assusta o animal, submete igualmente a sua ação a uma certa ligação, a uma relação determinada, que une a fuga da presa à sua captura ulterior; mas não encontramos na base desta ligação uma relação natural, mas uma relação social, a relação de trabalho do batedor com os outros participantes na caçada coletiva.

Como dissemos, a visão do animal só por si não incita naturalmente assustá-lo. Para que um homem se encarregue da sua função de batedor é necessário que as suas ações estejam numa correlação para que ela “exista para ele”; em outros termos, é preciso que o sentido das suas ações se descubra, que ele tenha consciência dele. A consciência do significado de uma ação realiza-se sob a forma de reflexo do seu objeto enquanto fim consciente. (Leontiev, s.n., p. 86).

Quando tratamos do homem que já deu o salto rumo ao ser social, sua relação com o mundo é completamente diferente que dos demais animais. E mesmo os que caçam em bando com tarefas divididas. Para o ser social, não se trata apenas da busca pelo alimento, mas da otimização desta busca. O ser social inaugura a história como forma de realização humana, e o caçador irá, no curso de sua vida social e histórica, ter a possibilidade de tornar um criador dos animais que perseguia. Não apenas isto, poderá criar canções, poesias, histórias e mitos, onde ele pode figurar como amigo e confidente dos animais que caça. Pode elaborar um culto em torno dos animais mais fortes, ou dos caçadores mais poderosos. “O trabalho se efetua em condições de atividade comum coletiva, de modo que o homem, no seio deste processo, não entra apenas numa relação determinada com a natureza, mas com outros homens, membros de uma dada sociedade” (idem, p. 80). No caso do ser social, a realização da necessidade é a abertura de infinitas possibilidades. E aqui está o papel da consciência. Conforme vimos, apenas a passagem da luz (o inorgânico) pelo olho (orgânico) não explica a formação da consciência, ou ainda, que os seres, objetos da ação do batedor (um trabalhador) existam para ele. Há a necessidade do trabalho, e com ele a linguagem e a sociabilidade:

Doravante, está presente ao sujeito a ligação que existe entre o objeto de sua ação (o seu fim) e o gerador da atividade (o seu motivo). Ela surge-lhe na sua forma imediatamente sensível, sob a forma da atividade de trabalho da coletividade humana. Esta atividade, reflete-se agora na cabeça do homem não já em fusão subjetiva com o objeto, mas como relação prático-objetiva do sujeito para o objeto. Evidentemente, nas condições estudadas, trata-se sempre de um sujeito coletivo; por este fato, as relações dos participantes individuais do trabalho são inicialmente refletidas por eles, na medida em que apenas as suas próprias relações coincidam com as da coletividade de trabalho. (Leontiev, s.n., p. 86).

(...)

A consciência humana fará doravante a distinção entre a atividade e os objetos. Eles começam a tomar natureza (os objetos do mundo circundante) se destaca também para eles e que ela aparece na sua relação estável com as necessidades da coletividade e com a sua atividade. (Leontiev, s.n., p. 87).

Vemos que fim e motivo da consciência, que trata o psicólogo russo, corresponde ao conceito de teleologia do trabalho, conforme nos falou Marx e Lukács. O trabalho é fundante do ser social ser ele a primeira forma social e consciente de intercâmbio com a natureza, e que permitiu, com o desenvolvimento da consciência e da sociabilidade, o intercâmbio entre os seres humanos, e não apenas para sua subsistência física, mas espiritual também. O espírito não como ente puramente subjetivo, mas aqui entendido como uma síntese da relação prático-objetiva dos sujeitos. Desenvolveremos estes temas no nosso próximo ponto. Interessa-nos marcar aqui a questão do sujeito coletivo, pois o trabalho é o resultado da evolução do intercâmbio natural, mas também dos bandos com indícios de sociabilidade e de indícios de consciências, que, em certo momento (o momento do salto) unificaram-se permitindo que aquele intercâmbio se desenvolvesse para além de si mesmo.

A sociabilidade é necessária porque o desenvolvimento do ser social não se deu de maneira individual, como teorizavam os partidários do contrato social, como Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704) – e seus seguidores liberais. O

desenvolvimento do trabalho e da consciência permitiu o surgimento do indivíduo, e não o contrário. Se o ser social dependesse das individualidades humanoides espalhadas pelo globo terrestre seria quase impossível que ele aconteceria pois, uma vez eliminadas tais individualidades pela morte, não haveria como a consciência se desenvolver em outros seres. Conforme Leontiev (s.n., p. 79).

Com efeito, o trabalho só poderia nascer entre os animais que vivessem em grupo e apresentassem formas suficientemente desenvolvidas de vida em comum, mesmo que estivessem ainda bastante afastadas das formas mais primitivas da vida social humana.

Foi portanto com o desenvolvimento do bando e do agrupamento que permitiu o intercâmbio consciente da natureza. O trabalho, a linguagem e a consciência são fenômenos originalmente sociais. Ainda segundo Leontiev, “a atividade complexa dos animais superiores, submetida a relações naturais entre coisas, transforma-se, no homem, numa atividade submetida a relações sociais desde sua origem” (s.n., p. 84-85). Esta atividade gerou uma nova realidade.

E não foi apenas com a consciência e a sociabilidade que se descortina o complexo do trabalho, mas decorrente desta, no dizer de Engels: “Primeiro o trabalho, e depois dele e com ele a palavra articulada, foram os dois estímulos principais sob cuja influência o cérebro do macaco foi-se transformando gradualmente em cérebro humano” (Engels, [s.d.], p. 273). A palavra falada, com o trabalho e continuamente desenvolvida a partir dele tem este marco por que as formas de comunicação mais simples (alertas, direção, acasalamento) e que existem como fenômenos entre animais, não poderia dar conta de comunicar o que a consciência e o trabalho produziam aos demais membros sociais. A linguagem é a forma que a consciência aparece no mundo concreto e foi com a possibilidade de emissão e decodificação de inúmeros sons que a consciência se concretizou no mundo dos homens. Conforme Leontiev:

Mas então, sob que forma concreta opera realmente a consciência de realidade circundante? Esta forma é a linguagem que, segundo Marx é a “consciência prática” dos homens. Razão por que a consciência é inseparável da linguagem. Como a consciência humana, a linguagem só aparece no processo de

trabalho, ao mesmo tempo que ele. Tal como a consciência, a linguagem é o produto da coletividade, o produto da atividade humana, mas é igualmente “o ser falante da coletividade” (Marx); é apenas por isso que existe igualmente para o homem tomado individualmente.

(...) O nascimento da linguagem só pode ser compreendido em relação com a necessidade, nascida do trabalho, que os homens sentem de dizer alguma coisa.

Como se formaram a palavra e a linguagem? No trabalho os homens entram forçosamente em relação, em comunicação uns com os outros. Originariamente, as suas ações, o trabalho propriamente, e a sua comunicação formam um processo único. Agindo sobre a natureza, os movimentos de trabalho dos homens agem igualmente sobre os outros participantes na produção. Isto significa que as ações do homem têm nestas condições uma dupla função: uma função imediatamente produtiva e uma função de ação sobre os outros homens, em função de comunicação.

A linguagem se origina da necessidade do homem concretizar a sua imaginação prévia que visava criar um objeto que resolvesse sua necessidade de produção da vida. A linguagem, em sua forma complexa nasce com o trabalho (pois este já nasce complexo). Se a comunicação animal que avisava do perigo e da possibilidade de caça e do acasalamento, com o ser social surge (e se desenvolve) a linguagem oral e posteriormente escrita, que comunica tanto o como se produz um objeto, como os estados da alma humana alterados pela produção destes. Conforme as necessidades se tornam possibilidades, a linguagem passa a integrar historicamente a história, além de ser um fator essencial para a criação e imaginação humana.

A partir deste momento, a realidade também se expandiu, e não pode mais caber em caixas de qualquer tipo. As caixas não podem conter o mundo inorgânico ou o orgânico, mas foram criadas pelo homem para que pudesse organizar o volume de transformações reais que estas instâncias ontológicas contêm. Mas as caixas também não podem prender o mundo de possibilidades que a consciência gera. O olho, nossa pequena



caixa preta, é o olho que se humanizou, e por este motivo, transforma-se pela consciência, através dos processos fundantes de nossa humanidade. Vejamos o que Marx nos diz nos Manuscritos de 1844:

O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, os *sentidos* se tornaram *teoréticos*. Relacionam-se com a *coisa* por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento *humano objetivo* consigo própria e com o homem, e vice-versa. Eu só posso, em termos práticos, relacionar-me humanamente com a coisa se a coisa se relaciona humanamente com o homem. A carência ou a fruição perderam, assim, a sua natureza *egoísta* e a natureza a sua mera *utilidade* (*Nützlichkeit*), na medida em que a utilidade (*Nutzen*) se tornou utilidade *humana*.

Da mesma maneira, os sentidos e o espírito do outro homem se tornaram a minha *própria* apropriação. Além destes órgãos imediatos formam-se, por isso órgãos *sociais*, na *forma* da sociedade, logo, por exemplo, a atividade em imediata sociedade com outros, etc., tornou-se um órgão da minha *externação de vida* e um modo de apropriação da vida *humana*.

Compreende-se que o olho *humano* frui de forma diversa da que o olho *rude*, não humano [frui]; o *ouvido* humano diferentemente da do ouvido *rude* etc. (Marx, 2009, p. 109).

O olho deixa de ser um órgão biológico, cujo contato com as coisas é a captação das ondas luminosas, ou seja, a visão sequer tem um contato imediato com os objetos, pois o que é visto é a reação dos átomos dos objetos com os pacotes de energia dos fótons. Esta é a parcela de realidade que nos é legada. Mas nossa visão é bem maior do que isso: o olho que se humanizou é o olho socialmente construído, inserido na história e na cultura. Nossos olhos não se relacionam diretamente com as coisas, mas “Relacionam-se com a *coisa* por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento *humano objetivo* consigo própria e com o homem, e vice-versa”. Tudo o que é belo ou feio é humanamente belo ou humanamente feio.

E isto por que a atividade humana com sua teleologia (fundada pelo trabalho, mas que não se esgota nele) cria um novo objeto no mundo, que integra a terceira esfera ontológica: o ser social. Isto significa que quando olhamos um pôr-do-sol, a beleza deste acontecimento não pode ser atribuída a para ele. Um pôr-do-sol é um evento inorgânico cuja beleza só pode ser apreciada por um sentido que se tornou objeto para o homem, que com a cultura e com os sentimentos formados historicamente pôde voltar seu ser para este evento e, quando seu cérebro captou a reação físico-química e a transformou em imagens, permitir que sua consciência lhe dissesse o belo. A beleza, no entanto, não foi criada pelo indivíduo, e sim pelo ser social. O sujeito que vê a beleza não trabalha, mas se não fosse o trabalho esse sujeito não teria consciência da visão do belo.

No próximo ponto desenvolveremos alguns conceitos, principalmente sobre a objetividade e a subjetividade, além da arte e sua necessidade. Enfocaremos também o cinema como arte da contemporaneidade, antes de apresentarmos o filme **Blade Runner** como possibilidade de estudo.

### 3.3 EM BUSCA DO HUMANO, NA ESCURIDÃO DE **BLADE RUNNER**.

Para iniciarmos nossa discussão sobre o filme **Blade Runner**, dirigido pelo inglês Ridley Scott (1937 - ) convém, ainda que brevemente, definirmos nosso entendimento de filmes de ficção científica, e sobre o significado que o cinema tem no mundo de hoje. Já fizemos referência sobre as origens do cinema, e sobre como teriam sido suas primeiras apresentações. Com esta forma de arte, inauguramos também a era da junção de ciência, máquina, movimento e da ilusão. Cinema e ciência são binômios característicos do século XX, e, mais precisamente, a tecnociência, que é muito mais o conhecimento científico voltado para a produção de tecnologias. O cinema depende das inovações tecnológicas, uma vez que a máquina é o mediador entre aqueles que fazem cinema e daqueles que fruem dele. E, assim sendo, o cinema também não deixou de expor entre seus temas mais recorrentes, a relação contraditória entre ciência e sociedade.

Se o cinema é a forma de arte que nasce e se desenvolve no século XX, é ela que mais vai refletir as contradições desta sociedade. Entretanto, este século também assistiu a fenômenos sociais bastante específicos, com a expansão planetária do o capitalismo, formando verdadeiros impérios de produção, consumo, troca e distribuição de mercadorias,

tornando proféticas as palavras de Marx e Engels no **Manifesto do partido comunista**, de 1848:

A grande indústria criou o mercado mundial, preparado pela descoberta da América. O mercado mundial promoveu um desenvolvimento incomensurável do comércio, da navegação e das comunicações. Esse desenvolvimento, por sua vez, voltou a impulsionar a expansão da indústria. E na medida em que indústria, comércio, navegação e estradas de ferro se expandiam, desenvolvia-se a burguesia, os capitais se multiplicavam e, com isso, todas as classes oriundas da Idade Média passavam a um segundo plano. (Marx & Engels, 2008, p. 11).

Os autores citados nos falam de “mercado mundial”, desenvolvido pela grande indústria que desenvolveu comércio, navegação e comunicações. Vejamos mais decorrências de tal desenvolvimento:

A necessidade de mercados sempre crescentes para seus produtos impele a burguesia a conquistar todo o globo terrestre. Ela precisa estabelecer-se, explorar e criar vínculos em todos os lugares.

Pela exploração do mercado mundial, a burguesia imprime um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países. Para grande pesar dos reacionários, ela retirou a base nacional da indústria. As indústrias nacionais tradicionais foram, e ainda são, a cada dia destruídas. São deslocadas por novas indústrias, cuja introdução se tornou essencial para todas as nações civilizadas. Essas indústrias não utilizam mais matérias-primas locais, mas matérias-primas provenientes das regiões mais distantes, e seus produtos não se destinam apenas ao mercado nacional, mas também a todos os cantos da Terra. Em vez das necessidades antigas, satisfeitas por produtos do próprio país, temos novas demandas supridas por produtos dos países mais distantes, de climas os mais diversos. No lugar da tradicional autosuficiência e do isolamento das nações surge

uma circulação universal, uma interdependência geral entre os países. **E isso tanto na produção material quanto na intelectual. Os produtos intelectuais das nações passam a ser de domínio geral. A estreiteza e o isolamento nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis, e das muitas literaturas nacionais e locais nasce uma literatura mundial.** (Marx & Engels, 2008, p. 14-15, grifo nosso).

O historiador inglês E. Hobsbawm em sua obra **Era das Revoluções** (1979), investiga o período histórico de 1789 a 1848 na Europa, situando-se entre as três Revoluções que definiram a Modernidade e praticamente determinaram seus rumos: a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e o ciclo revolucionário de 1848. Conforme este historiador, o relato que Marx e Engels fazem no **Manifesto** não corresponde ao mundo da década de 40 do século XIX. Ao fazer referência à sociedade de 1780 quando, segundo ele, a Revolução Industrial “explodiu”, ele nos informa que a população europeia ainda era predominantemente analfabeta e rural, com cerca de 90 a 97% da população campestre (Hobsbawm, 1979, p. 26 – 27). A Revolução Industrial e em seguida, a Francesa modificaram este aspecto e transformaram a sociedade radicalmente, tanto na sociedade, quanto na política. Ainda assim, em 1848, o ano que os autores alemães escreveram seu texto, o mundo não correspondia àquela descrição. Ainda. Neste ponto, o **Manifesto** é um documento futurista, que enaltece as conquistas da burguesia e já aponta suas crises, abrindo a perspectiva para que a luta de classes em torno da propriedade privada seja finalizada a partir das contradições geradas pelo capitalismo, encerrando o Marx iria chamar, onze anos mais tarde, no Prefácio de **Para a crítica da Economia Política** (1882) de “pré-história da sociedade humana” (p. 26). Tal futurismo, que não era adivinhação, mas que advinha do movimento da realidade da expansão do capital através da indústria e comércio que Marx e Engels tinham condições de fazer a partir de suas investigações nos diversos países que conheciam naquela década: Alemanha, França, Inglaterra e Bélgica, e que lhes permitiram estabelecer as determinações da expansão do capital a “todos os cantos da Terra” e onde as necessidades antigas, locais, são substituídas por demandas que exigem cada vez mais a interdependência universal do globo.

No entanto, tal futurismo alcançou parcialmente a arte. E, conforme vimos no capítulo segundo, a arte tem a característica de não se prender a qualquer tipo de futurismo, ainda que ela esteja muito alicerçada nos movimentos da realidade. Marx e Engels falavam de

uma literatura mundial. Em 1848, jamais sonhavam que nas próximas décadas estaria reservado o desenvolvimento de uma nova forma de arte que tomaria a imagem e o movimento como base para os sonhos humanos: o cinema. O próprio Engels, falecido em agosto de 1895, não teve contato com a exibição dos irmãos Lumière ocorrida em dezembro daquele ano, conforme relatamos.

No entanto, a afirmação que determinada forma de expressão (afinal, “muitas literaturas” não implica, necessariamente, em arte) passaria de local para universal foi bastante certa. Não podemos duvidar, em nosso século XXI, que o cinema tende à universalidade, ainda mais no período que vivemos, onde esta forma de expressão artística, mesmo refletindo o local, tem a facilidade de ser difundida (ou navegada) em todos os cantos do globo, e em cada canto ela revela que a humanidade possui, como nunca em seu passado, uma história única, onde angústias, sonhos, esperanças se fundem em traços humanos que nos unem. E isto se deve a um aspecto do cinema que os autores do **Manifesto** também não poderiam imaginar nos meados do século XIX: o fato que o cinema nasceu com e da industrialização:

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. Seria, portanto, absurdo e infantil condenar os industriais do cinema por criarem raramente uma obra de arte. Uma produção cinematográfica aproveitável de filmes de ficção é impossível sem organização industrial e sem o investimento de consideráveis capitais. E uma organização industrial, na nossa sociedade, não parece poder submeter-se a princípios rigorosamente estéticos. (Rosenfeld, 2009, p. 35-36).

