

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

NAIENE SANCHEZ SILVA

Valor: o enigma da cultura

São Paulo

2023

NAIENE SANCHEZ SILVA

Valor: o enigma da cultura

Versão Corrigida

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora ao Programa de Pós-Graduação de Ciência da Informação, área de concentração Cultura e Informação, linha de pesquisa Apropriação Social da Informação, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

São Paulo

2023

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pela autora

Sanchez Silva, Naiene

Valor: o enigma da cultura / Naiene Sanchez Silva; orientadora: Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira. – São Paulo: s.n., 2023.

252 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), 2023.

Versão corrigida.

1. Cultura. 2. Valor. 3. Enigma. 4. Arte 5. Antivalor. 6. Construção de valor.

I. Oliveira, Lúcia Maciel Barbosa de. II. Título.

CDD

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: NAIENE SANCHEZ SILVA

Título: Valor: o enigma da cultura

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, área de concentração Cultura e Informação, linha de pesquisa Apropriação Social da Informação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Aprovada em: ____/____/____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho à minha mãe, Aurea Sanchez,
e ao professor Teixeira Coelho. 🌻

AGRADECIMENTOS

À Professora Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, pela confiança, pelos sonhos realizados, pelo exemplo de inteligência, generosidade, honestidade e sensibilidade. Sua presença trouxe profundas transformações em minha vida. Sua condução firme e doce (desde o mestrado) fez com que eu confiasse mais em mim. Ousadia, liberdade, delicadeza, dedicação e rigor embalsamaram nossas reuniões de orientação e seguem dando tom na minha vida. Foram muitas experiências e aprendizados ao longo desses anos... Que privilégio ter sido sua orientanda!

À Aurea Sanchez, essa conquista é nossa! Agradeço pelo alimento de todo dia, por ensinar-me, na prática, os princípios da cultura, dentre eles: o cultivo. É minha casa desde o ventre até a esperança da continuidade. Com você, aprendi sobre movimento – a dança de todo dia. Minha grande inspiração, grande amor da minha vida, é por você, por mim, por nossos ancestrais e pelos que virão: “a cultura nunca nos abandona”. Seguimos dançando entre livros, risadas, referências, galáxias...

Ao André de Araújo Silva Sanchez, meu companheiro de tantos anos, pelo presente de poder compartilhar a vida com alguém tão nobre. Sua grandeza intelectual e a sabedoria que emana coração iluminam tudo que está ao seu redor. Este processo de doutorado faz parte dessa linda e extensa construção conjunta que nos faz avançar a cada dia. É uma honra desfrutar da sua companhia. Vamos, cada vez mais, juntos!

Ao Clovis Sanchez, pelo apoio de sempre.

Aos professores, artistas e pensadores, por dedicarem suas vidas à ampliação do conhecimento e ao refinamento da sensibilidade. Destaco: Marilena Chauí, Antunes Filho, Ricardo Fabbrini, Alfons Martinell, Xavier Greffe, Betty Salum, Amadeu Jesus Pessotta e Márcia Tiburi.

Aos queridos colegas do ColabCult. Especialmente a Laure Guillot Farneti, pela gentil contribuição referente à discussão das traduções da tese.

Aos colegas: Nicole Marangoni, Eramir Neto, Tomé, Fernando Aveiro, Erick Gallani, Débora Rios, Marcos Sibilino, Liliana Sousa e Silva, Margarida Mamede, Cléber e Lucas Tasquin, Selma e Eric Campi, Luciana e Zé Guilherme Chauí, Rogério Guarapiran, Marcos Cuzziol, Emerson Danesi, Cristina Massoco, Rejane Cantoni e os demais integrantes do grupo de Culturas Computacionais do IEA. Funcionários, professores e alunos do PPGCI.

Ao professor Teixeira Coelho que, durante anos, conversou comigo sobre o tema do valor no campo da cultura. Pela amável amizade que construímos a partir da intensa troca de ideias. Foi especial ter sido sua aluna, assistente e amiga. Ampliei minhas capacidades e refinei o gosto pela academia, pela arte e pela própria vida. Meu processo de aprendizado não teria sido tão intenso, transformador e feliz sem a sua presença.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

“Un maître, ce n’est pas quelqu’un qui nous oblige; c’est quelqu’un qui nous attend, pour nous donner quelque chose, de manière très généreuse. C’est donc, beaucoup, une histoire de rencontres”.
(MNOUCHKINE, 2021)¹

¹ Disponível em:
https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/08/ariane-mnouchkine-j-ai-toujours-l-impression-que-l-art-du-theatre-me-fuit_6101401_3246.html. Último acesso em: 20 jan. 2023.

SANCHEZ SILVA, Naiene. **Valor**: o enigma da cultura. 2023. 252 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2023.

RESUMO

É urgente saber como o tema dos valores se relaciona com a ideia de cultura. Os reflexos dessa relação podem ser vistos no sentido que atribuímos à arte, à identidade, à alteridade, à diversidade, ao espaço público, à política, à educação, à religião, ao mercado e ao entretenimento. Levando em consideração esse contexto, elaboramos a seguinte hipótese: a cultura pode ser entendida pela maneira como lidamos com os valores. Amparados pela política cultural como campo de conhecimento multidisciplinar, este trabalho dá início à elaboração de um mapeamento conceitual sobre a relação entre cultura e valor. A metodologia utilizada centra-se na reflexão crítica de modelos culturais que se consolidaram por intermédio da legitimação de valores que interessam a determinados grupos. Nosso intuito não é compreender culturas específicas; miramos no desmonte da colonialidade da cultura, isto é, na análise de como forças dominantes se valem dos valores para impor uma ideia de cultura e, assim, ampliar seus poderes e influência. Vale dizer que as obras de arte mencionadas nesta tese sustentam nossas reflexões e possuem o mesmo peso de qualquer outra referência teórica. A conclusão é que a cultura não é tudo, mas ela está em tudo. Este trabalho é, sobretudo, um alerta sobre a importância de nos lançarmos no universo dos valores para que, assim, a cultura figure no centro do debate contemporâneo. Índices sobre a continuidade deste estudo estão na performance que poderá ser acessada via QR Code – disponível na parte final do trabalho.

Palavras chaves: Cultura. Valor. Enigma. Arte. Antivalor. Construção de valor.

SANCHEZ SILVA, Naiene. **Value:** the riddle of culture. 2023. 252 p. Dissertation (Doctorate) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2023.

ABSTRACT

It is urgent to know how the theme of values relates to the idea of culture. The reflections of this relationship can be seen in the sense that we attribute to art, identity, otherness, diversity, public space, politics, education, religion, market, politics and entertainment. Considering this context, we elaborated the following hypothesis: culture can be understood as the way in which people deal with values. Supported by cultural policy as a multidisciplinary field of knowledge, this work begins the elaboration of a conceptual mapping on the relationship between culture and value. The methodology used is centered on the critical reflection of cultural models that were consolidated through the legitimation of values that are of interest to certain groups. We consider that the change of paradigms in the history of culture can be seen in the treatment given to values. Our aim is not to understand specific cultures; we aim at dismantling the coloniality of culture, that is, at analyzing how dominant forces use values to attribute meaning to culture and, thus, expand their powers and influence. It is worth remembering that the works of art mentioned in this thesis support our reflections and have the same weight as any other theoretical reference. The conclusion is that culture is not everything, but it is in everything. This work is, above all, a warning about the importance of launching ourselves into the universe of values so that culture is at the center of the contemporary debate. Indications of the continuity of this study are in the performance that can be accessed via QR Code – available at the end of the work.