O cinema nasce em uma época essencialmente depressiva da história moderna. Sua origem se situa entre a “Era dos Impérios”, segundo Hobsbawm (2005) e a “Era das catástrofes”, segundo o mesmo historiador (1995). O período situado entre 1875 a 1914 foi “a época em que tanto as artes criativa (sic!) como seu público perderam as referências” (2005, p. 308), referindo-se à crise econômica que se abatera o capitalismo no fim do século XIX, a

Grande Depressão, que foi a causadora próxima das catástrofes do início do século XX: o período das Guerras Mundiais e da crise econômico-financeira dos anos 20 e 30 do século passado. Ainda segundo este autor, foi nesta época que cresceu o número de artistas dispostos a ganhar sua vida pela arte, e o cinema deu um grande impulso a isto: além do aparato técnico que envolvia inúmeros operadores, o fato do cinema ser mudo em sua origem possibilitava o emprego de músicos que executavam as canções nos cinemas. É interessante que este fato também possibilitou à arte nascente um aspecto fundamental para sua universalidade: “Livre das restrições da Torre de Babel, o cinema desenvolveu, portanto, uma linguagem universal que, de fato, lhe permitiu explorar o mercado mundial, independente do idioma” (Hobsbawm, 2005, p. 334). Qual seria o panorama das artes em geral que está inserido do cinema? Vejamos a citação de Hauser sobre a arte do século XX:

A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação. Podemos falar, no máximo, de uma espécie de naturalismo mágico, da produção de objetos que existem a par da realidade mas não desejam tomar o lugar desta. Diante das obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dalí, sentimos sempre que, apesar de todas as diferenças, estamos num segundo mundo, num supermundo que, por muitas características de realidade ordinária que possa ainda exhibir, representa uma forma de existência que ultrapassa e é incompatível com esta realidade.

A arte moderna é, porém, antiimpressionista ainda num outro aspecto: é fundamentalmente uma arte “feia”, renunciando à eufonia, às formas, tons e cores fascinantes do impressionismo. Destrói os valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosas e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música. (...) A intenção é escrever, pintar e compor com base no intelecto, não nas emoções; enfatiza-se, por vezes, a pureza da estrutura, outras vezes o êxtase de uma visão metafísica, mas há um desejo de escapar a todo o custo do complacente esteticismo sensual da época impressionista. (Hauser, 1998, p. 961).

Vemos nesta citação que o século XX nasce com uma arte que espelha as contradições deste século. Há uma necessidade de se fugir do mundo, de experimentar outras realidades que não fosse o hostil e depressivo cenário que era montado com a formação de Impérios econômicos cada vez mais armados e dispostos a tudo pelos mercados e pelo lucro. Vimos que a **Tragédia de Hamlet** tem como pano de fundo a transformação social que também implicava no armamento desmesurado da sociedade. Se o príncipe shakesperiano, entre ser e não ser, optara por lutar um combate já perdido por sua classe social, a composição indústria e arte cinematográfica do século XX optou por oferecer aos seu consumidores a realização de seus desejos: a possibilidade de assistirem, com grau de realismo garantido pelos avanços tecnológicos e com aval de uma pretensa ciência, a existência do segundo mundo, o supermundo fora deste que nos falava Hauser (1998). Não há como negar que o cinema pode proporcionar cenas de rara beleza, inclusive inspirando-se na escola do impressionismo, ou até mesmo rompendo com ela. Por ser indústria, o cinema possui uma linha de montagem que implica em rigorosa divisão de tarefas que aliena seus artistas e técnicos. Por ser arte, ele pode voltar-se a si mesmo, dirigir o olhar para a sociedade, denunciar a desumanização, de maneira sutil ou evidenciado-a ao limite do extremo. Se a ciência foi imprescindível na montagem dos bastidores desta arte, o cinema também não tardou a direcionar o olhar a ela e a problematizá-la.

Conforme vimos, provavelmente um dos primeiros filmes produzidos com o intuito de entreter e com a pretensão de ser arte foi a **Viagem à Lua**, de G. Méliès. Conforme Suppia (2007) tornou-se gênero comercialmente viável a partir dos anos 20 do século passado. A base para o cinema de ficção científica é a literatura deste gênero, que desde o século XIX, com clássicos como o **Frankenstein** (1998) de Mary Shelley (publicado em 1818) e **O médico e o monstro** (2000) de Robert Louis Stevenson (publicado em 1886), ganhou público e autores que buscavam, no limiar da ciência e da fantasia, histórias fantásticas para seus leitores. O cinema de ficção científica ainda tem como sua principal fonte a literatura de ficção científica, como nos informa Alfredo Suppia:

Se H. G. Wells e Júlio Verne foram dois autores clássicos da ficção científica que inspiraram uma infinidade de filmes ao longo da história do cinema, posteriormente George Orwell teve duas versões de seu romance *1984* transpostas para as telas (ambas produções britânicas, de 1956 e 1984, dirigidas por

Michael Anderson e Michael Radford, respectivamente). Mais tarde, Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*, com direção de Stanley Kubrick, EUA, 1971), John Wyndham (*The Day of the Triffids*, dirigido por Steve Sekely e Fred Francis, GB, 1962; *Village of the Damned*, dirigido por Wolf Rilla, EUA, 1960; *Children of the Damned*, com direção de Anton Leader, GB, 1963) e Isaac Asimov (*Bicentennial Man*, com direção de Chris Columbus, ALE/EUA, 1999), entre outros autores, também tiveram obras suas adaptadas. A profética e filosófica ficção científica de Arthur C. Clarke deu origem a pelo menos um filme memorável (*2001 – A Space Odyssey*, dirigido por Stanley Kubrick, EUA, 1968) e, até hoje, a ficção psicodélica e transcendente de Philip K. Dick inspira adaptações para o cinema (até agora, fora os projetos abortados: *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, EUA, 1982; *Total Recall*, com direção de Paul Verhoeven, 1990; *Screamers*, dirigido por Christian Duguay, 1995; *Impostor*, com direção de Gary Fleder, 2002; *Minority Report*, dirigido por Steven Spielberg, EUA, 2002; *Paycheck*, dirigido por John Woo, EUA, 2003, e *O Homem Duplo*, com direção de Richard Linklater, EUA, 2006). Mesmo quando não explicitada, a relação entre literatura e cinema de ficção científica se deixa sentir. É o caso de *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol, que sem dúvida alguma traz consigo ecos do *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley. (Suppia, 2007, p. 17-18)

Indicamos aqui, para uma exposição histórica dos principais filmes de ficção científica, principalmente os realizados pela indústria estadunidense, dos principais filmes e diretores nas décadas do século XX, tratados na tese de doutorado de Suppia (2007), para quem tenha interesse em conhecê-los. Interessa-nos aqui, no entanto, a produção dos anos 80, e especificamente, o filme **Blade Runner** (1982). Em síntese, podemos inferir aqui que a ficção científica é um gênero que pressupõe um público que aprecia e gosta de imaginar a ciência no seu limite com a fantasia. E não se importa, inclusive, que a aquela se transforme



nesta, pelo menos na tela do cinema. Ainda que tais espectadores gostem da ciência enquanto descobertas e revoluções, estão alienados do fazer ciência, do método, do aspecto avaliativo, rotineiro e cotidiano deste modo de conhecer. E ainda que muitos cientistas apreciem este gênero, o fazem justamente por ser um gênero que amplia sua imaginação, proporcionando uma certa catarse por permitir a ciência e a tecnologia sejam apresentadas de maneira central nestes filmes. Os filmes e romances deste gênero costumam ser avaliados pelo futurismo que neles contém, na possibilidade de anunciarem determinada tecnologia ou comportamentos que a sociedade apenas teria em anos ou décadas após seu lançamento. Não é nosso caso aqui. A tentativa que faremos é de lançar um olhar sobre como um filme emblemático não apenas do gênero de ficção científica, mas da história do cinema que apresenta o homem, e sua (des)humanização. Assim sendo, por que **Blade Runner**?

Aliás, devemos também definir qual **Blade Runner** iremos tratar. Livremente inspirado no romance do autor de ficção científica Philip K. Dick (1928 – 1982) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* publicado em 1966 e lançado em português como **O caçador de andróides** (1988) – em clara referência ao subtítulo que o filme ganhou na versão brasileira. É interessante notarmos que o autor do romance manifestou-se contra o roteiro do filme (Suppia, 2002, p. 17) e que o termo *Blade Runner* que significaria literalmente em português “aquele que corre no fio da navalha” tem origem em outros livros de ficção científica, conforme Suppia (2002, p. 17). Segundo Borgo (2012) esta película “é uma das vítimas mais notáveis da indústria do cinema na história”. Conforme nos relata Suppia (2002, p. 19-20), a realização deste filme foi bastante conturbada, envolvendo inúmeros problemas, desde a relação do diretor Ridley Scott com os atores, a equipe e os produtores, além de problemas com o orçamento do filme. O estúdio, prevendo que o filme seria um fracasso, por não atender o padrão de consumo dos espectadores, exigiu modificações no filme, retirando algumas cenas que deixavam o final dúvida e foi inserida uma narração em *off* que encaminhava o filme para um “*happy end*”. Foi lançado em 25 de junho de 1982 em duas versões: a comercial estadunidense e uma versão internacional. Em 1992 o filme foi relançado como a “versão do diretor” (“*Director’s Cut*”), sendo, na verdade, uma versão mais próxima do que seria a versão de Ridley Scott, e foi feita a partir da descoberta “de um filme perdido de *Blade Runner*” (Suppia, 2002, p. 21) e que contou com a aprovação do diretor, que a considerou um tanto “apressada” (Borgo, 2012). Em 2007 foi lançada a “versão final” (“*The Final Cut*”) e não mais nos cinemas, mas em DVD, DH-DVD e Blu Ray. Nesta há efetiva participação de Ridley Scott, que não alterou a versão de 1992, mas deu maior qualidade

técnica ao filme em sua remasterização, alterando apenas algumas cenas estendidas (uma cena da morte de uma replicante – Zhora – atravessando vitrines foi sutilmente alterada, o que não interfere no resultado final). “Efeitos especiais, som, tudo foi ‘reformado’ e o filme parece ter sido feito ontem” (Borgo, 2012). Utilizaremos aqui a versão final de 2007, e, quando tratarmos da versão de 1982 (que difere em conteúdo das versões de 1992 e 2007) seremos explícitos ao referir que se trata desta versão.

Um aspecto importante a levantarmos aqui é que **Blade Runner** se tornou um filme de “vida longa”. Em trinta anos de existência, ele teve, a cada década, uma versão diferente lançada (ainda que a última apenas o torne “melhor” para o olhar do espectador/consumidor do século XXI). Não podemos deixar de apontar que estas diferentes versões relançadas devem também ter o aval da lucratividade, e este é um caso de filme que não foi bem recebido no cinema, mas que movimentou um segmento que cada vez mais cresce na indústria do entretenimento, que é o lançamento de filmes com altíssima qualidade que serão consumidos prioritariamente em casa, e não mais nos cinemas. Vejamos a seguinte citação, sobre este filme na época de seu lançamento, e seu principal concorrente no mercado de entretenimento, **E.T. – o extraterrestre** (1982) de S. Spielberg, de Suppia (2007):

No confronto entre *Blade Runner* e *E.T., O Extraterrestre* (*E.T.: The Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg, o segundo levou a melhor em termos de bilheteria, premiações e apelo ao público jovem na época de lançamento. Por outro lado, *Blade Runner* se tornou um filme de vida longa, para alguns o grande filme de ficção científica posterior a *2001*, com grande repercussão no meio acadêmico e no debate acerca do pós-modernismo. O filme de Scott também ofereceu uma prévia audiovisual do que pouco mais tarde viria a se apresentar como a corrente *cyberpunk* da ficção científica, influente até hoje. Conforme aponta Mark Bould, *Blade Runner* e *Alien, O Oitavo Passageiro* acabaram tomados como modelos para o debate sobre a pós-modernidade, identidade e corporeidade, os quais desde então têm dominado muitas áreas do estudo cultural. Por outro lado, Bould comenta ainda que, após *Star Wars* e *E.T.*, o cinema americano dos anos 80 testemunhou uma juvenilização e sentimentalização acentuados do cinema de ficção científica,

geralmente acompanhada pela comédia, em filmes como *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, *Cocoon* (1985), de Ron Howard, *Explorers* (1985), de Joe Dante, *Weird Science* (1985), de John Hughes, e *O Último Guerreiro das Estrelas* (*The Last Starfighter*, 1984), de Nick Castle. (Suppia, 2007, p. 67)

Esta citação ao mesmo tempo que nos oferece um panorama da produção não apenas do gênero de ficção científica do cinema estadunidense, mas nos traz também uma questão importante, principalmente para o método histórico que utilizamos nesta dissertação. O autor aponta aqui o fracasso de **Blade Runner** quando de seu lançamento, especialmente por que filmes como a trilogia de **Guerra nas Estrelas** (lançados em 1977, 1980 e 1983) e **E.T. – o extraterrestre** (1982) indicavam uma nova tendência não apenas da técnica socialmente construída de se produzir filmes, mas também do público consumidor destes filmes: a juvenilização e a sentimentalização, além de uma junção de ficção científica e comédia. Os filmes tornaram-se espetáculos visuais, essencialmente, por meio das quais o público passou a se importar mais com os efeitos especiais e visuais e menos com o conteúdo do roteiro do filme, desde que ele contasse uma história leve, engraçada e com certa dose de esperança, além do final “*happy end*” que se tornou marca das produções hollywoodianas a partir dos anos 80 do século XX, principalmente.

Conforme apontamos acima, não podemos explicar o fato de **Blade Runner** ser um filme de “vida longa”, um filme acadêmico, por ser um filme racional, “feito para pensar” e que, assim, tem sua durabilidade garantida enquanto não se esgotarem as discussões acadêmicas sobre ele. Também não podemos considerar que os demais filmes realizados sob a batuta “emotiva” seriam filmes de “vida curta” por terem sido feitos para “sentimentalizar”, ou ter apelo juvenil. O cinema é uma produção histórica humana, e carrega toda a objetividade e contradição da sociedade burguesa nele. E uma dessas contradições é justamente a dicotomia razão e emoção, que, no movimento da realidade humana e até mesmo no indivíduo, formam uma síntese complexa, porém única. Como então explicar a necessidade de debatermos **Blade Runner** até hoje? Conforme esboçamos uma resposta no fim do capítulo 2, porque esta produção carrega em si uma série de contradições que ainda se faz presentes em nossos dias, ainda precisam ser resolvidas, mas que, em nossa *praxis*, como contradições, as objetivamos e as alienamos. Absorvendo-as, precisamos negá-las. O filme,

como obra de arte (ou, obra que contém elementos que aspiram à arte) apresenta as contradições como técnica social de produção de sentimentos, e é a partir dos sentimentos produzidos que os sintetizamos no complexo de nossa consciência histórica. **Blade Runner** nos instiga muito mais do que encanta, e de onde vem essa necessidade de questioná-lo?

Conforme Alves (2006), **Blade Runner** é um filme sobre um caçador em sua caçada. A estória se passa em Los Angeles, em novembro de 2019. Uma empresa – a Tyrell Corporation – desenvolveu a robótica até criar um ser praticamente idêntico ao ser humano, os replicantes, que eram utilizados na exploração e colonização de outros planetas, como força de trabalho escravo, mas que no planeta Terra eram proibidos. Esquadrões especiais da polícia, os *Blade Runners* eram designados especialmente para caçar e matar os replicantes que descumprissem sua não permanência na Terra. A morte dos replicantes era tratada não como uma execução, mas como uma “retirada”<sup>9</sup>. Esta informações nos são apresentadas em um letreiro antes de iniciar o filme, conforme segue:

No início do século XXI, a Tyrell Corporation levou a evolução robótica até a fase NEXUS – um ser virtualmente idêntico ao Homem – conhecido como Replicante.

Os Replicantes da NEXUS 6 eram superiores em força e agilidade e no mínimo tão inteligentes quanto os engenheiros genéticos que os criaram.

Os Replicantes eram usados fora da Terra como escravos na arriscada exploração e colonização de outros planetas. Após um motim sangrento de uma equipe de combate NEXUS 6 em uma colônia os Replicantes foram declarados ilegais na Terra – Punição: morte.

Esquadrões especiais da polícia – UNIDADES CAÇADORAS DE ANDRÓIDES<sup>10</sup> – tinham ordens de atirar para matar quando detectassem qualquer Replicante transgressor.

Isso não era chamado de execução.

E sim retirada. (Scott, 2007).

---

<sup>9</sup> “Retirada” foi a forma traduzida para o português da palavra *retirement* que, em inglês, significa aposentadoria. Concordamos com “retirada”, mas no sentido de retirada de produtos do mercado, uma vez que os replicantes são colocados muito claramente como um produto para o consumo.

<sup>10</sup> Devemos atentar que a palavra “andróide” (robôs com forma masculina ou humana) não aparece no filme em seu original inglês, pois Scott considerava o termo antiquado (Suppia, 2002). Os esquadrões especiais, conforme o texto do letreiro em inglês são os “*BLADE RUNNER UNITS*”.