Keywords: Culture. Value. Riddle. Art. Antivalue. Value construction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ENCONTRO COM “AS MÃOS NEGATIVAS”, DE MARGUERITE DURAS	26
1.1 Lidando com o enigma	27
1.2 Ao dançar com Marguerite Duras, perco-me em sua respiração	40
1.3 O ontem, o hoje e o amanhã unidos por um único tecido expressivo	53
2 DEFESA DA CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALOR	63
2.1 Cultura como construção de valor	64
2.2 Sentença inescapável: a afirmação do valor	72
2.3 Entre a afirmação e a construção do valor	80
2.4 O Parthenon de papelão ou o papelão do Parthenon	93
3 USO CULTURAL DOS VALORES I	101
3.1 Fazer valer I: cultura como segunda natureza	102
3.2 Fazer valer II: a cultura da jurisprudência	114
3.3 A consubstanciação da cultura em valor absoluto	119
3.4 Valores negociáveis e a cultura como sinônimo de civilidade	134
3.5 Dois projetos de cultura, um só destino	149
4 USO CULTURAL DOS VALORES II	160
4.1 O paradigma do pensamento alemão	161
4.2 Sobre a dimensão imaterial e a materialidade da cultura e do valor	169
4.3 A contribuição antropológica	174
4.4 O valor cultural	185
5 A CULTURA DO SIMULACRO	199
5.1 Imagem da cultura	200
5.2 Valor-imagem	209
5.3 A dama misteriosa	214
5.4 Antivalor e imagem-enigma	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
REFERÊNCIAS	238

A URGÊNCIA DA COXIA

Em entrevista ao jornal "Le Monde", a diretora do Théâtre du Soleil², Ariane Mnouchkine, disse: "sempre tenho a impressão de que a arte do teatro me foge"³. Na mesma oportunidade, comentou que o objetivo que orienta seu trabalho é redescobrir a arte do teatro.

Para Mnouchkine, não é sempre que o teatro dá as caras, "há dias sem teatro, às vezes semanas. As palavras e os movimentos estão presentes. Às vezes, até, é muito bom o que acontece, o riso está aqui, mas a emoção não está e, portanto, o teatro também não"⁴. A diretora sublinha que é preciso trabalhar muito para que o teatro não escape.

A impossibilidade de prever o acontecimento teatral faz parte do trabalho diário dos artistas do Théâtre du Soleil. Quando acontece, a experiência teatral pode "restaurar a luz, restaurar a força, restaurar a confiança"⁵.

A diretora do Théâtre du Soleil celebra quando o teatro aparece e, ao mesmo tempo, se mostra plenamente de acordo com sua impermanência.

Mnouchkine convida-nos a refletir sobre a capacidade de a arte restaurar potencialidades e, igualmente, chama nossa atenção sobre a possibilidade de encarar com naturalidade a imprevisibilidade que caracteriza o acontecimento artístico. Em certo sentido, a diretora do Théâtre du Soleil incita-nos a entender o mistério – comum ao fazer artístico – de maneira elogiosa.

A entrevista de Mnouchkine inspira-nos a compartilhar nosso interesse em compreender a relação entre a cultura e os enigmas. Estimula nossa vontade de querer descobrir qual espaço o mistério ocupa na configuração atual do mundo; sobretudo, ela nos faz refletir sobre a maneira como lidamos com os enigmas.

Se Mnouchkine nos ajuda a falar sobre os objetivos deste trabalho, Aleksandr Sokurov⁶ nos auxilia a formular nosso pensamento sobre a metodologia que será utilizada.

² Companhia de teatro francesa fundada no ano de 1964.

³ Disponível em:

https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/08/ariane-mnouchkine-j-ai-toujours-l-impression-que-l-art-du-theatre-me-fuit_6101401_3246.html. Acesso em: 13 jan. 2023.

⁴ Disponível em:

https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/08/ariane-mnouchkine-j-ai-toujours-l-impression-que-l-art-du-theatre-me-fuit_6101401_3246.html. Acesso em: 13 jan. 2023.

⁵ Disponível em:

https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/08/ariane-mnouchkine-j-ai-toujours-l-impression-que-l-art-du-theatre-me-fuit_6101401_3246.html. Acesso em: 13 jan. 2023.

⁶ Sokurov é um dos mais importantes cineastas russos da atualidade. Entre seus longas metragens, destacam-se os premiados: Mãe e Filho (1997), Moloch (1999), Taurus (2001), Arca Russa (2002) e Fausto (2011). Os filmes de Aleksandr Sokurov, invariavelmente, tratam de temas de relevância perene. À época, as autoridades

Lembramos de Sokurov quando nos debruçamos sobre os caminhos que nosso estudo pode tomar. Para esse cineasta, cada tema exige um tipo de tratamento da imagem. O *modus operandi* de Sokurov nos faz pensar que o aprofundamento da reflexão sobre um tema não depende do compromisso firmado com aquilo que foi idealizado no início do processo, mas com o que deve ser feito diante daquilo que o tema vai exigindo.

Sokurov se vale de uma forma estética singular no filme "Conto de fadas"⁷. A partir da técnica de *deepfake* – a saber, uso de inteligência artificial para alterar o rosto de pessoas em suportes audiovisuais – adentramos o purgatório na companhia de figuras históricas, tais como Jesus Cristo, Winston Churchill, Josef Stalin, Benito Mussolini e Adolf Hitler.

Interessante dizer que, ao juntar o título original “Сказка” (em russo, significa história) com a tradução do inglês “Fairytale” (a saber, contos de fada), pode-se ter uma ideia das escolhas de Sokurov tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma.

Sokurov propõe uma reflexão sobre a trajetória e a personalidade de diversos líderes mundiais a partir de um enredo ácido e satírico. Corrompe-se a imagem dessas personalidades. Imagens como Churchill segurando um enorme telefone – aguardando a ligação da rainha – diante do portão que dá acesso ao reino dos céus nos convida a considerar a boçalidade do primeiro-ministro do Reino Unido. Sokurov nos faz rir e rever – em chave crítica – os ideais, o modo de agir e, sobretudo, os valores que essas personalidades defenderam em vida.

Mesmo abordando temas complexos e transitando por uma pluralidade de campos, épocas e contextos, o cinema de Sokurov é capaz de gerar conhecimento. Reformulando essa frase, o filme de Sokurov produz conhecimento justamente porque faz da complexidade uma oportunidade de ampliar a maneira como julgamos e entendemos o mundo.

A natureza do trabalho do cientista e do artista é distinta, no entanto, acreditamos que temos muito a aprender com aqueles que criam condições para que possamos desfrutar da experiência artística.

Isto posto, como se faz no teatro – em cima das tábuas e diante de uma audiência diversa –, lançamo-nos rumo ao inesperado. Resultado de um processo de intensa comunhão com o desconhecido, este trabalho não se isentará de refletir sobre questões insolucionáveis,

soviéticas, porém, conferiram *feedback* negativo às suas obras por razões óbvias: ricos em emoção, atmosfera e música, seus longas se concentram na vida, na perda e no papel destrutivo do poder (PAIKOVA, 2021).

⁷ Filme de ficção do diretor Aleksandr Sokurov, sua estreia foi no ano de 2022.

daquilo que nos escapa. Há de se destacar que o processo de doutoramento nos fez reconhecer a beleza de nos vermos confrontados por enigmas que foram se desenhando a nossa frente.