A caçada de **Blade Runner** refere-se à fuga de seis Replicantes da geração Nexus 6 que se escondem no Planeta Terra, em Los Angeles. Em uma tentativa de invasão no prédio da Tyrell Corporation, dois são mortos, restando aos *Blade runners* a retirada de quatro deles, que encontram-se escondidos na cidade. Um deles, Leon Kowalski (interpretado por Brion James) está disfarçado de engenheiro na Tyrell, e, após um teste de identificação de Replicantes (o teste Voight-Kampff) realizado pelo *Blade runner* Holden (interpretado por Morgan Paull) revela seu disfarce, ao atentar contra o agente. O *Blade runner* Deckard (interpretado por Harrison Ford) é obrigado pelo chefe de polícia, Capitão Bryant (M. Emmet Walsh) a caçar o grupo de replicantes. Não sabemos o motivo, mas Deckard, mesmo afirmando não trabalhar mais como *Blade runner* aceita o caso, pressionado por Bryant, que impõe sigilo no caso mesmo sendo “o mais difícil até agora”, fazendo com que seu assistente, o estranho Gaff (Edward James Olmos) acompanhe de perto a atuação de Deckard. O capitão apresenta ao *Blade runner* sua caça: três replicantes machos e três fêmeas fugiram de uma colônia extraterrestre, matando 23 tripulantes de uma nave. Um casal de replicantes morreu ao tentar invadir a Tyrell ao atravessar um campo elétrico. O replicante Leon é “encarregado de munição nas corridas intergaláticas” com incrível capacidade de força, conseguindo carregar 180 quilos de cargas nucleares, informa Bryant. Em uma tela contendo seus dados, vemos que ele é um Nexus 6, modelo de combate e sua data de ativação é: 10/04/2017. O segundo replicante mostrado a Deckard é “provavelmente o líder” Roy Batty (interpretado por Rutger Hauer), outro modelo de combate, com data de ativação em 08/01/2016. A seguir, é mostrada Zhora (Joanna Cassidy), “treinada para um esquadrão extraterrestre homicida”, com ativação em 12/06/2016. A quarta fugitiva é Pris (Daryl Hannah), Nexus 6, “modelo básico de prazer” “item padrão dos clubes militares nas colônias extraterrestres”, ativada em 14/02/2016. Se os replicantes são os escravos desta sociedade, eles também irão fazer o papel da prostituição. Ainda nesta conversa, Bryant revela o que pode ser a maior dificuldade desta missão, que é justamente como revelar quem é o replicante do modelo Nexus 6, uma vez que ele foi desenvolvido para imitar o ser humano em todos os aspectos menos o emotivo (justamente o que mede teste Voight-Kampff), sendo que, adverte o capitão, é possível que com o tempo os replicantes desenvolvam emoções próprias. O modo que a Tyrell previu este problema (de os replicantes ficarem irreconhecíveis, ou melhor, completamente humanizados) foi estabelecer uma vida útil de 4 anos para cada produto. Deckard vai até a sede da Tyrell e lá conhece o Dr. Eldon Tyrell (Joe Turkel) e aquela que parece ser sua secretária, ou uma executiva, Rachael

(Sean Young). Ao realizar o teste nela, descobre que ela é uma Replicante Nexus 6, mas um novo modelo com memórias implantadas, o que faz com ela tenha respostas emotivas muito próximas de um ser humano. Rachael é um novo experimento que provavelmente prevê o problema apresentado na geração de fugitivos Nexus 6: “uma estranha obsessão”, conforme Tyrrell.

A partir deste momento, a caçada se divide entre Deckard (em busca dos replicantes) e o grupo de Roy (em busca de um engenheiro genético que lhes dê mais longevidade). Deckard visita o hotel de Leon, o Hunterwasser, apartamento 1187 e colhe provas: uma série de fotografias e escamas. Escaneando uma fotografia, descobre que a Zhora estava com Leon, e que a escama é de uma cobra artificial, um animal muito caro e que, descobre ele, é usado em shows em uma boate. Ao mesmo tempo, Roy e Leon visitam Chew (James Hong), um desenvolvedor de olhos para que consigam mais tempo de vida. Chew lhes informa que apenas Tyrrell pode resolver este problema, e que seu contato mais próximo a ele é J. F. Sebastian (William Sanderson). Deckard revela a Rachael que ela é um replicante, e ao mesmo tempo parece se interessar por ela. Ele descobre Zhora e a mata, quando é informado por Bryant que deverá matar Rachael também. Leon, prestes a matar o agente é morto por Rachael. Roy envia Pris para seduzir Sebastian. Deckard e Rachael iniciam um romance, enquanto Roy, ameaçando Sebastian, chega até Tyrrell, que lhe informa não poder lhe dar mais longevidade, e Roy assassina os dois. Indo até o endereço de Sebastian, o prédio de apartamentos abandonado Bradbury, encontra Pris e a mata, e em confronto com Roy, estando este em vantagem, repentinamente o replicante salva a vida do agente (que ia cair do alto do prédio), para, logo em seguida, morrer pelo decurso de sua vida útil. Deckard, apaixonado por Rachael resolve fugir com ela. Um pouco antes de saírem do apartamento, Deckard encontra uma dobradura de um unicórnio, que é um sonho recorrente dele. Seriam memórias implantadas? Deckard seria um replicante?

Um dos aspectos que mais chama a atenção no filme é a construção do mundo urbano que ele apresenta. Somos então encaminhados a uma cidade escura, onde não se vê a luz do sol, com superpopulação, prédios imensos que dominam a paisagem urbana e até onde vemos a linha do horizonte a cidade está tomada: ela parece não ter fim. Chaminés explodem em chamas, e não sabemos se são das indústrias que queimam sua poluição ou se é alguma pirotecnia. Um carro voador (um “spinner”) atravessa a tela velozmente. Raios caem de um céu negro, onde ao longe é possível discernir uma linha do crepúsculo. Na verdade, não sabemos se é o entardecer ou é o meio dia, ou se é noite. O céu é sempre negro,

provavelmente queimado pela super poluição que o mundo chegou com o máximo de industrialização. Um olho em *close-up* é nosso primeiro contato com um ser humano, com a alma humana neste filme: ele admira duas imensas torres em forma de pirâmide, que é a sede da Tyrrell. Provavelmente seja o olho de Roy, planejando a forma de entrar na gigantesca Corporação, ou de Leon, que já estava infiltrado lá. Não o sabemos. Pode até mesmo ser de Deckard. O fato é que em nenhum deles haveria propriamente, a alma, pois sequer são humanos. O que são os olhos, então? O que é o homem? Qual o seu mundo?

Enfim, o cenário distópico de Los Angeles em 2019 é opressivo, onde a individualidade humana é tão-somente uma sombra molhada pela constante chuva negra, decorrente de um ecossistema devastado. Como construção histórica, a *identidade do homem* como sujeito moderno encontra-se irremediavelmente obliterada. Na verdade, a distopia *noir* de *Blade Runner* tende a expor, através de uma narrativa de ficção-científica, a negação da *identidade* do homem. O filme no leva à seguinte interrogação: o que é o homem? Os referentes clássicos que constituíram a identidade do homem moderno estão obliterados por uma ordem capitalista hipertardia. (Alves, 2006, p. 204).

Para conhecermos o homem, devemos buscar a materialidade das suas produções, ou seja, aquilo que objetivamente ele construiu historicamente. **Blade Runner**, conforme Alves (2006) é uma distopia, ou seja, uma sociedade imaginada que, ao contrário da utopia, é uma sociedade sufocante ao indivíduo, que o aliena, que o esmaga, como observamos nas distopias elaboradas no século XX, **Admirável Mundo Novo** de A. Huxley e **1984** de G. Orwell. No entanto, a imaginação é produzida pela materialidade da existência humana, e, assim sendo, ela também é matéria. A **Utopia** publicada por T. More (1993) em 1516, conforme Leal e Silva & Arnaut (2000) possui raízes históricas profundas na realidade inglesa do século XV. Nosso capítulo segundo discutiu como a elaboração artística, ainda que imaginada, possui raízes na história, ainda que a obra artística tenha asas próprias. Assim sendo, qual a condição social e histórica que colocou determinações na distopia fílmica de **Blade Runner**? A história do cinema ou da ficção científica, sozinhas, explicariam a visão da sociedade futurística deste filme, ou de qualquer outra obra que tenha o futuro por objeto?

Como podemos entender o contexto estadunidense dos anos 80? Conforme o historiador Hobsbawm (1995) esta década conflui dois acontecimentos decisivos para os rumos da sociedade e do capitalismo mundial: o fim da Guerra Fria e a implantação das reformas estatais orientadas para o mercado, capitaneadas pela ideologia do neoliberalismo. A Guerra Fria pode ser entendida como o estado beligerante que se manteve entre Estados Unidos – como superpotência econômica capitalista – e a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) – a superpotência comunista, após o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Deste modo, a partir dos anos 50 do século XX o mundo viveu sob a constante ameaça de um conflito que poderia significar a extinção da humanidade, haja vista as duas grandes guerras que significaram a morte de dezenas de milhões de pessoas. No entanto, segundo a análise de Hobsbawm:

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. (Hobsbawm, 1995, p. 224).

Ainda que no plano da guerra os dois pólos não desejassem e sequer estivessem dispostos a um conflito real de proporções catastróficas, a Guerra Fria teve consequências sérias na condução das políticas econômicas dos dois países. Além do temor constante na população, a corrida armamentista deste curto período histórico ultrapassou os limites da insanidade. As duas superpotências elaboravam armas de enorme potencial destrutivo, em quantidade e em qualidade, que eram inclusive distribuídas aos seus aliados no globo, a fim de manter a geopolítica estratégica entre capitalismo e comunismo. A produção das armas gerou o complexo industrial-militar, ou seja, uma indústria que produz artefatos para guerras, que se tornou uma das mais lucrativas do século XX:

Os dois lados viram-se assim comprometidos com uma insana corrida armamentista para a mútua destruição, e com o tipo de generais e intelectuais nucleares cuja profissão exigia que não percebessem essa insanidade. Os dois também se viram



comprometidos com o que o presidente em fim de mandato, Eisenhower, militar moderado da velha escola que se via presidindo essa descida à loucura sem ser exatamente contaminado por ela, chamou de “complexo industrial-militar”, ou seja, o crescimento cada vez maior de homens e recursos que viviam da preparação da guerra. (...) Como era de se esperar, os dois complexos industrial-militares eram estimulados por seus governos a usar sua capacidade excedente para atrair e armar aliados e clientes, e, ao mesmo tempo, conquistar lucrativos mercados de exportação, enquanto reservavam apenas para si os armamentos mais atualizados e, claro, suas armas nucleares. Pois na prática as superpotências mantiveram seu monopólio nuclear. (Hobsbawm, 1995, p. 233).

A corrida armamentista foi um dos principais motores da economia do século XX. Assim sendo, não é por acaso que tenha sido neste século que a arte tenha se tornado “feia”, como já fizemos referência acima, com Hauser (1998), ou que artistas e pensadores tenham criado narrativas distópicas de mundos possíveis. A insanidade permeava as relações de produção, e ainda assim, tais relações precisavam ser “transformadas”, segundo alguns teóricos – filósofos e economistas – do liberalismo do pós-guerra. Tal transformação era, na verdade, o acirramento das relações de acumulação capitalista, sem mediadores políticos (leia-se Estado) das relações econômicas, o que gerou o chamado “Estado de bem-estar social”, modelo padrão de mediação político-econômico das décadas de 50 a 70 do século passado. Segundo tais teóricos, tal modelo, ao invés de impulsionar o desenvolvimento do capitalismo (e da propriedade privada), empurraria o mundo para o socialismo. Assim sendo, se na política externa os Estados Unidos lutavam contra o perigo comunista, internamente, com políticas sociais de redistribuição de renda, e os impostos cobrados dos mais ricos, este país estava fomentado o caminho para o socialismo. Tais intelectuais propunham que o Estado assumisse sua postura de defensor da propriedade privada, apenas, e deixasse que o mercado, com sua mão invisível, cuidasse da sociedade. Embora fosse gestada desde os anos 50, a teoria neoliberal chegou aos governos a partir dos anos 70, e, nos países do capitalismo desenvolvido, a partir dos anos 80 do século passado, principalmente com o governo de Ronald Regan (1980-1989) nos Estados Unidos e de Margareth Thatcher na Grã-Bretanha:

Governos da direita ideológica, comprometidos com uma forma extrema de egoísmo comercial e *laissez-faire*, chegaram ao poder em vários países por volta de 1980. Entre esses, Reagan e a confiante e temível sra. Thatcher na Grã-Bretanha (1979-90) eram os mais destacados. Para essa nova direita, o capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado das décadas de 1950 e 1960, não mais escorado, desde 1973, pelo sucesso econômico, sempre havia parecido uma subvariedade de socialismo (“a estrada para a servidão”, como a chamava o economista e ideólogo Von Hayek) da qual, em sua ótica, a URSS era o lógico produto final. A Guerra Fria reaganista era dirigida não contra o “Império do Mal” no exterior, mas contra a lembrança de F. D. Roosevelt em casa: contra o Estado do Bem-estar Social, e contra qualquer outro Estado interventor. Seu inimigo era tanto o liberalismo (a “palavra iniciada com L”, usada com bom efeito em campanhas eleitorais presidenciais) quanto o comunismo. (Hobsbawm, 1995, p. 245).

Vemos que a década de 80 do século XX trouxe grandes transformações, tanto para a sociedade inglesa quanto para a estadunidense. A própria Guerra Fria já esfriara e muito nesta década, até seu fim definitivo nos anos 90, com o colapso do mundo socialista e o fim deste regime nos países que constituíram seu pilar: as repúblicas que constituíam a URSS, e a queda do Muro de Berlim, em 1989, como a queda do símbolo máximo do socialismo universal. Este foi o terreno para a reorientação das políticas de Estado, de “assistencialista” ou, redistribuidor, para um Estado minimalista, onde ficam apenas as forças de segurança pública, e as armadas, além dos tribunais e Câmaras de lei, desde que todos esses estejam comprometidos com a proteção da propriedade privada e empenhados na manutenção das formas de acumulação dela. Vejamos como se deram tais reformas na Inglaterra:

O que fizeram, na prática, os governos neoliberais deste período? O modelo inglês foi, ao mesmo tempo, o pioneiro e o mais puro. Os governos Thatcher contraíram a emissão monetária, elevaram as taxas de juros, baixaram drasticamente os impostos sobre os rendimentos altos, aboliram controles

sobre os fluxos financeiros, criaram níveis de desemprego massivos, aplastaram greves, impuseram uma nova legislação anti-sindical e cortaram gastos sociais. E, finalmente – esta foi uma medida surpreendentemente tardia -, se lançaram num amplo programa de privatização, começando por habitação pública e passando em seguida a indústrias básicas como o aço, a eletricidade, o petróleo, o gás e a água. Esse pacote de medidas é o mais sistemático e ambicioso de todas as experiências neoliberais em países de capitalismo avançado. (Anderson, 2000, p. 12)

A guerra que Reagan (1911-2004) travou, conforme a citação acima de Hobsbawm (1995), foi muito mais interna, com a implantação do ideário neoliberal dentro de seu país. A política de Reagan, que dependia dos votos dos eleitores que seriam prejudicados com o fim dos privilégios da distribuição de renda do Estado de bem-estar (cujo modelo estadunidense era bem inferior ao modelo europeu) foi implantada lentamente, e no campo econômico, fomentou o capital financeiro e a indústria militar. O Estado passou a ser o principal cliente da indústria militar, com gastos estratosféricos, sendo pagos pelos impostos dos mais pobres, uma vez que os tributos das grandes fortunas e altos investimentos foram consideravelmente diminuídos. Sem falar que a enorme força militar estadunidense passou a servir ao propósito de defender seus “aliados” dos inimigos do neoliberalismo nas próximas décadas, uma vez que a Guerra Fria deixou de existir, mas o discurso do “Eixo do Mal” e dos “inimigos d liberdade” ainda continua em nossos dias. Vejamos abaixo o balanço que Anderson (2000) faz da implantação das reformas orientadas para o mercado, tanto na Grã-Bretanha, quanto nos EUA:

(...) Nos Estados unidos, onde quase não existia um Estado de bem-estar do tipo europeu, a prioridade neoliberal era mais a competição militar com a União Soviética, concebida como uma estratégia para quebrar a economia soviética e, por esta via, derrubar o regime comunista na Rússia. Deve-se ressaltar que, na política interna, Reagan também reduziu os impostos em favor dos ricos, elevou as taxas de juros e aplastou a única greve de sua séria de sua gestão. Mas, decididamente, não respeitou a

disciplina orçamentária; ao contrário, lançou-se numa corrida armamentista sem precedentes, envolvendo gastos militares enormes, que criaram um déficit público muito maior do que qualquer outro presidente da história norte-americana. Mas esse recurso a um keynesianismo militar disfarçado, decisivo para uma recuperação das economias capitalistas da Europa ocidental e da América do Norte, não foi imitado. Somente os Estados Unidos, por causa de seu peso na economia mundial, podiam dar-se ao luxo do déficit massivo na balança de pagamentos que resultou de tal política. (Anderson, 2000, p. 12).

Se o homem da modernidade se desenvolveu com a necessidade de entender a lógica na natureza, a lógica do homem e, portanto, a lógica do mundo, o pano de fundo do século XX nos deu a lógica do medo da destruição, a lógica da produção ilimitada das armas e a lógica da acumulação ilimitada. No entanto, que lógica é essa? Em que ela se baseia, qual seu dado de realidade? A lógica da modernidade se baseava em uma visão universal, herdada da filosofia greco-romana e da cristandade, uma vez que as explicações sobre o homem eram confundidas com o próprio homem. Mas e a lógica do século XX? A Guerra Fria e o neoliberalismo são movimentos de tal maneira insanos, conforme apontam os autores acima citados, que sua lógica resulta de uma visão particularizada da sociedade, do fragmento social. E isto por que a sociedade, com as transformações impostas pelo motor da acumulação baseada na produção do mais valor à custa do desenvolvimento da humanidade caracteriza-se da seguinte forma, segundo Atílio Borón:

Uma sociedade heterogênea e fragmentada, marcada por profundas desigualdades de todo tipo – classe, etnia, gênero, religião, etc. – que foram exacerbadas com a aplicação das políticas neoliberais. Uma sociedade dos “dois terços” ou uma sociedade “com duas velocidades”, como costuma ser denominada na Europa, porque há um amplo setor social, um terço excluído e fatalmente condenado à marginalidade e que não pode ser “reconvertido” em temas laborais nem inserir-se nos mercados de trabalho formais dos capitalismos desenvolvidos. Essa crescente fragmentação do social que

potencializaram as políticas conservadoras foi por sua vez reforçada pelo formidável avanço tecnológico e científico e seu impacto sobre o paradigma produtivo contemporâneo. Isso se manifestou em uma fenomenal capacidade de substituir o trabalho vivo por “máquinas inteligentes”, informatizadas e computadorizadas, o que coloca pela primeira vez a possibilidade de que o trabalho, que desde os albores da humanidade requereu o concurso de todos os que tivessem alguma capacidade física para exercê-lo, se converta em uma atividade que só requeira a participação estratégica de uma fração da massa trabalhadora: os “analistas simbólicos”. (Bóron, 2000, p. 104-105).

Vemos, portanto, que a sociedade está passando por alterações fundamentais, mas que na verdade aprofundam as relações de produção em torno do capital. Tais alterações ecoam profundamente no ser social de cada indivíduo, impedindo-o de qualquer tipo de ação. Se por um lado, a corrida armamentista da Guerra Fria terminou por armar o braço forte do capital que continua se armando cada vez mais pela via da indústria militar, por outro lado, conforme Duarte (2001):

(...) a história já mostrou que o capitalismo não pode manter-se apenas lançando mão da repressão, existe uma busca incessante de formas de disseminação da ideologia dominante e de disseminação de todo tipo de preconceitos e mistificações em relação a qualquer projeto político e social que conteste o capitalismo e defenda outras formas de organização societária. (Duarte, 2001, p. 6).