Buscar entender como a cultura lida com os enigmas nos colocou diante de assuntos e situações complexas. Tentamos jogar luz no indecifrável e, concomitantemente, não descartamos o maravilhamento que há no incognoscível – inclusive, procuramos enxergar o que há de belo em nossas limitações acadêmicas e científicas.

Como o personagem principal do livro “Orlando”⁸, escolhemos um tema – a saber, a relação entre o enigma e a cultura – trans-histórico e, ao mesmo tempo, metamorfoseante. Nosso tema não requer solução. Ao contrário, trata-se de despertarmos para a importância do desafio que tal relação nos apresenta. Assim, ao invés de propor a superação de tal desafio, pretendemos pensar criticamente sobre nosso tema e averiguar sua relevância e pertinência.

Este estudo é um convite para adentrarmos pelo portal da cultura e, então, vislumbrarmos o universo dos enigmas.

Primeiro sinal

A cultura nos apresenta um grande desafio: convida-nos a lidar com os valores. É bem provável que tal desafio nunca seja superado, uma vez que falar de cultura é, efetivamente – como pretendemos demonstrar –, lidar com enigmas.

À vista disso, compartilhamos a hipótese que será colocada à prova neste trabalho: a cultura pode ser entendida como a maneira pela qual as pessoas lidam com os valores.

Antes de prosseguirmos, é preciso saber que, no presente estudo, o valor é entendido como o enigma que a cultura inventa. Construir, afirmar, distorcer, ocultar, impor, conciliar, combinar e compartilhar valores são maneiras que dispomos para lidar com os enigmas. Não raro, formulamos enigmas para lidar com eles próprios.

Debruçar-se sobre o tema dos valores é algo inescapável em tempos de intensos fluxos migratórios. Embora ultrapasse essa questão, pensar sobre o futuro da Alemanha exige levar em consideração que, em dez anos (2011-2021), a quantidade de trabalhadores estrangeiros triplicou⁹. No ano de 2022, constatou-se que mais de 25% da população deste

⁸ Romance escrito por Virgínia Woolf no ano de 1928.

⁹ Disponível em:

<https://www.dw.com/pt-br/n%C3%BAmero-de-trabalhadores-estrangeiros-triplica-na-alemanha-em-dez-anos/a-62567040>. Último acesso: 16 jan. 2023.

país é formada por imigrantes¹⁰. O partido de extrema-direita AfD (Alternative für Deutschland) não tardou em observar esse cenário e incorporou em seu plano político a defesa de uma identidade cultural única para a Alemanha¹¹. Entretanto, a história já nos mostrou que um projeto político baseado nesse valor causou consequências irreversíveis para a humanidade¹².

A investida contra imigrantes não se limita ao território alemão. Os exemplos pululam: tivemos os recentes ataques aos ativistas curdos que ocorreram em Paris¹³, o ato de terrorismo no sul da Inglaterra¹⁴ e os atos de hostilidade nas fronteiras da Grécia¹⁵.

No Brasil, o que dizer dos afegãos acampados no Aeroporto Internacional de Guarulhos em São Paulo que esperam por resgate?¹⁶

Inesquecíveis são também as declarações feitas por autoridades políticas sobre as meninas venezuelanas que vivem em território brasileiro¹⁷.

A relação entre a cultura e o valor ultrapassa questões relativas aos fluxos migratórios e seus desdobramentos. A todo momento se põe em xeque a manutenção de padrões e referências. O modo como lidamos com os enigmas – sobretudo, com os valores – pode evidenciar preconceitos e lutas de classes, interesses escusos e intolerâncias. Demonstra, por vezes, os limites e o requinte da crueldade dos seres humanos.

¹⁰ Disponível em:

<https://www.dw.com/pt-br/mais-de-25-da-popula%C3%A7%C3%A3o-alem%C3%A3-tem-origem-estrangeira/a-61464776>. Último acesso em: 16 jan. 2023.

¹¹ Vale lembrar que o último partido alemão que defendeu valores parecidos com esse foi Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães que teve como principal expoente Adolf Hitler. Mais informações podem ser acessadas em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/04/internacional/1457094397_531041.html. Último acesso: 13 out. 2018.

¹² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/internacional/1469186750_878213.html. Acesso em: 13 out. 2022.

¹³ Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/mundo/suspeito-de-ataque-a-tiros-em-paris-tem-69-anos-e-ja-havia-agredido-migrantes>. Acesso em: 16 jan. 2023.

¹⁴ Disponível em:

<https://cnnportugal.iol.pt/centro-de-migrantes/inglaterra/ataque-a-centro-de-migrantes-no-sul-de-inglaterra-classificado-como-ato-terrorista/20221105/636657ff0cf2ea4f0a651045>. Acesso em: 13 jan. 2023.

¹⁵ Disponível em:

<https://noticias.r7.com/internacional/fronteiras-da-grecia-voltam-a-ser-palco-de-ataques-a-imigrantes-02032020>. Acesso em: 13 jan. 2023.

¹⁶ Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/09/19/novos-afegaos-chegam-no-aeroporto-de-guarulhos-e-dor-mem-no-chao-a-espera-de-acolhimento-mais-de-90-ja-foram-para-centro-da-prefeitura-de-sp.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2023.

¹⁷ Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2022/10/19/pintou-um-clima-por-que-fala-de-bolsonaro-reforca-casos-de-exploracao-sexual-de-meninas> Último acesso em 16 jan. 2023.

Uma cultura baseada na afirmação de valores homofóbicos faz do Brasil o país com mais assassinatos de pessoas LGBTQIAP+¹⁸. A afirmação de valores de caráter heteronormativos e misóginos nos fazem testemunhar uma taxa recordista de feminicídio¹⁹.

O que aconteceu com o indigenista Bruno Pereira e o jornalista Dom Phillips decorre da imposição – a qualquer custo – de valores que se sobrepõem à manutenção e ao direito à vida²⁰. A afirmação de valores que contemplam interesses extrativistas (acrescidos de interesses de narcotraficantes) dizima populações indígenas²¹. As consequências da atuação dos garimpeiros em terras indígenas podem ser conferida no relatório intitulado "Yanomami sob ataque"²².

Se desejamos sublinhar a urgência de nosso tema, não podemos deixar de mencionar o caso de assassinato que envolveu a vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes ocorrida no ano de 2018. A vereadora, nascida no Rio de Janeiro, era uma socióloga negra e lésbica. Sua imagem – e consequentemente seus valores e pensamentos – representavam um obstáculo para a afirmação dos interesses daqueles que tiraram sua vida²³.

Basta um olhar atento para as ações ordinárias de nosso cotidiano que tropeçamos, aos montes, em exemplos referentes ao tema da relação entre a cultura e o valor. Tal relação direciona os rumos da humanidade, faz parte de nossa esfera íntima e influencia o que fazemos na esfera pública.

Os acontecimentos recentes deflagram um contexto cultural contemporâneo marcado pela violência de um senso comum vulgar que julga ter superado determinados valores e modelos autoritários. A exemplo disso, acompanhamos inúmeros e irreversíveis estragos desde o golpe que culminou com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

Vimos os estragos causados pela difusão descontrolada de *fakenews*, a volta do ufanismo e a defesa dos valores da ultradireita. Presenciamos o elogio ao descrédito à ciência,

¹⁸ Ver relatório produzido pelo Observatório de Mortes e Violências contra LGBTQIAP+. Disponível em: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2020/> Último acesso em 16 jan. 2023.

¹⁹ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/cidadania-1/2022/09/indice-de-feminicidios-no-brasil-continua-alto-mesmo-apos-16-anos-dia-lei-maria-da-penha> Último acesso em 16 jan. 2023.

²⁰ Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/bruno-pereira-e-dom-phillips-um-crime-contra-os-povos-indigenas-e-liberdade-de-imprensa>. Último acesso em: 16 jan. 2023.

²¹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/07/31/garimpo-gera-problemas-sanitarios-ambientais-e-culturais-em-terras-indigenas>. Último acesso em: 16 jan. 2023.

²² Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/yanomami-sob-ataque-garimpo-ilegal-na-terra-indigena-yanomami-e-propostas-para> Último acesso em 16 jan. 2023.

²³ A investigação sobre a morte de Marielle Franco ainda corre na justiça.

a banalização da produção cultural, o sucateamento da educação, o fetiche pela arma, o culto à grosseria e à boçalidade, a aversão à diversidade, a censura às artes e à mídia, censura ou restrições à liberdade de expressão, a exclusão dos corpos que não se encaixam nos padrões heteronormativos etc.

Do luto à luta, testemunhamos, durante o período de escrita desta tese, uma acirrada guerra de valores, sobretudo, de um grupo dominante tentando fazer valer seus valores a todo e qualquer custo.

No meio dos escombros da permanente guerra cultural, um alento. Perto da finalização deste trabalho, no Brasil, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva (Lula) anunciou a criação do Ministério dos Povos Indígenas liderado por uma mulher indígena (Sonia Bone Guajajara). O presidente Lula subiu a rampa do planalto, no dia de sua posse, acompanhado por pessoas que representam grupos invisibilizados e perseguidos²⁴. Vimos uma imagem de resistência cultural na cerimônia de entrega da faixa presidencial. A autoridade máxima do país acena para a legitimidade de valores historicamente negligenciados. Mais do que isso, proporcionou a oportunidade de refletirmos criticamente sobre os valores dominantes.

A imagem da posse contribuiu para questionarmos e, conseqüentemente, ampliarmos nossa capacidade de lidar com os valores. Trata-se de fazer visível o invisível, rever nossos valores pela perspectiva de corpos que tradicionalmente são excluídos do jogo político que se desenha no Brasil e no mundo.

Os contrastes não param por aí. Pouco antes da finalização da escrita deste trabalho, no Afeganistão – sob a alegação de desrespeito ao código de vestimenta feminino – autoridades do Talibã anunciaram a proibição do acesso de mulheres à educação universitária.

Como não estudar a relação entre o valor e a cultura?

Destacamos aqui a questão levantada por Favaretto (2014, p. 18-19): “que política seria esta que não se dedicaria como antes, a mudar o valor das coisas, mas a tentar desesperadamente fazer o valor valer?”

A censura é outro tema que cultiva profunda relação com a questão dos valores e da cultura. Observamos, com certa frequência no Brasil e no mundo, a censura à arte. Podemos mencionar os protestos contra a obra de Dana Schutz "Open Casket", na 78ª edição da Bienal do museu Whitney²⁵; a petição que contou com oito mil e setecentas assinaturas para proibir a

²⁴ Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2023/01/01/posse-presidencial-saiba-quem-subiu-a-rampa-e-passou-a-faixa-para-lula>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

²⁵ Disponível em: <https://select.art.br/controversia-no-whitney>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

exposição da obra de Balthus intitulada "Teresa sonhando", no museu Metropolitan de Nova York²⁶; o cancelamento da exposição "QueerMuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira", no Santander Cultural de Porto Alegre²⁷; o caso de censura à peça "Evangelho segundo Jesus, rainha do céu"²⁸; a censura à performance La Bête, no Museu de Arte Moderna (MAM)²⁹; e à artista Alessandra Cunha, cuja obra foi considerada uma apologia à pedofilia por deputados do Mato Grosso do Sul³⁰.

Como alerta Norberto Bobbio (2015, p. 160), quando "os artistas não são livres para pintar nem quadros belos nem feios" é hora de parar para refletir.

Embora estejamos inseridos em um contexto hiperconectado – que se alimenta da superexposição das imagens –, temos dúvida se esse é um cenário fértil para discutirmos as causas, consequências e possibilidades de reverter a invisibilidade de determinadas imagens.

Cabe questionar: o momento atual permite-nos enxergar com mais facilidade o que estava oculto, ou seja, aquilo que foi historicamente negligenciado? Como lidar com a superexposição das imagens e das intimidades? Ainda é possível considerar o lado oculto das coisas? O desenho atual do mundo pode oferecer-nos uma oportunidade para desvelar as estratégias de afirmação de valores dos grupos dominantes?

Parece cada vez mais difícil esconder fatos e informações. Isto posto, distorcer realidades, alimentar medos, inventar inimigos a fim de publicizar soluções e vender falsas esperanças seriam caminhos para a afirmação de determinados valores?

A adesão compulsória às redes e ao mundo hiperconectado parece não impedir a disseminação de projetos cuja finalidade é a manutenção de valores escusos. Ao contrário, seguimos vendo líderes e propostas de mundo que, para serem implantadas, inflamam e confundem mentes, incitam o ódio e reduzem a capacidade de reflexão crítica das pessoas.

Resta-nos saber: quais são as consequências que a defesa dos valores pode gerar? O que foi feito dos valores? O que estamos fazendo com os valores? Decerto, cada caso é um

²⁶ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/06/cultura/1512554873_669516.html. Último acesso em: 19 jan. 2023.

²⁷ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

²⁸ Disponível em: <https://mitsp.org/2020/o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-com-renata-carvalho>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

²⁹ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

³⁰ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2017/9/15/mais-censura-sob-acusao-de-pedofilia-quadro-apreendido-em-exposio-no-ms-23006.html>. Último acesso em: 19 jan. 2023.

caso, cada valor é um valor, e tudo é fruto de determinações históricas e sociais.

Partimos, portanto, do seguinte pressuposto: a afirmação de valores é uma sentença inescapável e, como tal, faz-se necessário perceber o modo como lidamos com os valores para não incorreremos no risco de repetir tragédias que atentam contra a natureza.

Diante da urgência do tema, nossa proposta é compreender a relação entre a cultura e o valor na sociedade contemporânea por intermédio de uma crítica aos modelos culturais dominantes. Miramos no desmonte da colonialidade da cultura, isto é, na análise de como as forças hegemônicas se valem dos valores para atribuir sentido à cultura e, assim, ampliar seus poderes e influência.

Nosso intuito não é compreender culturas específicas, mas jogar luz sobre as especificidades que podem ter contribuído para adiar tanto o protagonismo da cultura na agenda mundial quanto o adiamento da discussão sobre o tema da relação entre a cultura e o valor na área cultural.

Como afirma Steven Connor (1994, p.16), “cultura e valor tem de se conhecer mutuamente, a fim de começar a saber o que lhes escapa”.

Colocaremos à prova a ideia de que os valores se consubstanciam como matéria-prima da cultura. Trabalharemos tensionando valores para, eventualmente, identificar qual é a ideia de valor que este trabalho nos revelará. O mesmo procedimento será aplicado à cultura. Provada a lógica de nosso raciocínio, iremos verificar se um dos possíveis significados atribuídos ao conceito de cultura está no modo como lidamos com os enigmas.

Pretendemos demonstrar que a cultura não é tudo, mas está em tudo. Tal reflexão comprova a complexidade do campo cultural. Compartilharemos nossas limitações, dúvidas e tentaremos cotejar e tensionar ideias de pensadores que atuam em distintas áreas do conhecimento.