As condições sociais que impõem a miserabilidade devem ser mantidas a qualquer custo, e, ao mesmo tempo, o estado de miséria da sociedade das duas velocidades não podem implicar em reações demasiado violentas que fujam ao controle das já muitíssimo bem armadas forças de segurança, e muito menos que sejam formadas organizações que atentem contra a ordem do capital. Assim, sob os auspícios neoliberais, “e seu culto

supersticioso do mercado, o esgotamento do “trabalho de massas” se traduz em desemprego maciço, em extrema pobreza, em anomia e em desintegração social, em extensão do consumo de drogas, no auge da criminalidade etc.” (Bóron, 2000, p. 105). Deste modo, o Estado que tem o compromisso com os propósitos neoliberais deve lançar mão de políticas fragmentadas que valorizem a miséria, mostrando que nela há cultura, solidariedade, enfim, uma sociabilidade muito mais edificante do que o terrível mundo da competição desmesurada do mercado de trabalho. Assim a “arte” e a “cultura” entram como essenciais, mas não como formas do indivíduo realizar uma síntese subjetiva entre a sua singularidade e a universalidade, mas são instrumentos para que fique apenas no particular. E o valorize. E não possa perceber que uma universalidade é possível. O sociólogo e historiador estadunidense Sennett (2010), ao analisar o que chama de “pronome perigoso” (o nós) no contexto atual do capitalismo, e da propalada “flexibilidade” do mundo do trabalho, comenta:

“Quem precisa de mim?” é uma questão de caráter que sofre um desafio radical no capitalismo moderno. O sistema irradia indiferença. Faz isso em termos dos resultados do esforço humano, como nos mercados em que o vencedor leva tudo, onde há pouca relação entre risco e recompensa. Irradia indiferença na organização da falta de confiança, onde não há motivo para se ser necessário. E também na reengenharia das instituições, em que as pessoas são tratadas como descartáveis. Essas práticas óbvia e brutalmente reduzem o senso de que contamos como pessoa, de que somos necessários aos outros.

Pode-se dizer que o capitalismo sempre foi assim. Mas não do mesmo jeito. A indiferença do antigo capitalismo ligado à classe era cruamente material; a indiferença que se irradia do capitalismo flexível é mais pessoal, porque o próprio sistema é menos cruamente esboçado, menos legível na forma. (...) O velho hábito do marxismo era tratar a confusão como uma espécie de falsa consciência; em nossas circunstâncias, é um reflexo exato da realidade. Daí a confusão pessoal hoje sobre a resposta à questão: “Quem da sociedade precisa de mim?” (Sennett, 2010, p. 174-175)

A desregulamentação do capitalismo dos fins do século XX, em nome da acumulação máxima foi a desregulamentação do sujeito e suas relações sociais. O individualismo extremado que se materializa na competição do mercado de trabalho dito “flexível”, onde não importa mais o caráter da pessoa, apenas o potencial de lucratividade que a força de trabalho pode ter, irradia, na expressão de Sennett (2010), a despersonalização, a desumanização em massa, que não pode ser percebida, uma vez que o indivíduo está alienado do todo, ou melhor, de qualquer possibilidade de se conectar ao todo. E, muito bem lembrado pelo autor, não se trata de um saudosismo de algo que nunca existiu: a moral burguesa, onde vale apenas o discurso, pois a prática válida no capitalismo é a aquisição de mais valor a partir da exploração do homem pelo homem. Se a ética no capitalismo só existe no plano do discurso, o que temos na prática? O indivíduo que deve agir para e pelo lucro, sendo lícito ao detentor do capital aprimorar ao máximo esta lucratividade no indivíduo, usando de qualquer meio possível. A dissertação de Leite (2010) mostra a introdução de medicamentos como a Ritalina (Metilfenidato) como modo de modelar o comportamento infantil na educação, e até mesmo no mundo organizacional já existem versões da droga para adultos. Sabe-se que pesquisas na área militar investem vultosamente em investigação neurocientífica neurológica para fins militares, seja, por exemplo, em maneiras de conectar o soldado com suas armas, podendo acioná-las com o poder da mente, conforme reportagem da revista Exame (Daraya, 2012) ou até mesmo o treinamento voltado para o controle das emoções, como medo, pânico ou o stress de batalha, memorização de planos ou de até mesmo de condutas típicas dos inimigos, e até mesmo de realização de um “combate emocionalmente estável” como podemos ler no artigo **Neurociência para Comandantes Combatentes: A Liderança no Campo de Batalha Moderno sob uma Abordagem Baseada no Cérebro** do Major do Exército estadunidense Andrew Steadman (2011, p. 74-88). Conforme vimos no segundo capítulo, Hamlet se desesperava ao ver um exercito marchando para a morte por uma terra sem valor. Sob o capitalismo, o militar age apenas para proteger o valor das coisas, e garantir a existência da produção de mais valor. E isto é extensível a qualquer um – coisa ou ser humano – que seja vista como instrumento do capital. Onde está a distopia, afinal?

E isto acontece inclusive nos meios acadêmicos e de produção da ciência, com as teorias pós-modernas que criticam as tais metateorias (o marxismo e o próprio liberalismo são exemplos), por pretenderem um que sobre a diversidade humana haja a possibilidade de um saber universal e racional. O pós-modernismo leva a questão da diversidade ao extremo, a ponto de termos correntes pós-modernas que sustentam que em cada indivíduo uma unidade

que não se conecta a uma história e a uma sociedade: o indivíduo se conecta a outro pelo encontro, e encontros que, sem referenciais, resultam em indivíduos que não sabem verdadeiramente o que são, importa apenas o discurso que formulam sobre si mesmos (Hall, 2006). A academia, salvo raras exceções, abandonou a possibilidade de formular explicações racionais sobre o sujeito e a sociedade, considerando que tais explicações são inférteis ou preconceituosas. O que as teses pós-modernas não alcançam é que tais teorias possuem uma origem na base produtiva social, e decorre das transformações que trata o trabalhador como ser descartável nas organizações. Mas o que é o mundo do trabalho para um pós-moderno? E o trabalho por acaso ainda existe, para o pós-moderno? “Solipsismo, irracionalismo, e fragmentação do conhecimento são marcas distintivas das concepções pós-modernas. As origens dessas características do pensamento pós-moderno devem ser buscadas na realidade do capitalismo contemporâneo” (Duarte, 2001, p. 78), que concordamos plenamente. Duarte (2001) demonstra que as teses pós-modernas, que se apóiam no ideário construtivista, ainda que elaborem um discurso crítico e de combate ao neoliberalismo, por fundamentarem o individualismo, a subjetividade fragmentada e a privatização do eu, e a fragmentação da existência, acabam por colaborar com a ideologia difundida pelo ideário do mercado. Ainda conforme este autor:

Esta fragmentação da realidade social contemporânea, comandada pelo processo de mundialização do capital, tem sua correspondência no pensamento pós-moderno, que rejeita qualquer possibilidade de captação do sentido da totalidade do real e da história. (...) o pós-modernismo decretou o fracasso do projeto iluminista de emancipação e passou a denunciar a ciência e a razão como estando inevitavelmente ao lado do poder e sendo necessariamente instrumentos da razão universal e da dominação. (Duarte, 2001, p. 78).

Mas voltemos à Los Angeles de 1919. Se ela é obscura, poluída, com suas imponentes pirâmides do Capital, não se deve à história do cinema, mas à história dos homens. **Blade Runner** não deve ser avaliado pelo futuro que imagina, mas pelas engrenagens da vida dos homens que moveram sua construção enquanto obra da humanidade. Se, ainda hoje ela permite a discussão sobre o pós-modernismo, é por que esta obra fílmica levantou contradições em sua época que ainda assombram o cérebro dos homens. E tais



contradições estavam em um mundo que saía da Guerra Fria para entrar na guerra contra quaisquer tipos de barreiras à acumulação do capital. Se o pós-modernismo decretou o fracasso do iluminismo, a Los Angeles de 2019 parece necessitar de iluminação. Não é aleatório o *close up* de um olho que contempla, na escuridão, o fogo explodindo das chaminés, e, ao fundo, a maravilha do capitalismo: as pirâmides gêmeas (uma referência às Torres Gêmeas do *World Trade Center*, de Nova York, inauguradas em 1973?) que abrigam a super poderosa Corporação Tyrell. Los Angeles tem a “paisagem decrépita de desindustrialização e decadência pós-industrial. Armazéns vazios e instalações industriais abandonadas são destruídos por uma chuva ácida. A névoa toma conta de tudo, o lixo se empilha por toda parte, as infraestruturas estão num estado de desintegração” (Harvey, 2011, p. 278 – 279).

E o que faz da Tyrell uma empresa digna de ostentar duas pirâmides como símbolo de pujança? Como vimos, ela foi a empresa que transformou os robôs em replicantes, seres virtualmente idênticos aos seres humanos. O filme nos apresenta a sexta geração de replicantes Nexus, o que mostra a evolução de modelos para bem atender ao mercado. “A meta da Tyrell é o comércio”, nos diz o gênio biotecnológico Dr. Eldon Tyrell, “Nosso lema: mais humano que um humano”. Deste modo, esta geração tem por característica “superiores em força e agilidade e no mínimo tão inteligentes quanto os engenheiros genéticos que os criaram”. Mas qual a sua serventia? A escravidão nas colônias extraterrestes.

Estaríamos tratando da colonização de um novo mundo em referência ao Novo Mundo da modernidade? **Blade Runner** se referenciaria à colonização americana, que, a despeito de atender aos interesses da acumulação primitiva do capital na Europa, foi baseada na mão de obra escrava e negra. Assim como a cor da pele determinava a escravidão de um ser humano, a Tyrell desenvolveu o processo que cria um escravo nato. Assim com Marx questiona, “O que é um escravo negro? Um homem da raça negra. (...) Um negro é um negro. Somente sob certas condições ele se torna um escravo” (Marx, [s.n]). A Tyrell subverteu esta lógica: o replicante é virtualmente idêntico ao homem. Mas ele é um instrumento de trabalho vivo que dura quatro anos. E não podemos esquecer que a colonização sob o capitalismo é também um excelente negócio para as colonizadoras, como foi o recente caso da colonização do Norte do Paraná, através de uma Companhia com sede na Inglaterra (ver Leal e Silva, 1999). A produção dos replicantes é realizada em escala industrial, cuja meta é o comércio. **Blade Runner** nos fala do passado ou do presente?

É interessante que em *Blade Runner*, as clivagens de *classes* assumem, de forma radical, dimensões sócio-territoriais, como é próprio do modo de produção capitalista, que é também um modo de organização (e degradação) do espaço urbano. O inferno do ecossistema metropolitano em *Blade Runner* decorre da própria natureza da ordem sócio-metabólica do capital predador. No filme de Ridley Scott, os proletários do século XXI, de fato, herdarão a Terra, mas uma Terra devastada enquanto ecossistema. Diante de um espaço territorial exaurido devido a modernização predatória, os capitalistas decidem “curtir” sua vida em paraísos distantes, “... terra dourada de oportunidades e aventuras”, colônias espaciais, artificios urbano-sociais, servidos por uma *coorte* de replicantes servis, novos servos pós-modernos, substitutos funcionais de homens e mulheres (a desterritorialização do capital se expressaria na própria *intervenção* do Lar em Terra Estrangeira, como salientamos acima: a Los Angeles de 2019 não parece ser a América e os que habitam a Terra parecem ser meros *estrangeiros*. Ora, o capital tende sempre a criar novas *fronteiras de colonização* para si, mesmo que possuam o sentido ilusório de um “Novo Mundo”. Ou ainda, cria um mundo artificial à sua imagem e semelhança. (Alves, 2006, p. 205-206).

Consideramos que a única parte desta citação que não nos parece condizente com o roteiro do filme, em nossa opinião, é a afirmação que seriam os capitalistas que iriam para as colônias. Para elas serem anunciadas em propagandas sedutoras (“nova vida” “terra dourada”) é porque seu alvo são os proletários que compõem a massa da população, e que se tornarão “empreendedores” do Novo Mundo, mas continuarão explorados pelos capitalistas originais, como em outros modelos de colonização capitalista. Afinal, o grande capitalista do filme é Tyrell que se mantém na Terra. Além de industrial, em uma cena ele aparece cuidando de suas ações. Os replicantes seriam os escravos que auxiliariam a colonização. Claro, o acesso às colônias é seletivo, como demonstra o personagem de J. F. Sebastian, que, sofrendo

da doença Síndrome de Matusalém que lhe causa decrepitude acelerada, afirma que foi reprovado no teste médico para uma colônia.

Mas qual é o trabalho que fazem os escravos do futuro? Conforme podemos depreender da história no decorrer do filme, existem diversos modelos de replicantes, como podemos ouvir no gigantesco outdoor que anuncia as novas oportunidades fora da Terra:

Uma nova vida espera por você nas colônias extraterrestres. A chance de começar de novo numa terra dourada de oportunidades e aventuras.

(...) **O replicante humanoide feito sob medida e projetado geneticamente para atender às suas necessidades.** Então vamos, América, colocar nossas equipes lá em cima... (grifo nosso).

Ao que parece pelo trecho audível da mensagem, a pessoa que fizer parte das “equipes” de colonização terá direito a uma série de benefícios por fazer parte deste time. Aliás, conforme Sennett (2010), o “nós” da era do trabalho flexível tem o condão de ensejar a união das pessoas como um time desportivo, como é tendência nas grandes corporações que ele analisou, e que observamos nesta publicidade. Um desses benefícios seria receber, ou poder fazer uso de um replicante sob medida para as necessidades do colonizador. Não seria, necessariamente, um Nexus 6, mas talvez modelos mais simples, e não tão humanos (humanoides não é humano, afinal) que pudessem realizar tarefas desgastantes da colonização, como carregamento de materiais, exploração de minérios, plantio (por que não?) como verdadeiros escravos.

Ao que parece, a geração Nexus 6 tem uso predominantemente militar. Roy, Leon e Zhora são utilizados em missões militares, conforme nos foram apresentados: Leon é encarregado de munição, Roy, com “auto-suficiência excelente” e, por ser líder, provavelmente tenha sido criado para tal, tendo essa liderança sido desenvolvida em treinamentos ou em combate real. Zhora foi treinada para combates homicidas. E até mesmo Pris, mesmo sendo um modelo de prazer, é “item padrão em clubes militares”. Ou seja, o Nexus 6 é uma geração (a sexta, ao que indica) mais avançada, mas destina-se ao trabalho militar. São, enfim, armas em forma humanoide desenvolvidas para o militarismo. Por este motivo são fortes, ágeis e extremamente inteligentes. Sua racionalidade é necessária para o

combate racional, para missões planejadas, para que memorizem dados e mapas e até mesmo características humanas que causem medo e pânico aos seus inimigos. A luta de Roy e Deckard é um exemplo: o melhor replicante combatente, primeiro inutiliza o policial quebrando-lhe os dedos, depois, transformando o caçador em caça o persegue com uivos e ameaças friamente calculadas.

Os Nexus 6 são artefatos tão letais que acabam sendo proibidos na Terra, uma vez que podem promover motins sangrentos, como o relatado no letreiro do filme, e na também podem causar sérios problemas na Terra. É importante salientar que são dois eventos diferentes: o “motim sangrento de uma equipe de combate NEXUS 6 em uma colônia” e a fuga dos seis replicantes para a Terra, que é a história do filme. Após o primeiro evento, o que podemos entender é que apenas o modelo Nexus 6 foi proibido na Terra, e não os modelos anteriores. O personagem J. F. Sebastian é um exemplo. Após ele informar à Pris que mora “bem sozinho atualmente” em um prédio completamente abandonado, eles dialogam:

PRIS

Deve se sentir sozinho aqui, J. F.

SEBASTIAN

Não muito. Faço amigos. São brinquedos. Meus amigos são brinquedos. Eu os faço. É um *hobby*. Sou engenheiro genético. Sabe o que é isso?

O “fazer amigos” é literal. E, assim sendo, os “amigos” de J. F. os recebem: são corpos deformados, de dois pequenos seres em trajes militares, um com cara de urso de pelúcia (demonstrando a infantilidade de seu criador), outro com um enorme nariz em formato fálico (afinal, os replicantes também têm função de prazer sexual, e é o caso de Pris). Além destes, o apartamento de J. F. é repleto de “brinquedos”, alguns deformados, outros em formato feminino (há uma bailarina), alguns apenas membros, além de uma mesa cirúrgica, provavelmente onde J. F. os “constrói”. Tais modelos provavelmente se assemelham aos modelos anteriores ao Nexus 6, e, no entanto, estão no planeta. Em uma cena é possível ver alguns seres deformados, semelhantes aos “brinquedos” de Sebastian tentando roubar o automóvel de Deckard. O próprio Sebastian diz a Pris e Roy que “são muito diferentes. São tão perfeitos!” para se surpreender por serem modelos Nexus 6: “Eu sabia! Trabalho com engenharia genética para a Tyrell Corporation. Há um pouco de mim em

vocês”. Ou seja, Sebastian fabricava partes dos Nexus 6 (como Chew, que fabricava os olhos) mas nunca tinha visto um inteiro, vivo.

Esta cena (e muitas outras) é um demonstrativo de como a arte, como técnica social de produção de sentimentos é uma unidade de forma e conteúdo, é uma unidade de contrários, de muitas determinações, como demonstra Vigotski (2001). Sebastian, um engenheiro adulto com aparência envelhecida, mas em tom infantilóide se coloca como um “fazedor de brinquedos”. Tais brinquedos são seus amigos, embora more sozinho e não tenha relações sociais para além das virtuais (o jogo de xadrez com Tyrell à distância). A visão de seu apartamento é de terror, muito longe de um ambiente de brincadeiras e do brincar. Sebastian nos remete à uma espécie de Gepeto *high tech*, que cria não um garoto endiabrado, mas demoniza suas criações. Tais contradições no conteúdo do filme, tomadas em seu conjunto possibilitam a catarse estética: o conteúdo supera a forma e encaminham o sentimento do fruidor.

É interessante notarmos que a Los Angeles de **Blade Runner** em seu aspecto social ainda nos remete às sociedades do capitalismo avançado, conforme Noma (1998): “*Blade Runner* acompanha como, paralelamente à diminuição do trabalho na indústria tradicional, ocorre uma expansão do assalariamento no setor de serviços, um aumento do trabalho parcial, temporário, subcontratado, efêmero e dos vinculados à terceirização e à economia informal.” (Noma, 1998, p. 125). A massa de pessoas que caminham nas ruas é a massa de proletários que vivem de salários ou de trabalhos precários. A massa de engenheiros genéticos desempregados da grande indústria aventura-se como fabricantes de animais artificiais em pequenas lojas ou até mesmo em barracas de feiras. Alguns desenvolvem trabalhos específicos para o grande capital, como Sebastian e Chew. Outros fazem cobras, peixes e avestruzes como empreendedores do capitalismo flexível.

**Blade Runner** nos fala claramente sobre o capitalismo como futuro do capitalismo. Voltando ao **Manifesto do Partido Comunista**, Marx e Engels (2002) proclamam que “a burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto, todo o conjunto das relações sociais.” (Marx & Engels, 2002, p. 48). O filme em questão nos projeta a imagem que a revolução dos instrumentos de produção pela burguesia pode chegar ao ponto de inserir um novo ser nas relações sociais: um humanoide que segundo o capitalista, cuja meta é o comércio, é “mais humano que um humano”, nas palavras de Tyrell. Novamente estamos diante do estranhamento causado pela contradição (Vigotski, 2001). A condição

“humana” gênio da ciência e do capital é a escravidão. Mais humano que um humano é um ser limitado, posto a ferros não mais exteriores, mas interiorizados na sua falta de emoções. Este alijamento é, para o capitalismo, a verdadeira “humanidade”, pois é condição que permite a exploração do “humano” pelo homem. O replicante Nexus 6 nasce como escravo, mas pleiteia sua humanidade. É um novo ser nas relações sociais, faz motins, trama revoluções, promove a subversão da ordem humana.

O desconhecimento sobre o que é um modelo Nexus 6 abrange até mesmo o experiente policial *blade runner* Deckard. Ao que parece, ele nunca havia entrado em contato com um. O capitão apenas lhe diz que é um caso com replicantes e é “o pior até agora”. Ele somente é informado por Bryant que se trata da temida geração quando vê a foto de Roy e, talvez percebendo a perfeição dos traços do replicante pergunta-lhe “O que é isso?” sendo respondido “Nexus 6” pelo capitão. Em outro momento, Rachael lhe pergunta se ele já havia “retirado” um ser humano por engano, tendo a certa negativa de Deckard. Seria por que as gerações anteriores de replicantes não deixariam dúvidas que não eram humanos, o que não era o caso dos Nexus 6? É Bryant que lhe informa as características deste modelo:

BRYANT

Foram projetados para imitar os humanos em todos os aspectos, menos o emotivo. Mas é possível que, após alguns anos venham a desenvolver suas próprias reações emocionais. Ódio, amor, medo, raiva, inveja. Daí embutiram uma medida de segurança.

DECKARD

O que é isso?

BRYANT

Vida útil de quatro anos. Atualmente há um Nexus 6 na Tyrell Corporation. Quero que o submeta ao teste.

DECKARD

E se o teste não funcionar?

Durante este diálogo, Deckard possui inclusive uma expressão de incredulidade. Até mesmo com relação ao prazo de quatro anos de vida útil do modelo. É interessante também notarmos que para Bryant o fato da grande indústria possuir um modelo proibido na Terra é plenamente permitido. A polícia existe para a proteção da lógica da acumulação, e possui relações estreitas com o capitalismo. Provavelmente a própria polícia

seja abastecida com replicantes para exercer suas funções com melhor eficácia e sem a necessidade de trabalhadores humanos. O replicante Nexus 6 (Rachael) só se torna um problema policial quando foge da Corporação Tyrell.

Outro dado interessante é a incredulidade de Deckard sobre a possibilidade do teste não funcionar, uma vez que ele fora convocado justamente porque o teste funcionou com Leon. Talvez ele tenha percebido que, em um teste que mede a resposta emocional, dependendo da qualidade das emoções que o replicante desenvolveu mesmo em poucos anos pode causar interferência no teste, o que seria o caso dos modelos Nexus 6.

No entanto, conforme vamos saber posteriormente, o objetivo de testar o replicante na Tyrell é outro. Talvez Rachael nem seja um Nexus 6, mas o desenvolvimento de uma possível sétima geração. Tyrell, que assiste a seção do teste Voight-Kampff parecia confiante que seu modelo experimental iria burlar a máquina, e parece estar contente por Rachael ter sido desmascarada após mais de cem perguntas (quando o normal seria de vinte a trinta). O que é Rachael então?

TYRELL

Rachael não passa de um experimento. Começamos a identificar neles uma estranha obsessão. Afinal, não têm experiência emocional e só alguns anos para armazenar essas experiências que eu e você temos como certas. Se lhes dermos o passado, temos um ambiente aconchegante para suas emoções, e, conseqüentemente, podemos controla-las melhor.

DECKARD

Memórias. Está falando de memórias.

Rachael até este momento não sabe que é uma replicante. Acredita ser uma humana, com memórias de infância, implantadas da sobrinha do empresário, e com fotografias que provariam sua humanidade. Coube a Deckard revelar-lhe sua condição. Rachael, ao saber que seu passado não existira, chora e podemos perceber sutilmente que a reação de Deckard muda. Ele não estava preparado para lidar com replicantes deste nível: humanos. E realmente Rachael é extremamente dócil e meiga. Seu único ato violento é o de atirar em Leon, salvando a vida de Deckard. Mesmo sabendo da mentira de Tyrell ela não se revoltara. Era isso que Tyrell queria? É esta a função da memória para o capitalismo?

Sendo assim, o que é memória? Smolka (2000), tratando deste tema de acordo com a perspectiva histórico-cultural nos fala sobre a teoria de Aristóteles:

Para Aristóteles, as impressões sensoriais são a fonte básica de conhecimento; sem elas, não pode haver conhecimento. As percepções trazidas pelos sentidos são primeiramente tratadas pela faculdade da imaginação e são as imagens assim formadas que tornam-se material para a faculdade intelectual. A imaginação é vista como intermediário entre a percepção e o pensamento. É essa parte da alma, responsável por produzir imagens, que possibilita os processos superiores de pensamento. A alma nunca pensa sem uma ‘imagem mental’; a faculdade de pensar pensa em imagens mentais. (Smolka, 2000, p. 176-177)

Assim sendo, para filósofo grego, imaginação, memória e afeto ligam-se intimamente na alma, e permitem o conhecimento, conforme podemos entender da seguinte citação:

É obvio, então, que a memória pertence àquela parte da alma à qual a imaginação também pertence. Todas as coisas que são imagináveis são essencialmente objetos da memória, e aquelas que necessariamente envolvem a imaginação são objetos da memória apenas incidentalmente. A pergunta que pode ser feita é: como se pode lembrar alguma coisa que não está presente, se é apenas o afeto (sensação) que está presente, e não o fato? Porque é óbvio que se deve considerar o afeto que é produzido na alma pela sensação, e naquela parte do corpo que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do percepto... (Aristóteles, 1986, p. 293, citado por Smolka, 2000, p. 177).

Vemos que para Aristóteles, o afeto tem ligação estreita com a memória, uma vez que é seu estado duradouro. O armazenamento de imagens e fatos no cérebro humano é o



que lhe permite operar no mundo, operar na cultura. Se as imagens nos chegam através do olho ao cérebro, em seus três blocos (conforme vimos), ele irá adequá-las histórica e culturalmente à realidade do sujeito, é a memória função essencial para isto. Conforme Luria (1991):

Por isto entendemos por memória o *registro, a conservação e a reprodução dos vestígios da experiência anterior*, registro esse que dá ao homem a possibilidade de acumular informação e operar com os vestígios da experiência anterior após o desaparecimento dos fenômenos que provocam tais vestígios (Luria, 1991, p. 39, grifo no original).

É o cérebro, por sua capacidade de receber, armazenar e relacionar os estímulos o responsável pela memória. Podemos perceber que a atividade humana, o operar sobre a cultura somente é possível com uma gama de informações, e que precisam ser constantemente atualizadas e recombinaadas para que o individuo obtenha a experiência anterior não apenas de sua vida, mas de toda a cultura e história que está inserido. Como vimos acima, para Marx (2004) os objetos estão impregnados do trabalho e, portanto, estão impregnados da consciência e da cultura que o produziu. E objeto entende-se tanto os instrumentos quanto a arte, o conhecimento, o pensamento, enfim. Atuar na cultura significa absorver toda uma realidade construída pelo conjunto de gerações humanas. A memória permite a apreensão não apenas da experiência individual, mas social, conforme podemos entender da citação abaixo:

Portanto, a consciência individual como forma especificamente humana do reflexo subjetivo da realidade objetiva só pode ser compreendida como produto das relações e mediações que aparecem durante a formação e desenvolvimento da sociedade. Fora do sistema dessas relações (e fora da consciência social) não é possível a existência da psique individual na forma de reflexo consciente, de imagens conscientes. (Leontiev 1978. p 103).

Luria (1991), por sua vez, trata dos tipos principais de memória: as imagens sucessivas, imagens diretas eidéticas, imagens da representação e memória verbal. As duas primeiras se referem às forma de recepção e armazenamento mais imediato que o cérebro

realiza. Interessam-nos as duas últimas. As imagens da representação são as imagens que vêm à mente quando dizemos árvore, fruta, gato, etc. Segundo Luria (1991) elas são “*imensamente mais ricas do que as imagens diretas*” (p. 64). E isto por conta de duas características. A primeira delas, por que as imagens da representação são polimodais, ou seja, “sempre incluem entre seus componentes elementos dos vestígios tanto visuais, quanto táteis, auditivos e motores; elas não são vestígios de um tipo de percepção mas *vestígios de uma complexa atividade prática com objetos*” (p. 64). Deste modo, esta é uma memória que foi desenvolvida com a cultura, e que se desenvolverá individualmente, de acordo com a qualidade do contato que o indivíduo tem com a cultura. Assim sendo, sua segunda característica é que “ela sempre engloba uma *elaboração intelectual* da impressão do objeto, a discriminação dos traços mais substanciais deste e sua inclusão em determinada categoria” (p. 64). É com o desenvolvimento intelectual, portanto, que o indivíduo terá melhores condições de usufruir e atuar no mundo, a partir dos conteúdos cerebrais. E o desenvolvimento do sujeito deve ocorrer na concretude, ou seja, como síntese de muitas determinações. É o homem que em contato com a produção humana, e com condições de reproduzi-la mentalmente seja um agente criativo, capaz de se transformar e transformar a realidade. A memória é, assim, parte fundamental da luz que entrou pela nossa janela da alma.

Por conseguinte, a imagem da representação é, em suma, na uma marca passiva da nossa percepção visual mas o resultado de sua análise e síntese, da abstração e generalização, noutros termos, é o resultado de uma *codificação* percebida como certo sistema.

Por conseguinte, na imagem da representação a nossa memória não conserva passivamente a marca do percebido mas faz com este um trabalho profundo, reunindo toda uma série de impressões e unificando a própria experiência direta com os conhecimentos do objeto.

Consequentemente, a imagem da representação é o produto de uma atividade imensamente mais complexa e uma formação psicológica incomparavelmente mais complexa do que a imagem sucessiva ou direta. (Luria, 1991, p. 65).

A representação não é apenas uma cópia da realidade, mas resulta da complexa atuação humana sobre ela. Ela é uma síntese das muitas determinações que a realidade

concreta coloca na vida do sujeito. Ela é a elaboração que permite ao sujeito externalizar a sua compreensão de mundo, a partir da internalização dos elementos da cultura. Ela é, portanto, “*um produto reduzido da complexa atividade com o objeto*” (Luria, 1991, p. 66), que engloba tanto a experiência direta, quanto os conhecimentos e afetos suscitados pelo objeto. A realidade é única, a separação em categorias é uma necessidade e um fenômeno cultural que atende às imposições de classe.

A memória verbal, outro tipo de memória, segundo Luria (1991) “é a modalidade mais complexa e mais elevada de memória especificamente humana” (p. 67). O sistema verbal não é apenas um sistema de nomeação de palavras, mas que atua ativa e intensamente na aquisição e transformação dos conceitos e do conhecimento humano. A memória armazena o resultado desta aquisição verbal.

Ainda veremos que, ao recebe uma informação verbal o homem grava menos as palavras e conserva a impressão que lhe chega textualmente.

A memória verbal é sempre uma transformação da informação verbal, uma discriminação do que nesta há de mais substancial, abstraído do secundário, sendo ainda uma retenção não das palavras imediatamente percebidas mas das *ideias* transmitidas pela comunicação verbal. Isto significa que a memória verbal sempre se baseia num complexo processo de *recodificação* do material comunicado, processo esse vinculado ao processo de abstração dos detalhes secundários e de generalização dos momentos centrais da informação. É por isto que o homem é capaz de “gravar na memória” o conteúdo de um vasto material obtido de informações verbais e livros lidos, sendo, ao mesmo tempo, absolutamente incapaz de conservar na memória o conteúdo literal dessas informações e leituras. (p. 67).

Vemos, portanto, que a humanização consiste em um complexo sistema de aquisição cultural. A memória não é apenas a lembrança de algo, mas também uma forma do homem atuar sobre a realidade. No entanto, como nos adverte Leontiev (1978),

Ao mesmo tempo, a estratificação da sociedade em classes faz com que os homens se encontrem em relações desiguais,

mutuamente opostas, com respeito aos meios de produção e ao produto social; por conseguinte, também sua consciência experimenta sobre si a influência desta desigualdade, desta oposição. (Leontiev 1978. p 104).

Se, portanto, é o acesso à cultura como produção humana que irá permitir a objetivação e externalização do indivíduo, na sociedade de classes, assim como a propriedade e o excedente do resultado obtido pelo trabalho é distribuído desigualmente, a aquisição do ganho cultural obtido pela ciência, arte, enfim, o conjunto único de objetivações da sociedade – a *praxis* – também é adquirido desigualmente. Isto é a alienação sendo produzida: com a entrega do resultado do trabalho, o homem entrega sem o saber sua humanidade, pois, neste ato de entrega impede o recebimento da cultura mais elevada que permitiria sua humanização efetivamente histórica, social e criadora.

Em **Blade runner** o capital desenvolveu a necessidade de produzir máquinas humanoides. Com os implantes de memória no experimento Rachael a esperança do capitalista é produzir uma máquina alienada de fábrica. Mas qual a necessidade disso?

Possivelmente começaram a ser produzidos modelos de replicantes interativos, com linguagem cada vez mais complexa que pudesse atender a todos os desejos (e até mesmo os que não podem ser ditos) de seus clientes. Os modelos militares, além desta linguagem, precisavam ter a capacidade de racionalmente avaliar terrenos e situações e atuar sobre tais situações (ainda que de maneira violenta, homicida, como no caso de Zhora e Roy). Apresenta-se a contradição: sem querer, o capital lhes deu memória de representações e verbal, conforme Luria (1991). Isto lhes permitiu o desenvolvimento de emoções que Bryant falava: Ódio, amor, medo, raiva, inveja. Tais emoções, no curto espaço de quatro anos não se desenvolvem plenamente, mas se desenvolvem, ainda que de maneira limitada. Se os replicantes são máquinas, é então possível que também estejam sob o efeito de inibidores emocionais já previamente implantados. No entanto, com a capacidade de representação e linguagem conseguiram dar significado ao existente e desenvolver determinadas emoções. Ou seja, deram um passo para a humanização. Mesmo sendo inibida, como a emoção dos replicantes “surgiu”?

De seres criados, eles passaram a ser criadores. Como vimos anteriormente, o cérebro humano não somente recebe os estímulos do mundo exterior, mas permite que o

homem seja criativo. Vigotski (2009) compara o cérebro a uma folha de papel: se a dobrarmos, esta dobra ficará como uma marca resultante desta modificação, “bem como a predisposição para repetir essa modificação no futuro” (p. 12). O cérebro conserva a experiência anterior, o que é fundamental para qualquer atividade, mas além da função de reproduzir, o homem combina, cria. Enfim, imagina. E, para a Psicologia Histórico-cultural, a imaginação é material, por ter suas bases assentadas na realidade da cultura:

Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia. (Vigotski, 2009, p. 14).

Sendo assim, o trabalho – escravo – dos replicantes também é imaginação, ainda que tenham sido programados para ele. O replicante é criador, e sua criação é limitada ao seu nível de experiência pessoal: “A atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa, porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia.” (Vigotski, 2009, p. 22). A cláusula de segurança do Nexus 6 procura então evitar que pelas experiências pessoais o replicante desenvolva emoções. Entretanto, por ter memória, mesmo nos seus quatro curtos anos de vida seu cérebro irá desenvolver a atividade combinatória, aliando sua memória com a fantasia:

A fantasia não se opõe à memória, mas apoia-se nela e dispõe de seus dados em combinações cada vez mais novas. A atividade combinatória do cérebro baseia-se, em última instância, no mesmo processo pelo qual os traços de excitações anteriores são nele conservados. A novidade dessa função encontra-se no fato de que, dispondo dos traços das excitações anteriores, o cérebro combina-os de um modo não encontrado na experiência real. (Vigotski, 2009, p. 23).

Para compensar a falta de experiências, a inteligência do Nexus 6 foi potencializada ao máximo, incluindo aí sua capacidade de memorizar. E assim, sua capacidade cerebral combinatória compensa a falta de experiências com a imaginação. E toda a ação dos replicantes é imaginada: imaginam que retornando para a Terra (mesmo sendo um risco, como Deckard questiona) poderiam conseguir mais vida. Baseados em sua experiência militar, imaginam que poderiam invadir a Tyrell (são impedidos por um campo elétrico). Imaginam então que podem se disfarçar e conseguir entrar na Tyrell através de seus disfarces (como tenta fazer Leon, se passando por engenheiro). Ante essa experiência de fracasso, imaginam que os engenheiros possam lhes dar mais vida. Descobrem que, ainda que detentores do conhecimento, a divisão do trabalho implica inclusive na divisão do conhecimento e assim, mais um fracasso. Imaginam que o projetista de seus cérebros poderia resolver seu problema. Imaginam uma forma de chegar até ele (na mesma fortaleza que fracassaram), e para isto seduzem Sebastian, e terminam por ameaça-lo. A memorização e a imaginação estão presentes em todas as suas ações. E é através dela que a criatura se encontra com o criador: Roy e Tyrell.