Nosso objeto de estudo são os diferentes aspectos da relação entre cultura e valor. Ou seja, considerando diversas localidades e temporalidades, nosso objeto de estudo são as transformações na relação entre a cultura e o valor. As manifestações do nosso objeto de estudo podem ser observadas no campo da cultura – revela-se, sobretudo, na afirmação de valores políticos, artísticos, morais, educacionais etc.

Segundo sinal

Como o tema da relação entre a cultura e o valor é tratado pelos pensadores, pesquisadores e trabalhadores da área cultural?

Durante um longo período acompanhando o “Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais”³¹, oferecido pela Universidade de Girona e pelo Itaú Cultural, procuramos meios para entender por qual motivo a cultura não está posicionada em seu devido lugar, isto é, não é considerada protagonista da agenda global.

Sob o olhar atento e refinado do professor Teixeira Coelho, garimpamos o noticiário internacional a fim de cotejar distintas práticas culturais. Tal exercício foi fundamental para percebermos que a centralidade da cultura na agenda contemporânea precisa, de algum modo, ganhar força.

Passamos a considerar fundamental identificar e compreender as relações que podem ser estabelecidas entre a cultura e o valor. A nosso ver, abster-se de tal reflexão adia a possibilidade de posicionarmos a cultura no centro da engrenagem social.

A importância sobre o tema da relação entre a cultura e o valor era reforçada em várias aulas, por intermédio das falas das autoridades internacionais e nacionais da área da cultura que compunham o corpo docente e dos relatos das experiências empíricas dos alunos.

A experiência acadêmica vivenciada no “Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais” nos fez perceber que a centralidade da cultura depende de reforçarmos e difundirmos, incansavelmente, o fato de que a cultura está intimamente ligada aos valores.

Sob a égide deste pensamento, falar de cultura é levantar questões relativas à decisão das pessoas sobre a política, a educação, a saúde, a natureza, a arte, dentre outros campos.

Ao fim e ao cabo, do mesmo modo que a onipresença do tema parecia inevitável, a ausência de material teórico era um fato.

Acompanhar as aulas, reuniões e atividades relacionadas ao “Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais” nos fez perceber que, por vezes, a arte era entendida como um elemento complementar à cultura. Quando mencionada, a arte aparecia mais como linguagem a ser programada do que como exercício da liberdade no campo da política cultural.

³¹ Trata-se da experiência acumulada durante os anos de 2015 a 2020 trabalhando como assistente acadêmica e pedagógica no Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, dirigido pelos professores Alfons Martinelli e Teixeira Coelho e oferecido pela Universidade de Girona e pelo Itaú Cultural.

Do mesmo modo que a relevância da cultura é escamoteada da agenda global, passa-se por cima da potência da arte – de sua natureza disruptiva e, ao mesmo tempo, sensível às dores do mundo.

Dito isto, propusemos um formato acadêmico experimental que dialoga, em grande parte, com referências artísticas. Isso não significa que não estamos comprometidos com o rigor e a disciplina do pensamento acadêmico. Iremos abordar cientificamente nosso objeto de estudo – de maneira exploratória e crítica. O conhecimento produzido por nós poderá ser visto nas distintas e variadas tentativas de diálogos, relações e maneiras pelas quais abordamos nosso tema.

Raymond Williams (1992) explica que seu livro intitulado “Cultura” foi elaborado a partir de uma convergência entre o pensamento sociológico e o antropológico. Em nosso turno, conceitos da filosofia, da economia e, sobretudo, a reflexão sobre determinadas obras de arte serão de fundamental importância para desenvolvermos nossas ideias.

A nosso ver, a dificuldade de submeter nosso tema a uma metodologia específica ou a um campo de conhecimento específico deve-se ao fato de que – como pretendemos demonstrar – a cultura e o valor são partes constitutivas de todos os campos do conhecimento.

As obras de arte mencionadas neste trabalho possuem o mesmo peso de qualquer outra referência teórica. Cada qual a seu modo, as escolhas artísticas e teóricas que aparecem ao longo desta tese iluminam e sustentam nossas discussões. Assim sendo, as leituras teóricas somadas às referências artísticas nos ajudarão a costurar nossos pensamentos e serão indispensáveis na composição do nosso quadro de referências.

Ao longo dos estudos realizados durante o processo de doutoramento, um horizonte multidisciplinar se foi abrindo, e a arte tornou-se um elemento indispensável para compreendermos a relação entre cultura e valor.

Tal como a ideia de um pensador que está presente em mais de uma subseção, ou mesmo de uma seção, as obras da arte aparecem à medida que nos inspiram e embasam nossas reflexões. Não são ilustrativas, visto que não servem para exemplificar ou justificar o que está sendo pensado ou apresentado.

As obras de arte são fundamentais para nossa metodologia porque contribuem para aprofundar reflexões, inspirar discussões, problematizar conceitos, colocar pressupostos à prova, lançar nossas ideias para o futuro, refinar nossos sentidos. A arte nos ajudará a lidar com o imprevisível, irá fomentar o conflito de ideias; enfim, assim como uma formulação

teórica, as obras de arte são peças fundamentais para a construção, a ampliação e a produção de conhecimento.

Em nosso entendimento, a arte aponta tensões, brechas e novas possibilidades de pensar a cultura. Néstor García Canclini (2016, p. 31) explica que seu livro intitulado "Sociedade sem Relato" se detém a "projetos singulares de artistas que mantenham certa independência em relação à religião, à política, à mídia e aos mercados"³². Canclini (2016, p. 31) expõe que a transgressão criadora está "entre a inserção social inevitável e o desejo de autonomia". Acrescenta:

Ao se consolidar a posição segundo a qual não tem sentido buscar a essência da arte, da cultura ou da sociedade porque o que denominamos com esses termos é construído de maneiras distintas em cada país ou época, a tarefa é formular marcos analíticos que permitam compreender por que e como são construídos desse modo, de que maneira funcionam ou falham; e como, entre outros processos, ocorrem interações inesperadas (CANCLINI, 2016, p. 48).

Importante dizer que não estamos exercendo a função de críticos de arte; todavia, valer-nos-emos da política cultural – como ciência – para amparar nosso olhar para as obras de arte. Destacamos, portanto, que nossa investigação está localizada no território da política cultural como campo de conhecimento.

Terceiro sinal

Na contramão do projeto científico moderno, temos a produção de conhecimento pós-moderna que, dentre outras coisas, se centra na capacidade interpretativa do sujeito, problematiza a questão do método e privilegia a possibilidade de elaboração de um estudo baseado na crítica. É justamente neste contexto que a política cultural surge como campo de conhecimento.

De acordo com Teixeira Coelho, a política cultural configura-se como uma "ciência da organização das estruturas culturais" (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 313), ou seja, a "política cultural é, ela mesma, uma ciência cultural, como a sociologia ou a ciência política" (ibidem, p. 102).

³² CANCLINI, Néstor García. A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

Maria de Fátima Tálamo, no texto introdutório do “Dicionário Crítico de Política Cultural” (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 28), explica que, como ciência, a política cultural:

[...] não se apresenta tampouco como disciplina compartimentalizada, mas também não se mostra como constelação errática de conceitos, pois, embora se organize inicialmente através de um quadro de conceitos ligados a distintos domínios como o das ciências sociais e da antropologia etc., a área ganha especificidade de disciplina situacional quando se propõe não apenas a conhecer o mundo (reconhecendo as múltiplas facetas do fato cultural) mas nele intervir com instrumentos determinados.

Ponto importante, Maria de Fátima Tálamo sugere que "o campo da política cultural se afirma como de natureza situacional, relacional" (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 28). Diferentemente de "outros campos do conhecimento que, para preservar sua identidade, desenvolveram-se sob a condição de ignorar áreas conexas" (idem), a política cultural, como campo de conhecimento, é multidisciplinar.