Roy não apenas imagina que Tyrell possa modificá-lo. Ele argumenta com dados científicos (“acadêmicos”, como diz o industrial). Justificando a impossibilidade de lhe conferir mais tempo de vida, Tyrell diz para Roy: “A luz que brilha duas vezes mais se apaga na metade do tempo. E você brilhou muito, muito intensamente, Roy.” Contando ainda que o quarto de Tyrell é iluminado por longas velas que queimam lentamente, vemos a como o artista insere uma determinada forma que contradiz o conteúdo. A catarse está sendo encaminhada. E porque quer mais vida o replicante? Por que sua pouca vida é o grilhão que o torna um escravo. Mais tempo de vida significa mais memórias, o que para o replicante é o símbolo de sua liberdade. A memória para o escravo é a possibilidade de desenvolver suas emoções, mas para o capitalista, a memória é a forma de controle das emoções (no caso de Rachael). Percebemos novamente a unidade das contradições, e a forma fílmica mostrando um conteúdo que a supera. Esta cena é talvez o clímax do filme, quando Roy mata Tyrell. A película traz o conteúdo que, em todas as suas contradições gera a tensão com a forma. O clima é sufocante, cada vez mais a câmera fecha o close no rosto dos personagens. Aproximamos-nos cada vez mais do desfecho catártico da tragédia de Roy. A criatura chama o criador de “papai” para logo em seguida matá-lo. O conjunto de tensões encaminha para a emoção, para a catarse do fruidor.

O drama de Roy é emblemática das contradições. Modelo desenvolvido para liderar, e também o mais velho do grupo de replicantes, sua linguagem é tão complexa que em vários momentos ele se expressa em poesias e parábolas, que mostra que sua capacidade criativa também foi desenvolvida. Quando ele e Leon invadem a oficina de Chew ele se apresenta declamando:

ROY

Ardentes, os anjos caíram

Trovões ensurdecedores rolaram em suas praias

Queimando no fogo de Orc.

Este trecho é inspirado no poema “*America a Prophecy*” do autor estadunidense William Blake (1757 – 1827) no trecho que diz “Ardentes os anjos rosa, e como eles se levantaram um trovão ensurdecedor rolou / Em torno de suas praias indignas, queimando com o fogo de Orc”<sup>11</sup> (Blake, [s.n.]), sendo que tal poema é um épico da luta dos colonos americanos contra a tirania britânica. Vimos que o filme fala da colonização extraterrestre e os Nexus 6 seriam seus escravos, e aqui há uma menção à tirania do colonizador. A película buscaria causar um estranhamento no espectador?

Se os humanos são os anjos que se levantaram, seriam os replicantes os anjos que caíram? Caíram da humanidade, e agora pleiteiam a ela? O fato é que Roy se expressa em linguagem altamente desenvolvida, não apenas por ter a inteligência compatível à dos engenheiros que o criaram, em termos de conhecimento, mas por suas elaborações simbólicas. Quando Chew lhe diz que foi ele que projetou seus olhos, ele responde “Chew, se pudesse ver o que vi com seus olhos”. No momento de sua morte ele relata, em tom poético, o que seus olhos viram e qual o significado de sua vida:

ROY

Viver com medo é uma experiência e tanto, não é? É o mesmo que ser escravo.

Vi coisas nas quais vocês nunca acreditariam. Naves de ataque em chamas perto da borda de Orion. Vi a luz do farol cintilar no

---

<sup>11</sup> Tradução nossa do trecho: “Fiery the Angels rose, as they rose deep thunder roll’d / Around their shores: indignant urning with the fires of Orc.”

escuro no Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva. Hora de morrer.

“Viver com medo”. Esta era sua emoção, a única possível a um escravo. A sua memória ancorada na linguagem lhe permitiu buscar sua humanização. Mais tempo de vida, longevidade, era o elemento que lhe faltava para completar seu ciclo de humanidade. A possibilidade de elaborar suas lembranças com seu conhecimento e suas frágeis emoções. Tornar-se um ser social, enfim. Esta é a sua “estranha obsessão” conforme Tyrell. E, platonicamente, acredita o gênio da biotecnologia e do capital que o implante de memórias infantis (felizes e triviais) geraria um ser com mais facilidade de controle, mais dócil. Tal experimento sequer dá certo em Rachael, que foge de seu criador Tyrell, também em busca de sua humanidade, a sua “estranha obsessão”. Mas ela o faz através da busca do amor de Deckard. Mas ainda assim escapa ao controle, é por isso é um ser revolucionário em potencial (como o é Roy). E por este motivo ela também deverá ser caçada e “retirada” do mercado. O replicante é assim, o sonho do capitalismo: a criação massiva de proletários alienados e dóceis por natureza. Que jamais queiram se humanizar, que jamais apresentem estranhas obsessões. O que **Blade Runner** nos mostra é que isto é impossível: até a máquina decaída busca sua humanidade, até ela tem o seu drama, assim como o restante dos seres humanos. Seria esta a grande contradição do filme? Forma e conteúdo em unidade de contrários nos empurraria para que absorvêssemos tais contradições pela produção de sentimentos também ambíguos?

O replicante é uma máquina-escrava, instrumento do capitalismo para sua expansão. De uso doméstico, industrial, militar ou até na obtenção de prazeres sexuais, o replicante é uma máquina que ainda depende do trabalho humano para seu controle. Seu aspecto humanoide não o ascende à classe de ser social, e ele mesmo não constitui uma quarta esfera ontológica, para pensarmos lukacsianamente. Vejamos este diálogo de Rachael e Deckard, antes dela saber que era um replicante (provavelmente se comportando como uma secretária ou uma executiva da Tyrell Corp.):

RACHAEL

Parece achar que nosso trabalho não traz benefícios ao público.

DECKARD

Os replicantes são como qualquer outra máquina: um benefício ou um risco. Não tenho que me preocupar se forem um benefício.



Se os replicantes são máquinas, com benefícios ou riscos, o que é uma máquina? Segundo Marx (2004) a maquinaria no capitalismo, no moderno sistema implicaria em que: “o próprio autômato é o sujeito, e os trabalhadores são apenas órgãos conscientes, coordenados com órgãos inconscientes e, juntamente com eles, subordinados à força motriz central” (p. 479). Ou seja, a introdução da máquina nas fábricas, possibilitando a Revolução Industrial também transformou o trabalhador. O trabalhador se converte em autômato, e mesmo sendo detentor de consciência (por ser trabalho), o faz com inconsciência, por estar subordinado a uma força estranha. Vejamos como a máquina diferencia-se do trabalho da ferramenta da manufatura e do artesanato:

Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, serve à máquina. Naqueles, procede dele o movimento do instrumental de trabalho; nesta, ele tem de acompanhar o movimento do instrumental. Na manufatura, os trabalhadores são membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, eles se tornam complementos vivos de um mecanismo morto que existe independente deles. (Marx, 2004, p. 482).

A máquina foi criada e desenvolvida historicamente para resolver necessidades humanas postas pela existência real dos homens, a produção cada vez em maior escala a fim de atender maiores mercados. A consciência social que elaborou a maquinaria moderna foi a síntese de uma série de conhecimentos acumulados em séculos que passaram a fazer sentido quando o modo de produção (que ainda era potencialmente capitalista, no século XVIII) colocou na realidade a necessidade de forças produtivas mais potentes que a força humana e animal para alargar ainda mais a produtividade. No entanto, como tais avanços são apropriados privadamente pelo capitalismo, a máquina alienou-se do trabalhador, e, para este, significou um retrocesso em sua humanidade: “complemento vivo de um mecanismo morto”. E mais, tal mecanismo estranhamente levantou-se contra o trabalhador:

A máquina não é apenas o concorrente todo-poderoso, sempre pronto a tornar “supérfluo” o assalariado. O capital, aberta e tendenciosamente, proclama-a o poder inimigo do trabalhador, manejando-a em função desse atributo. Ela se torna a arma mais

poderosa para reprimir as revoltas periódicas e as greves dos trabalhadores contra a autocracia do capital. (Marx, 2004, p. 496-497).

Deste modo, a máquina é um benefício para o capitalista, e um risco para o trabalhador? Além de tomar o espaço dos trabalhadores que não possuem nível de educação mínimo (ainda que informal na época de Marx, e cada vez mais formal com o passar dos tempos, basta ver a massa de engenheiros que apontamos acima, na ficção de **Blade Runner**) para operá-la; tomar o espaço dos que não produzem de maneira eficientemente lucrativa; ainda toma o espaço dos que se insurgem, e passam a constituir no imaginário a constante ameaça da pauperização, da miserabilidade da existência humana no capitalismo. E se as máquinas se tornassem humanas, como buscam os replicantes?

A máquina, no entanto, é apenas uma máquina. Ela não pode concorrer com o trabalhador, não pode reprimir greves. Como força produtiva que é, é fator fundamental de desenvolvimento, inclusive humano. No entanto, no capitalismo, a máquina deixa de ser conquista da humanidade, para poder ser fruída por apenas uma parte dos homens:

A maquinaria, como instrumental que é, encurta o tempo de trabalho; facilita o trabalho; é uma vitória do homem sobre as forças naturais; aumenta a riqueza dos que realmente produzem; mas, com sua aplicação capitalista, gera resultados opostos: prolonga o tempo de trabalho, aumenta sua intensidade, escraviza o homem por meio das forças naturais, pauperiza os verdadeiros produtores. (Marx, 2004, p. 503).

Para Deckard, como um bom guardião da ordem capitalista, os benefícios das máquinas podem ser tanto para o público quanto para o capital. A máquina não pode se tornar criminosa, e descumprir as leis humanas. Em trabalhos anteriores (Leal e Silva, 2006 e 2011) mostramos como o liberalismo de John Locke, que fundamentava tanto o capitalismo como forma de produção e o liberalismo como forma de sua condução na política, também estabeleceu uma nova visão sobre o crime. Considerando que apenas o homem livre e racional (aliás, livre porque é racional) tinha o poder de se apropriar das coisas, que se tornavam assim sua propriedade, Locke propunha que a racionalidade (que podia ser aferida nas propriedades

do sujeito) deveria ser defendida pelo Estado Civil, criado justamente para a defesa e manutenção da ordem que era estabelecida pelos proprietários. Decorre em Locke (1998) o estabelecimento de formas de racionalidade, sob o critério da posse da propriedade: primeiramente, os homens livres, racionais e proprietários; em segundo lugar, aqueles que perdem suas posses no livre jogo do mercado, ou aqueles que adquirem mais propriedades, ou seja, que alteram seu *status* de racionalidade; em terceiro lugar, os trabalhadores assalariados, servos ou escravos, que não trabalham livremente e, por este motivo, não adquirem propriedade e também não possuem racionalidade e; em quarto lugar, os irracionais, aqueles que atentam contra a propriedade alheia: os criminosos. Para estes, Locke defende a morte. Em **Blade Runner** temos a situação que as máquinas podem se tornar criminosas e atentar contra a propriedade humana, sendo que elas mesmas foram criadas como escravas, portanto também propriedade e, além disso, e jamais possuidoras de racionalidade (que não é a inteligência pela qual foram dotadas). A criação de um esquadrão policial específico para combater o potencial criminoso das máquinas revela a paranoia da defesa da propriedade, já que esta tem que ser defendida até mesmo dos instrumentos que foram criados para permitir sua acumulação e produção de mais valor. Enfim,

*Blade Runner* revela a maquinização da vida, ao expressar a biopatia de que padece a existência humana na megalópole de 2019, e que é associada à degeneração da vida urbana e ambiental, ao processo de desindustrialização crescente associado a desurbanização acelerada, à fragmentação das teias de relacionamentos sociais e afetivos que unem os sujeitos em texturas sociais duradouras, fundamentais para os processos de sociabilidade, produzindo a deterioração dos sistemas morais e éticos, o empobrecimento dos valores e sentimentos pelo individualismo exacerbado, pela indiferença social, redundando num vazio existencial, no fim das utopias e das esperanças no futuro. (Noma, 1998, p. 142)

E **Blade Runner** ainda nos coloca a possibilidade de Deckard ser um replicante. Ou melhor, não apenas ele, mas a possibilidade de a polícia também fazer uso sistemático das ferramentas humanas. A tragédia do *blade runner* também é catártica. O filme nos leva à mesma questão que abriu a modernidade, segundo Shakespeare: ser ou não ser?

Diante de um quadro de mundo que máquinas passam a se assemelhar tanto aos humanos, com implantes de memória, etc, todos podemos nos perguntar: serei eu uma delas? E ainda, diante da competição desenfreada promovida pelas reformas neoliberais e do trabalho flexível, a catarse do espectador não seria se questionar: eu deveria ser uma delas?

Se o crime deve ser combatido em nome da preservação da racionalidade e sua materialização na propriedade, a criação de máquinas com uma elevada inteligência lógica e força descomunal é bastante possível e desejada em nome dessa defesa. Vejamos este diálogo, entre Bryant e Deckard, na sala do capitão, com a presença de Gaff, onde o primeiro pressiona o então “aposentado” *blade runner* a assumir o caso da fuga dos replicantes:

**BRYANT**

(...) não seja imbecil, Deckard. Há quatro replicantes à solta nas ruas. Embarcaram em uma nave fora da Terra. Mataram a tripulação e os passageiros. Há duas semanas, ela foi vista à deriva na costa, por isso, sabemos que estão por perto.

**DECKARD**

Embaraçoso.

**BRYANT**

Não, senhor. Não é, pois ninguém vai descobrir que eles estão aqui. Você vai encontra-los e se livrar deles.

**DECKARD**

Não trabalho mais aqui. Passe para o Holden. Ele é bom.

**BRYANT**

Passei. Ele está respirando bem, contanto que não desliguem a máquina.

Neste momento, Gaff começa a fazer uma dobradura de papel.

**BRYANT (continua).**

Ele não é tão bom. Não tanto quanto você. Preciso de você, Deck. É um caso difícil. O pior até agora. Preciso do velho caçador de androides. Preciso da sua mágica.

**DECKARD**

Já estava fora dessa quando entrei aqui. Agora estou duas vezes mais fora.

BRYANT

Pare bem aí! Você conhece a situação, amigo. Se não é tira, é gatinha.

Gaff termina sua dobradura: uma miniatura de galinha. Deckard, que ameaçava sair da sala, recua, e senta novamente.

DECKARD

Não tenho escolha, certo?

BRYANT

Não tem, amigo.

É interessante que Gaff (que também parece ser um replicante) já sabe como será o comportamento de Deckard, já que a galinha simbolizando covardia representa o recuo do *blade runner* frente à autoridade de seu capitão. Em outro momento do filme, quando Deckard e Gaff (como acompanhante) invadem o apartamento de Leon, e o primeiro inicia uma investigação no local, o policial começa a fazer outra miniatura. Ao saírem do apartamento, Gaff pousa um pequeno boneco feito de palito de fósforo com um pênis ereto. O apartamento, conforme Deckard descobriria depois, abrigava Leon e Zhora, provavelmente amantes (assim como Pris e Roy aparentam ser também). Mas como o misterioso Gaff já o sabia? Por que não informara o *blade runner*? Gaff deveria deixar que Deckard percorresse um trágico caminho para descobrir a realidade sobre si mesmo? Assim que Roy morre e o *blade runner* teria cumprido quase toda sua missão (faltando apenas Rachael a ser retirada) Gaff lhe diz:

GAFF

Fez um trabalho digno de um homem, senhor. Acho que é o fim para você, hein?

Que pena que ela não viverá. Mas quem vive?

Deckard assim, se torna digno de hominização. Mas seria ele, de fato, um homem? E qual seu fim? Terminada a missão, pode se recolher em sua aposentadoria (do inglês *retirement* uma sutil semelhança com a “execução” dos replicantes?), ou ser finalmente “retirado”, vivendo seus últimos momentos com a também replicante Rachael? É o que

parece, na cena final, onde uma dobradura (produzida por Gaff, com certeza) de um pequeno unicórnio denuncia que Deckard teria sonhos implantados. Mas como Gaff sabia disso?

Vemos que, conforme Alves (2006) **Blade Runner** nos mostra que é “através da tragédia dos objetos técnicos inteligentes que conseguimos apreender a tragédia humana” (p. 210). Tragédia. Busca. Assim como Hamlet, os personagens desta ficção científica perseguem algo que eles não sabem o que é. A busca é um fim em si mesmo. Roy busca seu criador, como um “filho pródigo”. Quando se encontram, a única resposta possível é “Delicie-se com seu tempo”. Esta é a tragédia do capitalismo? A delícia do nosso tempo? Conforme Alves (2006):

Por isso, salientamos que os replicantes em *Blade Runner* podem ser considerados a síntese intensa da tragédia humana. Inclusive, a morte do capitalista Tyrel é uma morte metafísica. A cena do criador sendo dilacerado pela própria criatura é uma das mais significativas cenas do cinema do século XX. É um gesto supremo de insatisfação existencial. É um gesto tão absurdo, quanto a própria experiência de ser replicante em *Blade Runner*. Ao esmagar o cérebro de Tyrel, Roy dilacera (e contesta) a perversidade da inteligência humana. (Alves, 2006, p. 212).

E completamos: a perversidade da inteligência humana expressa pela classe burguesa. Estamos aqui diante do dilema de Marx (1982) e da perspectiva de Vigotski (2001). Por que a arte perdura? Por que o parricídio de Roy ainda nos purifica? A morte do velho pelo novo nos instiga, incomoda, gera emoções e faz pensar. A tragédia de **Blade Runner** é a trilha do caminho que nos leva ao humano. Ser ou não ser? Agir ou não agir? Temos aqui a representação da morte do modo de produção cuja ideologia é se apresentar como eterno, imutável e jovial. Morto por um de seus melhores produtos, seu “filho pródigo”. Vemos que nesta obra os elementos formam uma unidade de forma e conteúdo, resultando por fim na catarse estética, o fogo purificador do sentimento do medo, que é o mesmo que ser escravo.

Em **Blade Runner** temos uma constante relação da história com os olhos. Eles são os que primeiro aparecem vislumbrando a maravilha do capital, a pirâmide dupla da Tyrell. É através do olhar que os replicantes são denunciados pelo teste Voight-Kampff. Roy

e Leon iniciam a busca pelo criador em uma fabriqueta de olhos. Deckard encontra Zhora através de uma fotografia (que é possível através do mesmo princípio de funcionamento dos nossos olhos: a câmara escura) e de um equipamento que amplia seu olhar na imagem. A certeza que ela possuía uma cobra ocorre por um microscópio. Ao encontra-la na boate descobre que ela se disfarça de dançarina exótica (Srta. Salomé) em cujo show ela “tira prazer da cobra que um dia corrompeu o homem” ele desvia o olhar com asco. Quando Leon tenta matá-lo ele começa a espremer seus olhos. É a mesma forma que Roy assassina Tyrell, esmagando-lhe os olhos e o crânio. Na hora da morte de Roy, ele abaixa a cabeça e fecha os olhos. Se o cinema é uma “câmara escura” o filme *Blade Runner* nos coloca em uma caverna com um resquício de luz, para ver somente as sombras e nos iludirmos com elas, da mesma forma que Platão (1993) nos faz em sua Alegoria da Caverna, abramos nossos olhos, dilatemos nossas pupilas diante de tanta escuridão e mais: rompamos os grilhões que nos prendem às sombras. Se **Hamlet** nos introduz ao “*Homo ex machina*”, o homem que surge da máquina, já que sua tragédia não tem mais relação com os deuses e sua tragédia é o caminho trilhado por sua máquina corporal, em **Blade Runner** teríamos a “*Machina ex machina*”? A tragédia dos autômatos deixados à margem da cultura e da humanidade pelas relações capitalistas de produção?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos neste trabalho realizar uma investigação sobre a constituição histórica do homem e sua subjetividade, a partir de suas produções artísticas. Para atingirmos este fim, buscamos compreender a forma que os homens produzem e buscam compreender suas produções artísticas. A partir de duas obras artísticas, **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca** do dramaturgo inglês William Shakespeare e do filme de ficção científica **Blade Runner**, dirigido pelo inglês Ridley Scott, procuramos entender como a arte se relaciona com a existência e como a vida humana, em busca de sentimentos, necessita da arte. A partir da necessidade de compreender a modernidade e suas categorias que lhe caracterizam, buscamos a historicidade e o contexto social das práticas sociais que resultam nas obras de arte e que determinam assim que o sujeito seja constituído através da objetivação de suas obras, e que possam assim, apropriando-se delas, formar a própria humanidade.

A atividade do homem é única, desde a atividade que lhe garante a sua subsistência até a atividade que lhe permite conhecer os mistérios da natureza e de si mesmo até a atividade que lhe produza sentimentos, sonhos e a imaginação. Podemos dizer, que na totalidade da atividade humana, a arte é a relação social que permite ao homem se purificar sentimentalmente, sonhar e imaginar até o máximo que sua existência permitir. Passado, presente e futuro, não há tempo nem espaço para a arte. Sua única amarra é a realidade na qual é produzida, e as condições de sua produção. Deste modo, é este o dado inicial que uma pesquisa que visa conhecer algo deve partir: da realidade histórica e social dos homens, o que significa partir do pressuposto da produção da vida dos homens.

Produzir a vida. Que significado teria? Ao falarmos de arte como uma esfera da produção da vida, nos remetemos necessariamente à criatividade, imaginação e até mesmo a elevação do espírito humano. Mas para que todos esses aspectos sejam possíveis, é por que são resultado da produção humana. Partimos deste ponto: a raiz para se compreender o homem é o próprio homem. E como decorrência desta postura radical, nossa compreensão do homem o toma na materialidade de sua produção. Consideramos que a forma que o homem produz, o modo como ele transforma a natureza em objetos que lhe garantem a sua existência é o dado inicial para compreendermos a sua atividade de maneira total. O homem, para se fazer humano, produz coisas: coisas para comer, beber e se abrigar; mas produz também o seu espírito, o seu próprio conhecimento e suas emoções. Entendemos que para a compreensão de



qualquer aspecto humano devemos partir da produção humana e a maneira como os homens se organizam socialmente e individualmente para produzir.

Concebemos, pois, o homem como ser social e histórico. Isto significa que os fins e os meios de organização em torno da produção devem ser compreendidos em sua história. A partir do momento que o homem passou a produzir suas coisas e a si mesmo, a história do homem pode ser contada a partir desta produção. O apogeu de civilizações, a crise, a decadência, a sucessão de outras civilizações devem ser explicados pela forma e o conteúdo da produção humana.

E isto, claro, inclui as formas mais elaboradas de produção dentro das sociedades. Cada sociedade em sua história produziu conhecimento, religião, arte. Todas as sociedades refletem a complexidade da produção do homem criando novos complexos que abasteçam o espírito ou o cérebro.

De toda a totalidade da produção humana, nosso tema refere-se ao complexo que tenha a função social da arte: a produção que tenha por objetivo produzir e lapidar sentimentos, ou seja, a forma que o homem se organiza, social e historicamente para produzir obras que causem naqueles que entram em contato com elas os sentimentos de ordem superior, a emoção, que agucem a imaginação criativa e criadora. Nossa concepção de arte parte da materialidade de sua produção e não da perspectiva da criatividade como algo inato, ou da genialidade. Em nossa perspectiva, até mesmo estas têm a sua base muito bem fincada nas relações humanas produtivas e por este motivo, são estas relações o ponto de partida de qualquer aspecto cultural humano.

Iniciamos o caminho desta pesquisa questionando como o problema da psicologia da arte se apresenta na atualidade. Buscamos assim apresentar um panorama geral dos estudos científicos da Psicologia que se volta para a arte. Iniciamos nosso capítulo apresentando as concepções filosóficas que expõem uma sistematização do pensamento sobre a produção da arte. Para isto, fomos até os gregos Platão e Aristóteles e a antiguidade clássica, a fim de compreendermos como a filosofia se posicionou, originariamente sobre o problema da arte.

Consideramos que os aspectos históricos e sociais são a base para a compreensão das obras que se erigem sobre a organização humana de produção da vida. Desta maneira, devemos compreender a Atenas do século V a. C. em suas contradições: seu modo de produção era baseado no escravismo e na pilhagem dos povos inimigos. Para isto, a

sociedade antiga tinha que gerar um exército numeroso e poderoso para manter sua produção. Atenas conseguiu grande prosperidade, e devido ao seu regime político democrático (que era a evolução da aristocracia das famílias guerreiras) possibilitou a produção da arte e da filosofia, tanto em quantidade quanto em qualidade. Quando a sua máquina de guerra entrou em crise, a sociedade ateniense entrou em decadência. A crise militar não permitia mais a conquista e manutenção de escravos, e assim sociedade dos cidadãos sentiu esses efeitos como crise moral e política.

Para Platão, a arte deveria ser incluída em seu sistema ideal de uma sociedade perfeitamente justa e racional. Considera o filósofo ateniense que a arte forma os homens, e, por este motivo, uma cidade ideal que pretende formar cidadãos perfeitos, deve rejeitar toda forma de arte não induza o homem ao caminho da beleza, da coragem, da justiça e do conhecimento. A música da sociedade perfeita não pode ter melodias sensuais nem efeminadas, e a poesia não pode cantar o medo ou o terror, e nem colocar os deuses como mentirosos ou interesseiros. A arte deveria inspirar o homem a buscar o bem, e o artista teria uma série de restrições para produzi-la. Considerando que a arte imita o mundo terreno, considerado por ele como o mundo das sombras, considera que a arte é perniciosa ao conhecimento. Um mundo ideal não tem espaço para a arte, portanto. Aristóteles, originário da Macedônia, refletiu sobre o mundo não como degeneração, mas como movimento dos seres. Deste modo, ao estudar a arte, considerou que ela é baseada em conhecimentos produtivos, e, a partir da imitação da natureza e dos outros homens, o homem (o animal mais imitador) consegue, imitando, combinar objetos, meios e modos de tal forma que a imitação nunca é cópia do ente imitado. Ao refletir sobre a tragédia, considerou que ela tinha por objetivo não formar o homem, mas gerar a catarse, a purificação pelo terror ou o medo. Esta torrente de emoções é uma forma de alívio psicológico para os fruidores da arte.

A catarse continuou um enigma até a obra de Vigotski, que em seus estudos sobre a Psicologia da arte com pressupostos do materialismo histórico marxiano, considerou que a arte deveria ser posta em termos objetivos para que pudesse ser compreendida em sua realidade. Assim, ele considera que as vivências de arte de um homem isolado não estão apartadas ou desligadas dos condicionamentos sociais, porém a gênese da arte e sua dependência da economia social são estudadas especialmente pela história da arte. A arte reflete a complexidade da produção humana, e não pode ser reduzida as explicações de cunho econômico. No entanto, sem tomarmos a atividade humana de produção da vida, a arte cai no subjetivismo descolado do real. Desta forma, para ele, a arte é técnica social de produção de

sentimentos, e o artista unindo forma e conteúdo imprime na obra artística uma dialética própria, onde através do enfrentamento de sentimentos e emoções proporciona a catarse artística. A função de clarificação catártica dos sentimentos – a possibilidade de trazê-los à tona e poder pensar sobre eles, tomar consciência deles é um dos princípios da intencionalidade posta na elaboração da obra de arte.

Conforme pudemos apurar, os estudos acerca da arte a partir do materialismo histórico e da Psicologia Histórico-cultural não impactam a produção científica brasileira de psicologia, que pesquisa o tema da arte e o cinema. Ainda que o entendimento de Vigotski seja revolucionário, as suas obras são lidas não da perspectiva radical, a partir da base do materialismo. Quando o psicólogo bielorrusso é lido, é feito de modo predominantemente eclético, onde, recortados os pressupostos materialistas, sua obra também perde o significado, uma vez que a totalidade se perde. A visão da academia sobre a arte coloca a questão da subjetividade e da produção de sentidos e vivências como formas de análise preponderantes.

Deste modo, a investigação sobre a obra de W. Shakespeare não deve partir das características deste autor. Não podemos considerar que sua obra até hoje nos emocione apenas considerando sua genialidade ou que se trata de um espírito superior. As condições para a sua obra estão no movimento histórico e social de sua realidade, que colocas muitas determinações na produção humana. E a época de Shakespeare é palco de transformações profundas na estrutura da sociedade. O mundo feudal deixava de existir, superado pelo capitalismo, o que gerou intensas contradições sociais. A Inglaterra foi o palco principal da chamada “acumulação primitiva” do capitalismo, justamente por oferecer um ambiente fértil para sua expansão, com governantes dispostos a não interferir nos mercados desde que esses se configurassem em uma forma de se manterem como governantes. Foi um processo violento. Camponeses foram expulsos dos feudos, transformados em propriedade privada. Nobres foram obrigados a entregar suas terras. O reino empreendeu guerras que conquistassem novas terras – vistas como novos e potenciais mercados, ou fornecedores de matéria-prima barata. O avanço do modo de produção capitalista gerou um novo homem, que aprendia a calcular o tempo e espaço como forma de organizar sua produção e seus lucros.

E assim temos Hamlet, o príncipe da Dinamarca que se vê entre dois mundos. Por um lado, a Dinamarca que produzia canhões temendo a guerra do mundo do capital. O mundo da razão e dos mercados. De outro, as intrigas cortesãs que o levavam de volta ao passado, ao feudo e suas instituições – inclusive metafísicas. Instado pelo fantasma do pai a vingar sua morte, Hamlet não pode simplesmente executá-la. Deve descobrir a verdade, e esta

não pode mais se sujeitar ao sobrenatural. Hamlet elabora um método, um caminho para que se comprove que foi realmente seu tio que matara o genitor. Mas mesmo assim Hamlet não age. Como pontua Vigotski (1999), esta é uma tragédia de inação, pois Hamlet, diante de tantos caminhos, não consegue estabelecer seu rumo. “Ser ou não ser?” é a frase dita em um monólogo que ecoa pela modernidade. Esta é a questão que fustiga o homem moderno, impedido de agir, ao mesmo tempo que é “senhor do seu destino”.

Sem conseguir agir, Hamlet é levado pelos acontecimentos, envolvido na trama que o rei, acuado, prepara para eliminar o sobrinho que se tornara uma ameaça. A peça caminha para a catástrofe, que é a cena final da peça. Em uma enorme confusão causada pelos planos do rei de matar Hamlet e a vingança deste, a família real é completamente dizimada. Se nas tragédias da antiguidade havia a figura do “*Deus ex machina*”, o Deus que subitamente aparecia para favorecer um desenlace ou resolver um problema da encenação, a partir da tragédia de **Hamlet** podemos falar do “*Homo ex machina*”, o homem que maquinalmente deve agir, solitário, de modo a trilhar seu trágico caminho de sombras. Ao final de **Hamlet**, surge Fortinbrás, o inimigo do reino da Dinamarca que a invadiu sem resistência, enquanto a corte se ocupava de suas disputas internas, ele mobilizava seus exércitos, preparava um artil, até conquistar o seu objetivo: o trono dinamarquês.

Conforme apontamos acima, a questão “ser ou não ser?” é a questão da modernidade. A tragédia de **Hamlet** nos leva à catarse por inserir, dentro da peça, contradições tão profundas quanto as que condicionaram a sua produção. As contradições sociais que determinaram a produção shakesperiana foram aprofundadas nos séculos posteriores, o que não deixou que esta obra caísse no abismo da história. A incerteza de Hamlet sobre sua realidade cortesã passou a fazer sentido no cotidiano do homem da modernidade e do capitalismo.

Como pode o homem ser produtor de sua realidade? O que é realidade? A realidade humana é a realidade do trabalho, que funda o ser social. O ser social se erige sobre a base da natureza (inorgânica e orgânica) como um salto de qualidade. Se a atividade vital dos seres vivos naturais é conservar a própria vida através do intercâmbio com a natureza (comer, beber, se abrigar, reproduzir), a atividade vital do ser social é produzir sua própria vida. O trabalho, ao realizar o intercâmbio com a natureza de modo consciente e social, não apenas garante a conservação da vida, mas gera possibilidades de existência ao ser. O homem, ao criar objetos que lhe facilitaram o intercâmbio natural, potencializou a possibilidade de desenvolver suas faculdades intelectuais, de conhecimento, imaginação, memória. O trabalho,

ao fundar o ser social, colocando meios e fins a serem atingidos com a transformação da natureza em objetos úteis, colocou condições de desenvolvimento dos homens. Desta maneira, o olho natural não vê a beleza, pois ela não existe na natureza. A beleza é resultado do desenvolvimento das faculdades intelectuais e sentimentais humanas, sendo o trabalho e a produção da vida a base real que permitem que o olho humano veja a beleza. Temos uma diferença qualitativa entre o olho natural e o olho social. O trabalho é assim a chave de nossa humanização.

No entanto, o trabalho gera bens que são distribuídos de maneira desigual em sociedades divididas em classes. E, no capitalismo, as classes que lutam em torno dos bens produzidos pela humanidade são a burguesia e o proletariado. Hamlet capta as contradições nascentes deste modo de produção, mas o final do século XX tem um panorama social completamente diferente do reino da Dinamarca. A expansão do capitalismo se faz pela força do complexo industrial militar, gestado durante a Guerra Fria (Estados Unidos e União Soviética em estado constante de guerra em busca da hegemonia geopolítica do globo). Uma vez extinta esta “guerra”, o complexo industrial militar (um dos mais lucrativos do planeta) passou a garantir e assegurar a expansão do capitalismo em sua versão neoliberal, que prescinde de amarras estatais e planos sociais para acumular ilimitadamente. É claro, não somente de armas se faz um sistema tão complexo, mas também de teorias e ideologias que buscam incutir nos indivíduos que chegamos ao fim da história e que o capitalismo só tem por futuro o capitalismo. Tais teorias valorizam o cotidiano das pessoas, colocam o conhecimento como fragmentário e refutam a possibilidade de transformações estruturais na sociedade, como experimentou nosso herói Hamlet.

Finalmente, não temos mais o homem Hamlet, mas **Blade Runner** nos apresenta os replicantes: produtos da engenharia genética que servem como escravos aos homens que colonizam outros planetas. A expansão do capital chega ao nível planetário, na fantasia desta ficção científica, e para isto a indústria passa a produzir máquinas em formato humano.

A complexidade do trabalho estelar (principalmente o militar) levou a indústria a desenvolver um modelo que beira a humanidade, por apenas dois detalhes: a falta de emoções, e a vida útil de quatro anos, que também é impeditivo para que as emoções amadureçam. Tais replicantes são descobertos através de um teste de emoção, e uma equipe da polícia é especializada em caçar e matar replicantes, os *blade runners*.

A história de **Blade Runner** é a busca de quatro replicantes por mais tempo de vida, e a caçada de um *blade runner* a esse grupo, Deckard. O filme expõe as contradições do capital ao mostrar que o lema da corporação que produz os replicantes é “mais humano que um humano”, sendo que este “humano” é uma máquina que, sem emoções, é escrava do capital. Ou ainda, quando o filme coloca a dúvida se Deckard seria um replicante: o capital produzindo os seus meios de proteção, na forma de escravos sem consciência de sua condição. Outra contradição é mostrar que os replicantes conseguem desenvolver emoções, com base em seu intelecto e sua pouca experiência de vida, mas, para completarem sua humanidade, precisam de mais tempo de vida, para desenvolver suas memórias e sua emoção. A busca por mais tempo de vida é considerada pelo capitalista como uma “estranha obsessão”.

A cena que o replicante Roy mata o industrial Tyrell é emblemática da catarse. O conjunto de contradições forma e conteúdo nos leva a esse embate: o filho pródigo que encontra seu “pai” biotecnológico e capitalista. O clima da cena é sombrio e sufocante, até que Roy esmague os olhos de Tyrell, após um beijo. É um parricídio. Mas também é o escravo matando o capitalista.

O filme nos joga a sua versão do “ser ou não ser”. Somos máquinas? Deveríamos ser? Se, em **Hamlet** o homem sai da máquina, em **Blade runner** o futuro é desenhado em cores escuras e melancólicas. Os olhos que contemplam as pirâmides do capitalismo abaixo do céu tão negro que lembra uma caverna, só podem ter uma certeza: “sois máquina”. A obra de arte do capitalismo desenvolvido nos apresenta, enfim, a “*Machina ex machina*”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALBANO, A (2010). *Arte e pedagogia: além dos territórios demarcados*. Caderno CEDES vol.30 no.80 Campinas jan./abr.

ALVAREZ; ALVARENGA & DELLA RINA (2009). *Histórias de vida de moradores de rua, situações de exclusão social e encontros transformadores*. Saúde e Sociedade vol.18 n.2 abr./jun.

ALVES, G. (2006). *Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema*. Londrina: Praxis.