Valemo-nos aqui das ideias de Teixeira Coelho, para quem a política cultural pertence ao escopo das ciências culturais. Uma das principais características da política cultural, por abranger múltiplas áreas do conhecimento, é sua dificuldade de estabelecer uma identidade própria, o que, para o nosso estudo, pode ser algo bem-vindo. Importante dizer que tanto o método "da compreensão *simpatética*" quanto o "método da observação objetiva, distanciada" (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 102) podem ser aplicados tanto no campo da política cultural quanto no campo das ciências culturais.

A política cultural, como campo de conhecimento, mostrou-nos que a dificuldade de encontrar referências e bibliografia sobre o tema que decidimos investigar poderia servir como terreno fértil para a elaboração de um mapeamento teórico baseado em um *corpus* multidisciplinar.

É também no “Dicionário Crítico de Política Cultural” que Teixeira Coelho explica o objetivo da política cultural. Para esse teórico, como prática, a política cultural é "o estudo de diferentes modos de proposição e agenciamento" (TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 313) da ação cultural, no sentido de intervenções diretas que ocorrem no processo cultural e normas jurídicas, aqui entendidas como ações do Estado "ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais" (idem).

Segundo Teixeira Coelho (1997, p. 14), a política cultural não deve ter como objetivo selar acordos para que os conflitos sejam solucionados. Construir problemas deve ser anterior à possibilidade de apresentar soluções: “a construção do problema é o passo necessário para resolvê-lo, e esse passo cabe à política cultural. Nada além disso”. Este raciocínio leva o teórico a concluir que “a política cultural assume sua expressão máxima na figura da ação cultural, entendida como a criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins” (idem).

Prólogo

Na seção intitulada "Encontro com ‘as mãos negativas’ de Marguerite Duras", tentaremos compreender a relação entre o valor e a cultura a partir das questões que o poema traz à luz. A nosso ver, Marguerite Duras (1997) nos coloca diante de temas como: identidade, linguagem e enigma. Acreditamos que tensionar os termos mencionados pode contribuir para avançarmos em nossos estudos.

Intitulada "Defesa da cultura como construção de valor", a segunda seção destacará a importância da reflexão sobre o modo como lidamos com os valores. Debruçar-nos-emos sobre as diferenças existentes entre a ideia de construção e afirmação do valor. Dentre as inúmeras possibilidades de lidarmos com os valores, miramos, especialmente, na cultura como construção de valor e iremos colocar essa ideia à prova.

Nas terceira e quarta seções, intituladas, respectivamente, "Uso cultural do valor I" e "Uso cultural do valor II", iremos debruçar-nos sobre a atualização do conceito de cultura a partir do pensamento hegemônico. Nossa tendência é pensar que existem forças que atuam para fazer valer uma ideia de cultura baseada em valores que podem favorecer uma pequena parcela de pessoas. Essa sugestão nos põe como objetivo identificar possíveis valores que, ao longo da história, foram legitimados em nome da manutenção de uma ideia de cultura que não inclui a todos. Trata-se de recuperar os sentidos da cultura em chave crítica e perceber se, em nome de uma suposta ideia de cultura, foram consagrados valores que consolidaram discursos ideológicos – isto é, almejamos investigar cenários em que interesses particulares passam a ser aceitos como valores universais.

Importante dizer que este trabalho não se dispôs a desenhar uma linha do tempo da história da cultura, mas entender a cultura e o valor como fenômenos potencialmente influentes, capazes de direcionar os rumos da humanidade

Na quinta seção, intitulada "Cultura do simulacro", abordaremos a ideia de valor como sinônimo de imagem. Tentaremos comprovar, a partir de autores de diversas áreas do pensamento, as consequências causadas por essa relação sinonímica. Como pretendemos demonstrar, o simulacro é a tônica do projeto social contemporâneo. Ao extrapolar os limites de seu próprio campo, a arte dificulta a diferenciação entre realidade e ficção, faz a economia aparecer como cultura, artigos de luxo assumirem o papel de objetos de arte; jornalismo converte-se em filmes de terror, engajamento político e trabalho humanitário transformam-se em espetáculos.

Ainda na quinta seção, ao considerar que a materialidade da cultura contemporânea se concentra na imagem, interessa-nos, neste ponto, entender se é possível identificar a imagem que sintetiza a cultura contemporânea. Abordaremos o conceito de imagem a partir da ideia de simulacro do valor. Focaremos na importância da imagem no mundo atual e tentaremos procurar brechas na lógica cultural hegemônica. Discutiremos o conceito de antivalor e imagem-enigma. Investigaremos a relevância de ambos os termos para a área da cultura e iremos elencar antivalores que atuam na contramão dos valores dominantes. Finalizaremos esta seção com uma performance artística que poderá ser acessada via QR Code.

1 ENCONTRO COM “AS MÃOS NEGATIVAS”, DE MARGUERITE DURAS

1.1 Lidando com o enigma

Les mains négatives

On appelle mains négatives, les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Le contour de ces mains – posées grandes ouvertes sur la pierre – était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.

Devant l'océan

sous la falaise

sur la paroi de granit

ces mains

ouvertes

Bleues

Et noires

Du bleu de l'eau

Du noir de la nuit

L'homme est venu seul dans la grotte

face à l'océan

Toutes les mains ont la même taille

il était seul

L'homme seul dans la grotte a regardé

dans le bruit

dans le bruit de la mer

l'immensité des choses

Et il a crié

Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité je t'aime

Ces mains

du bleu de l'eau

du noir du ciel

Plates

Posées écartelées sur le granit gris

Pour que quelqu'un les ait vues
Je suis celui qui appelle
Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans
Je t'aime
Je crie que je veux t'aimer, je t'aime
J'aimerai quiconque entendra que je crie
Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan
Insoutenable
Personne n'entendra plus
Ne verra
Trente mille ans
Ces mains-là, noires
La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre
Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche
Le désir
le mot n'est pas encore inventé
Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force
et puis il a crié
Au-dessus de lui les forêts d'Europe,
sans fin
Il se tient au centre de la pierre
des couloirs
des voies de pierre
de toutes parts
Toi qui est nommée toi qui es douée d'identité je t'aime d'un amour indéfini
Il fallait descendre la falaise
vaincre la peur
Le vent souffle du continent il repousse l'océan
Les vagues luttent contre le vent
Elles avancent
ralenties par sa force
et patiemment parviennent

à la paroi
 Tout s'écrase
 Je t'aime plus loin que toi
 J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime
 Trente mille ans
 J'appelle
 J'appelle celui qui me répondra
 Je veux t'aimer je t'aime
 Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc
 Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi³³
 (DURAS, 1979)

Félix Réganauta, em junho do ano 1906, descobre as “mãos negativas” – pinturas de mãos feitas sobre as paredes das grutas localizadas na Europa Sul-atlântica. O registro arqueológico em voga resulta, provavelmente, de uma prática cultural realizada há trinta mil anos.

³³ Chamam de "mãos negativas" as pinturas de mãos encontradas nas paredes das cavernas magdalenianas, da Europa Sul-atlântica. O contorno destas mãos – simplesmente impressas sobre a pedra – era colorido. Em geral, ele era negro ou azul. Às vezes, vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada sobre esse tipo de prática. De frente para o oceano, abaixo da falésia, sobre a parede de granito, essas mãos são abertas, azuis e negras. O azul da água. O negro da noite. O homem veio à caverna sozinho, de frente para o mar. Todas as mãos têm o mesmo tamanho. Ele estava só. O homem só, na caverna, olhou em meio ao barulho, em meio ao som do mar, a imensidão das coisas, e ele gritou. Você que tem nome, que tem uma identidade, eu te amo. Essas mãos do azul da água, do negro do céu. Planas. Fixas. Esquartejadas sobre o granito cinza, para que alguém as veja. Eu sou alguém que chama. Eu sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos. Eu te amo. Eu grito que quero te amar. Eu te amo. Amo qualquer pessoa que me ouvir gritando. Sobre a terra vazia, restarão essas mãos sobre a parede de granito de frente ao rugir do oceano insustentável. Ninguém ouvirá mais ou verá. Trinta mil anos. Estas mãos. Negras. A refração da luz sobre o mar faz tremer a parede de pedra. Eu sou alguém, eu sou aquele que chamava, que gritava nessa luz branca. O desejo. A palavra ainda não havia sido inventada. Ele contemplou a imensidão das coisas, no rugir das ondas, a imensidão de sua força, e, em seguida, ele gritou. Acima dele, as florestas da Europa, sem fim. Ele permanece no centro da pedra, os corredores, os caminhos de pedra, por todos os lados. Tu que tens nome, que tens identidade. Eu te amo de um amor indefinido. Era necessário descer da falésia, derrotar o medo. O vento sopra do continente, ele empurra o oceano. As ondas lutam contra o vento. Elas avançam, diminuídas pela sua força e pacientemente, alcançam a parede. Tudo se choca. Eu te amo mais longe de ti. Eu amarei quem quer que ouça que eu grito que te amo. Trinta mil anos atrás. Eu chamo, chamo aquele que irá me responder. Eu quero te amar. Eu te amo. Há trinta mil anos, eu grito, de frente para o mar, o espectro branco. Eu sou aquele que gritava que te amava, tu. (Tradução nossa).

Inspirada na descoberta arqueológica de Réganauta, a artista Marguerite Duras (1997)³⁴ escreve sua obra poética intitulada "Les Mains Negatives". A poesia é publicada após ser tema de um curta-metragem dirigido e escrito pela mesma artista³⁵.

As possibilidades de interpretação de "Les Mains Negatives" não se esgotam facilmente. Há uma vasta e inusitada variedade de reflexões que o poema fomenta. Dotada de atmosfera densa, a obra de Marguerite Duras provoca e estimula debates acerca de temas complexos e pouco óbvios.

Como pretendemos demonstrar, ao longo desta seção, um dos motivos que nos instiga a adentrar o universo dessa obra de arte poética é o fato de encontrarmos correspondências entre a ficção e um dos conceitos que pretendemos analisar, a saber, a cultura.

“Les mains négatives” traz à cena temas que podem contribuir para avançarmos em nossa investigação sobre a relação entre a cultura e o valor³⁶. São eles: o enigma, a linguagem e a identidade.

Sobre os temas pinçados por nós, destacamos, neste primeiro momento, o enigma.

A nosso ver, o leitor de "Les mains négatives" é convidado a forçar o pensamento. O poema sobrepõe mistérios, não traz respostas. Entendemos que o enigma se destaca como um tema chave, servindo, inclusive, de insumo para a escrita de Marguerite Duras.

Começaremos, portanto, refletindo sobre "Les mains négatives" pela perspectiva do enigma. Importante dizer que não iremos perder de vista a raiz etimológica deste termo³⁷. A palavra enigma é de origem latina (a saber, *aenigma*) e pode ser entendida como “obscuridade, o que é oculto ou misterioso” (DICIONÁRIO DE LATIM, 2020, p.78).

Dentre os mistérios que dão corpo à ficção, destacamos a complexidade da tarefa de decifrar a identidade do narrador que protagoniza o poema. A indefinição da identidade desse

³⁴ Marguerite Duras nasceu no ano de 1914 na Indochina (atual Vietnã) e faleceu no ano de 1996. Aos 18 anos, mudou-se para Paris, onde fez graduação em Direito. Sua obra é repleta de memórias relativas às experiências asiáticas vividas pela artista ao longo de sua infância e adolescência. Durante a II Guerra Mundial, lutou junto à Resistência Francesa e, posteriormente, filiou-se ao Partido Comunista Francês. No ano de 1979, quando "Les mains négatives" foi lançado, a artista já havia rompido com o Partido Comunista Francês e estava dedicada integralmente à prática artística. Duras foi uma intelectual que dirigiu filmes e escreveu para jornais, teatro e cinema.

³⁵ O curta-metragem, cujo título é homônimo ao título da poesia, não será o foco de nossas discussões. Valer-nos-emos de temas presentes na poesia para analisar nossos objetos de estudo.

³⁶ A cultura e o valor são nossos objetos de estudo. A relação entre estes termos se consubstancia como o tema deste trabalho. Após inúmeras reflexões, porém, decidimos incluir a arte como objeto de estudo adjacente.

³⁷ Valemo-nos da definição etimológica da palavra enigma a fim de verificar a pertinência das relações que faremos na sequência.

narrador torna a leitura do poema um quebra-cabeças de difícil solução. No entanto, acreditamos que tal escolha não é aleatória.

Nessa mistura de vozes há também uma mistura de tempos. Inicialmente, o narrador parece referir-se a um ato (a saber, a impressão das mãos nas paredes das grutas) que aconteceu na pré-história, pois descreve uma ação que ocorreu há trinta mil anos. Todavia, a maneira como os verbos "chamar", "amar" e "gritar" estão conjugados nos faz pensar que o protagonista, além de assumir diferentes identidades, age em distintos períodos de tempo. Em outras palavras, a maneira como os verbos são conjugados sugere que a ação narrada no poema aconteceu no passado, segue acontecendo no presente e, provavelmente, seguirá ocorrendo no futuro.

A leitura de "Les mains négatives" nos lança em uma experiência que nos localiza e, simultaneamente, nos desvia da noção de espaço e de tempo.

Não é possível dizer com precisão se as pinturas pré-históricas já tinham sido desenhadas antes do protagonista do poema de Marguerite Duras adentrar o local que abriga esses registros. Lê-se:

De frente para o oceano, abaixo da falésia, sobre a parede de granito, essas mãos abertas, azuis e negras. O azul da água. O negro da noite. O homem veio à caverna sozinho, de frente para o mar. Todas as mãos têm o mesmo tamanho. Ele estava só. O homem só, na caverna, olhou em meio ao barulho, em meio ao som do mar, a imensidão das coisas, e ele gritou.

Posto isto, nossa primeira impressão sugere que o personagem do poema viu as marcas de mãos impressas nas paredes das grutas e, posteriormente, reagiu a essa experiência expressando-se com um grito. É como se o grito indicasse que o protagonista do poema tivesse visto ou percebido algo capaz de lhe chamar atenção.

Uma segunda sugestão de interpretação dessa cena do poema se baseia na possibilidade de o protagonista de "Les mains négatives" ter sido o primeiro ser humano a imprimir suas mãos sobre as paredes da caverna.

Extraímos essa possibilidade da passagem do poema que narra o fato de todas as pinturas das mãos possuírem o mesmo tamanho: as "mãos negativas" podem ser o resultado da impressão das mãos de uma mesma pessoa. E por que não considerar que essa pessoa foi o protagonista do poema? Não encontramos indícios que possam invalidar essa hipótese.

Uma terceira possibilidade é considerar que o protagonista do poema de Duras seja um contemporâneo dos nossos tempos que teve acesso à pintura rupestre denominada “mãos negativas”. Trata-se, nesse caso, de levar em conta o fato de o poema descrever a reação de alguém que, nos dias atuais, teve contato com o registro pré-histórico.