AMBONI, V. (2010). O cidadão na construção da civilidade no ocidente medieval nos séculos XII e XIII. In: OLIVEIRA, T. & RIBEIRO, E. *Pesquisas em antiguidade e Idade Média: olhares interdisciplinares*. Maringá, PR: EDUEM. Vol. IV.

ANDERSON, P. (2000). *Balanço do neoliberalismo*. In: SADER, E. & GENTILI, P. (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra.

ANDERSON, P. (2004). *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense.

ANDRIOLO, A. (2009). *Entre a ruína e a obra de arte: psicossociologia da percepção da cidade histórica turística*. Estudos de Psicologia (Natal) vol.14 no.2 Natal maio/ago.

ANTISERI, D. & REALE, G. (1990) *História da Filosofia: do Humanismo a Kant*. São Paulo: Paulus, 1990. Vol. 2.

ARAÚJO & OLIVEIRA. (2010). *Significações sobre desenvolvimento humano e adolescência em um projeto socioeducativo*. Educação em Revista vol.26 no.3 Belo Horizonte dez.

ARISTÓTELES (1985). *Política*. Brasília: UnB.

ARISTÓTELES. (1984). *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril.

BACON, F. (1990). *Novum organum*. São Paulo: Nova Cultural.

BARNES, J. (2001). *Aristóteles*. São Paulo: Loyola.

BARROCO, S. (2004). A família fetichizada na ideologia educacional da sociedade capitalista em crise: uma questão para a psicologia. In DUARTE, N. *Crítica ao fetichismo da individualidade*. Campinas, SP: Autores Associados.

BARROCO, S. M. S. (2007) *Psicologia Educacional e Arte: uma leitura histórico-cultural da figura humana*. Maringá: EDUEM,.

BERENSON, E. (1972). *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva.

BEYSSADE, J. M. (1981). *Descartes*. In: CHÂTELET, F. (dir.). *História da filosofia: a filosofia do mundo novo (séc. XVI a XVIII)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar. Vol. 3.

BEZERRA, P. (1999). *Um crítico muito original*. In: VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes.

BLAKE, W. (s.n.) *America – a Prophecy*. De: <http://www.netpoets.com/classic/poems/003023.htm>

BLOOM, H. (2001). *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva.

BOARINI, M. L. (org) (2003). *Higiene e raça como projetos: higienismo e eugenismo no Brasil*. Maringá: EDUEM.

BOQUET, G. (1989). *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva.

BORGO, E. (2012). *Quatro versões e a Edição Especial*. De: <http://omelete.uol.com.br/blade-runner/cinema/blade-runner-o-cacador-de-androides/>

BORÓN, A. (2000). *A sociedade civil depois do dilúvio neoliberal*. In: SADER, E. & GENTILI, P. (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra.

BOURDIEU, P. (2007). *O poder simbólico*. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand.

BUARQUE, C. & PONTES, P. (1997). *Gota d'água*. 27.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAMARGO & BULGACOV (2008). *A perspectiva estética e expressiva na escola: articulando conceitos da psicologia sócio-histórica*. *Psicologia em Estudo* v.13 n.3 Maringá jul./set.

CARPEAUX. (1974). *Verbete Shakespeare*. Enciclopédia Barsa, Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica Editores. Vol. 12.

CASTRO & LIMA (2007). *Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira*. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação* v.11 n.22 Botucatu maio/ago.

CHAUÍ, M. (2001). *Escritos sobre a Universidade*. São Paulo: UNESP.

DAMIANI, M. (2008). *Entendendo o trabalho colaborativo em educação e revelando seus benefícios*. *Educar em Revista* n.31 Curitiba.

DARAYA, V. (2012). *Soldados controlarão armas com o poder da mente*. De: <http://exame.abril.com.br/ciencia/noticias/soldados-controlarao-armas-com-o-poder-da-mente>

DELARI JUNIOR (2011). *Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia*. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 16, n. 2, p. 181-197, abr./jun.

DELARI JUNIOR (2011A). *Questões de método em Vigotski – busca da verdade e caminhos da cognição*. Disponível em < [http://www.vigotski.net/uem-metodo\\_artigo.pdf](http://www.vigotski.net/uem-metodo_artigo.pdf) >.



- DICK, P. (1988). *O caçador de andróides*. São Paulo: Clube do Livro.
- DREHER, M (2007). Como entender as transformações da religião no século XVI? In MAINKA, P. (org.). *A caminho do mundo moderno: concepções clássicas da Filosofia Política no século XVI e seu contexto histórico*. Maringá, PR: EDUEM.
- DUARTE, N. (1999). *A individualidade para-si: Contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo*. 2. ed. Campinas-SP: Autores Associados.
- DUARTE, N. (1999). *A individualidade para-si: contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo*. 2.ed. Campinas: Autores Associados.
- DUARTE, N. (2001). *Vigotski e o “aprender a aprender” : crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana*. 2.ed. Campinas: Autores Associados.
- DUARTE, N. *Arte e formação humana em Lukács e Vigotski*. Disponível em <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026--Int.pdf>>.
- DUPRET. L. (2008). *Subjetividade e arte de rua: 100% Graffiti*. Psicologia Escolar e Educacional (Impresso) vol.12 no.2 Campinas dez.
- EÇA, T. (2010). *Educação através da arte para um futuro sustentável*. Caderno CEDES vol.30 no.80 Campinas jan./abr.
- ENGELS, F. (1995). *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 13.ed., Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- ENGELS, F. (s.n.) *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Ômega, Vol. 2.
- EURÍPEDES (2001). *Medéia; Hipólito; As troianas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- FERREIRA & RIVERA (2008). *Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo*. Psicologia USP vol.19 no.2 São Paulo abr./jun.
- FERREIRA, F. (2008). *A produção de sentidos sobre a imagem do corpo*. Interface - Comunicação, Saúde, Educação, v.12 n.26 jul./set.
- FISHER, E. (1983) *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- FLORENZANO, M. (1998). *As revoluções Burguesas*. 17. reimpr. São Paulo: Brasiliense.
- FREUDENRICH, C. (s.n.) *Como funciona a luz*. Recuperado em 20 de julho de 2012, de <http://ciencia.hsw.uol.com.br/luz4.htm> .
- GASPARINI, G. (1996). O tempo de trabalho em uma sociedade pré-industrial e em uma sociedade industrial. In: CHANLAT, F. (coord.). *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. São Paulo: Atlas. Vol. 3.
- GONÇALVES, M. G. M. (2001). *A psicologia como ciência do sujeito e da subjetividade: a historicidade como noção básica*. In: BOCK, A., GONÇALVES, M. G. M. & FURTADO, O. *Psicologia sócio-histórica (uma perspectiva crítica em psicologia)*. São Paulo: Cortez.

- GRANGER, G-G. (1994). *A ciência e as ciências*. São Paulo: UNESP.
- GRENZ, S. (1997). *Pós modernismo: um guia para entender a filosofia do nosso tempo*. São Paulo: Vida Nova.
- HALL, S. (2006). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG.
- HARVEY, D. (2011). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- HAUSER, A. (1976). *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva & EDUSP.
- HAUSER, A. (1998). *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- HEGEL, G. (1999) *Estética: a idéia e o ideal / Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, Col. Os pensadores.
- HEGEL, G. W. F. (1997). *Curso de Estética: O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes,
- HELIODORA, B. (2009). A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, A. & MIRANDA, C. (orgs.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário.
- HELLER, A. (1987). *Sociología de La vida cotidiana*. 2. Ed. Barcelona: Ediciones Península.
- HENRY, J. (1998). *A revolução científica e as origens da ciência moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- HINKEL & PRIM. (2009). *Um estudo psicossocial dos significados e sentidos expressos nas músicas de MV Bill*. Estudos de Psicologia (Natal) vol.14 no.2 Natal maio/ago.
- HOBBSAWM, E. (1979). *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HOBBSAWM, E. (1995). *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras.
- HOBBSAWM, E. (2005). *A era dos impérios 1875-1914*. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra.
- HONAN, P. (2001). *Shakespeare: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Introdução a Hamlet*. (1976). São Paulo, Abril Cultural.
- KONDER, L. (2005). *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo.
- KOSIK, K. (1976). *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LAURENTI, C. (2008). *Bergsonismo, psicologia e liberdade*. Psicologia em Estudo v.13 n.1 Maringá jan./mar.
- LE GOFF, J. (1980). *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e Cultura no ocidente*. Lisboa: Estampa.

- LE GOFF, J. (1991). *Mercadores e banqueiros na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEAL E SILVA, R. (1999). *Os conceitos de propriedade e função social da propriedade rural na Constituição Federal de 1988; uma análise da luta pela propriedade na colonização do norte do Paraná*. Trabalho de Conclusão de Curso. Direito. Maringá.
- LEAL E SILVA, R. (2006). *Razão e modernidade : um ensaio acerca da definição de homem pela ciência na modernidade : Descartes (1596-1650) a Taylor (1856-1915)*. Monografia de Especialização em Teoria Histórico-Cultural. Maringá.
- LEAL E SILVA, R. E. . *Os Conceitos de Crime e Razão no Nascimento da Modernidade: John Locke e Cesare Beccaria*. In: V Congresso Internacional de História, 2011, Maringá-PR. Anais do V Congresso Internacional de História, 2011. v. 1. p. 2766-2773. <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/270.pdf>
- LEAL E SILVA, R. E. ; ARNAUT, C. (2000). *A concepção de propriedade na Utopia de Thomas More*. Acta Scientiarum (UEM) (Cessou em 2002), Maringá, v. 22, n.1, p. 235-246.
- LEONTIEV, A. (s.n.). *O desenvolvimento do psiquismo*. São Paulo: Editora Moraes.
- LEONTIEV, A.N. (1978) *Actividade, conciencia y personalidad*. Buenos Aires: Ediones Ciencias Del Hombre.
- LESSA, S. & TONET, I. (2008). *Introdução à filosofia de Marx*. São Paulo: Expressão Popular.
- LESSA, S. (2007). *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3.ed. Ijuí: Unijuí.
- LIMA & PELBART (2007). *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos v.14 n.3 Rio de Janeiro jul./set.
- LIMA, M. (2000). *A psicologia da arte e os fundamentos da teoria histórico-cultural do desenvolvimento humano*. Interações, v. 5, n. 9. Jan-jun.
- LOCKE, J. (1998) *Dois tratados sobre o governo*. São Paulo: Martins Fontes,.
- LUKÁCS, G. (1968). *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LUKÁCS, G. (2000). *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, G. (2004). *Ontología del ser social: El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta.
- LURIA, A. R. (1992). *A construção da Mente*. São Paulo: Ícone.
- LURIA, A.R. (1979). *Curso de Psicologia Geral*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Vol I.
- MAINKA, P. (2007). *A Inglaterra na virada para os tempos modernos*. In MAINKA, P. (org.). *A caminho do mundo moderno: concepções clássicas da Filosofia Política no século XVI e seu contexto histórico*. Maringá, PR: EDUEM.

- MANNONI, L. (2003). *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC/ São Paulo: UNESP.
- MARX, K. & ENGELS, F. (1991) *A Ideologia Alemã*. 8º Ed. São Paulo: Editora Hucitec,. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira.
- MARX, K. & ENGELS, F. (2002). *Manifesto do Partido comunista*. São Paulo: Martin Claret.
- MARX, K. & ENGELS, F. (2008). *Manifesto do Partido comunista*. São Paulo: Expressão Popular.
- MARX, K. (1971) *Elementos Fundamentales para la crítica de la Economía Política*. Vol. I México: Siglo XXI de España Editores, 1971.
- MARX, K. (1982). *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural. Os Economistas.
- MARX, K. (1998). *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital*. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. Vol. II.
- MARX, K. (2004). *O Capital: crítica da economia política*. 22.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Vol. 1.
- MARX, K. (2009). *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo.
- MARX, K. (s.n.). *The Nature and Growth of Capital*. De: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/wage-labour/ch05.htm>
- MEIRA, M. FACCI, M. (orgs.) *Psicologia histórico-cultural. Contribuições entre a subjetividade e a educação*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.
- MELO, W (2010). *Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: política, sociedade e arte*. Psicologia USP vol.21 no.3 São Paulo jul./set.
- MORE, T. (1993). *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes.
- MOUTINHO & CONTI. (2010). *Considerações sobre a psicologia da arte e a perspectiva narrativista*. Psicologia em Estudo vol.15 no.4 Maringá out./dez.
- NAGEL, L. (1992). *Produção da vida – produção da arte: análise da sociedade e da produção artística do século XII ao século XX*. Apontamentos, Maringá, n. 2.
- NAGEL, L. (2006). *Dançando com os textos gregos: a intimidade da literatura com a educação*. Maringá: EDUEM.
- NOMA, A. (1998). *Visualidades da vida urbana: Metropolis e Blade Runner*. Tese de Doutorado, História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- OLIVEIRA, B. (2001). *A dialética do singular-particular-universal*. De: <http://stoa.usp.br/mpp5004/files/-1/18602/ADialeticaDoSingularParticularUniversal.pdf>
- ORWELL, G. (2003). *1984*. 29.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- PELUSO, L. (2008). *Stanislavski: o homem, o criador e a sua revolução*. Monografia de Especialização, Teoria Histórico-Cultural, Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR.
- PEREIRA, P. (1981). *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petropolis: Vozes.
- PERRONE & ENGELMAN, (2008). *Novo cinema, nova loucura?* Psicologia & Sociedade v.20 n.1 Porto Alegre jan./abr.
- PESSANHA, J. A. (1996). Do mito à filosofia. In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural.
- PRESTES, Z. (2010). *Quando não e quase a mesma coisa análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil - Repercussões no campo educacional*. Tese de Doutorado, Educação, UnB, Brasília.
- QVORTRUP, J. (2010). *A infância enquanto categoria estrutural*. Educação e Pesquisa. vol.36 n.2 maio/ago.
- RAMOS, P. (2009). *Ônibus 174 – imagens da humilhação social*. Psicologia USP vol.20 no.4 São Paulo out./dez.
- REALE, G. (1994). *História da filosofia antiga*. São Paulo: Loyola, Vol. 2.
- ROSENFELD, A. (2009). *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva.
- SANCHES VASQUEZ, A. (1978). *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- SANT'ANA, LOOS & CEBULSKI, (2010). *Afetividade, cognição e educação: ensaio acerca da demarcação de fronteiras entre os conceitos e a dificuldade de ser do homem*. Educar em Revista no.36 Curitiba
- SANTOS *et alii*. (2011). *A diversidade sexual no ensino de Psicologia. O cinema como ferramenta de intervenção e pesquisa*. Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro) n. 7 - abr. 2
- SAVIANI, D. (2004). *Perspectiva marxiana do problema subjetividade – intersubjetividade*. In DUARTE, N. *Crítica ao fetichismo da individualidade*. Campinas, SP: Autores Associados.
- SAWAIA, B. (2007). *Teoria laneana : a univocidade radical aliada à dialética-materialista na criação da psicologia social histórico-humana*. Psicologia & Sociedade v.19 n. spe 2 Porto Alegre.
- SCOTT, R. (2007). *Blade Runner – The final Cut*. [DVD] Burbank, CA: Warner Bros.
- SENNETT, R. (2010). *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 15.ed. Rio de Janeiro: Record.
- SHAKESPEARE, W. (1976). *A tragédia de Hamlet – Príncipe da Dinamarca*. 3. ed. São Paulo, Abril Cultural.

- SHELLEY, M. (1998). *Frankenstein ou O moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro / São Paulo: Publifolha.
- SINGER, P. (2003). *Marx*. São Paulo: Edições Loyola.
- SOUZA, M. (2009). *Etologia, Antropologia e cinema: uma etnografia da violência em Sob o Domínio do Medo*. Psicologia USP vol.20 no.4 São Paulo out./dez.
- STEADMAN, A. (2011). *Neurociência para Comandantes Combatentes: A Liderança no Campo de Batalha Moderno sob uma Abordagem Baseada no Cérebro*. MILITARY REVIEW Julho-Agosto 2011. De: [http://usacac.army.mil/CAC2/MilitaryReview/Archives/Portuguese/MilitaryReview\\_20110831\\_art013POR.pdf](http://usacac.army.mil/CAC2/MilitaryReview/Archives/Portuguese/MilitaryReview_20110831_art013POR.pdf)
- STEVENSON, R. (2000). *O médico e o monstro e outras histórias*. 2.ed. São Paulo: Martin Claret.
- SUPPIA, A. (2002). *A metrópole Replicante: de Metropolis a Blade Runner* Dissertação de Mestrado, Multimeios, UNICAMP, Campinas.
- SUPPIA, A. (2007). *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Tese de Doutorado, Multimeios, UNICAMP, Campinas.
- TAKEDA, C. L. (2003). *O Cotidiano de uma Lenda*. São Paulo: Perspectiva.
- TARDIVO & GUIMARÃES. (2010). *Articulações entre o sensível e a linguagem em Lavoura arcaica*. Paidéia (Ribeirão Preto) vol.20 no.46 Ribeirão Preto maio/ago.
- TARDIVO, R. (2010). *A imagem do hiato: Budapeste e a fotografia*. Fractal : Revista de Psicologia vol.22 no.3 Rio de Janeiro dez.
- TAWNEY, R. H. (1971). *A religião e o surgimento do capitalismo*. São Paulo: Perspectiva.
- TOLEDO & SILVA (2000). *A concepção de propriedade na Utopia de Thomas More*. Acta Scientiarum, 1(22), 235-246.
- TONET, I. (2006) *Modernidade, Pós-modernidade e Razão*. De: [http://www.ivotonet.xpg.com.br/arquivos/MODERNIDADE\\_POS-MODERNIDADE\\_E\\_RAZAO.pdf](http://www.ivotonet.xpg.com.br/arquivos/MODERNIDADE_POS-MODERNIDADE_E_RAZAO.pdf)
- VASCONCELLOS & GIGLIO (2007). *Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar*. Estudos de Psicologia (Campinas) v.24 n.3 Campinas jul./set.
- VAZQUEZ, A. S. (1978). *As idéias estéticas de Marx*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VIGOTSKI, L. S. (1999). *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes.
- VIGOTSKI, L. S. (2001). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- VIGOTSKI, L. S. (2004). *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes.

VYGOTSKY, L. (1995). *Obras escogidas III*. Tomo III. Madrid: Visor.

VYGOTSKY, L. (1996). *Obras escogidas IV*. Tomo IV. Madrid: Visor.