Grande parte da formulação das respostas relativas às perguntas suscitadas pelo poema fica a cargo da imaginação dos leitores da obra. No poema, o enigma está presente na forma, no conteúdo, chegando a extrapolar os limites da ficção.

Sublinhamos o mistério relativo ao jogo entre realidade e ficção que aparece no parágrafo inicial, quando a explicação sobre a prática pré-histórica antecede a escrita ficcional. Lê-se:

As mãos negativas. Chamam-nas de "mãos negativas", as pinturas de mãos encontradas nas paredes das cavernas magdalenianas, da Europa Sul-atlântica. O contorno destas mãos – simplesmente impressas sobre a pedra – era colorido. Em geral, ele era negro ou azul. Às vezes, vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada sobre esse tipo de prática.

Os mistérios que encerram essas mãos negativas ainda não foram e, talvez, jamais sejam totalmente desvelados, embora estudos realizados tenham identificado componentes químicos das substâncias empregadas nesta “impressão”.

O poema continua sem interrupções, da seguinte forma: "De frente para o oceano, abaixo da falésia, sobre a parede de granito, essas mãos abertas, azuis e negras. O azul da água. O negro da noite. O homem veio à caverna sozinho, de frente para o mar [...]”.

Cientificamente, como o próprio poema evidencia, carecemos de dados concretos para compreender o enigma que envolve o documento histórico que inspira a escrita da obra. No entanto, o trecho introdutório indica que a falta de respostas para os enigmas de “Les mains négatives” pode não se configurar como um problema. Ao contrário, o poema acolhe o enigma.

Além de bem-vindo, o enigma é necessário para o desenvolvimento da obra. Nota-se, assim, que o enigma histórico inspira o enigma lírico.

A autora do poema não está preocupada em ter respostas para aquilo que a ciência não solucionou. Marguerite Duras aproveita o mistério que envolve a prática cultural

pré-histórica em voga e cria uma obra de arte tão misteriosa quanto o próprio registro rupestre que lhe serve de inspiração.

Ora "Les mains négatives" nos faz pensar sobre os enigmas que sustentam o conteúdo ficcional do poema, ora nos provoca a refletir sobre enigmas que extrapolam a dimensão poética.

O enigma é tema desde a pré-história. Prova disso está no registro das práticas culturais que antecedem o advento da palavra. O registro das "mãos negativas" não é o único documento pré-histórico indecifrável. No mesmo local onde estão localizadas "as mãos negativas" há uma série de pinturas rupestres. Práticas culturais que resultam em pinturas rupestres não são exclusividade do continente europeu.

Sobre este assunto, Xavier Greffe (2013, p. 26) acredita que, no período Paleolítico Superior³⁸, "apareceram muitas pinturas rupestres, pelo menos no que diz respeito à Europa, pois essas obras parecem já existir em outros continentes, principalmente na África".

Levando em consideração a observação de Greffe, achamos importante mencionar que o continente americano possui um volume robusto de registros sobre esse tema: temos o Parque Nacional Natural Chiribiquete, que é considerado a "Capela Sistina" da Amazônia. Chiribiquete conta com mais de 75 mil pinturas rupestres³⁹. Pesquisadores estimam que, nesse sítio arqueológico, as representações foram feitas há mais de 20 mil anos, cujas figuras desenhadas parecem representar animais e pessoas em movimento. Nota-se, por exemplo, a existência de pinturas em que há mais de uma pessoa realizando o mesmo gesto.

Segundo Pessis, Cisneiros e Mutzenberg (2018, p. 34), no sudeste do Estado do Piauí, concentram-se abrigos sob rocha com uma grande diversidade de vestígios arqueológicos, como pinturas e gravuras rupestres pré-históricas impressas, durante milênios, nas paredes dos sítios arqueológicos. As primeiras destas descobertas arqueológicas datam da década de 1970 e "permitiram constatar o elevado número e a diversidade de figuras rupestres existentes", o que levou a criar a unidade de conservação do Parque Nacional Serra da Capivara, para garantir as condições de segurança necessárias à preservação desse patrimônio arqueológico.

³⁸ A transição do período Paleolítico para o Neolítico, quando o ser humano começa a realizar práticas relativas à agricultura. O período Paleolítico Superior é classificado como a última das três fases do período Paleolítico, durando entre 50.000 a.C. até 10.000 a.C. Nesse momento há uma série de achados arqueológicos que evidenciam a habilidade humana de construir artefatos destinados à caça.

³⁹ Disponível em:

<https://www.revistaprosaveroarte.com/chiribiquete-amazonia-abriga-a-capela-sistina-da-pintura-rupestre/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

Por intermédio das pinturas registradas nos sítios arqueológicos do Brasil, no Parque Nacional Serra da Capivara, constata-se a presença humana nas Américas há, aproximadamente, 48 mil anos. O Parque Nacional Serra da Capivara foi declarado local de conservação arqueológica no ano de 1979 (LOURDEAU, 2019) e abrange uma faixa territorial que inclui os municípios piauienses de Canto do Buriti, Coronel José Dias, São João do Piauí e São Raimundo Nonato no sudeste do Piauí⁴⁰. Assim como no Parque Nacional Natural Chiribiquete, há figuras no Parque Nacional Serra da Capivara que parecem representar pessoas em movimento, sozinhas ou em grupo, com os braços levantados para o alto⁴¹.

No Brasil, o estudo dos registros rupestres teve início com as Missões Arqueológicas franco-brasileiras, que tinham como eixo orientador o pensamento dos pesquisadores Annette Laming-Emperaire e Leroi-Gourhan. De acordo com os estudos de Annette Laming-Emperaire, as pinturas rupestres brasileiras deveriam ser interpretadas a partir das tradições indígenas que vigoram em território nacional.

Greffé (2013, p. 34) propõe uma interpretação dos primeiros registros deixados pelos humanos por uma vertente xamanista. Segundo o professor, “essas imagens não são necessariamente a representação exata de animais, mas aquela que lhes é dada a partir de abordagens do tipo entóptico, o que marginaliza qualquer preocupação de tipo realista”.

Gostaríamos de somar às leituras de Greffé e de Emperaire a interpretação dos registros rupestres feita por Ailton Krenak. Em sua obra “A vida não é útil”, Krenak (2020, p. 34) se vale das ideias do neurocientista e escritor Sidarta Ribeiro para comentar “que as cenas de caça nas pinturas rupestres podem não estar registrando apenas atividades cotidianas, mas falando de sonhos”. Faz-se necessário esclarecer que, nas palavras de Krenak, o tipo de sonho a que se refere configura-se como uma modalidade de instituição, isto é, “uma instituição que admite sonhadores. Onde as pessoas aprendem diferentes linguagens, se apropriam de recursos para dar conta de si e do seu entorno” (idem). Krenak entende o sonho “como uma instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (ibidem, p. 37). Dessa forma, o sonho configura-se como um enigma que gera aprendizado.

De acordo com Krenak (2020), portanto, o sonho pode configurar-se como um caminho para o aprendizado, trata-se de um meio para aprender algo ou conscientizar-se de

⁴⁰ Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2022/03/30/serra-da-capivara-pi-abriga-vestigios-milenarios-da-historia-do-povoamento-das-americas>. Acesso em: 5 jan. 2023.

⁴¹ Disponível em: <http://fumdham.org.br>. Acesso em: 5 jan. 2023.

uma determinada situação. As representações rupestres aparecem, então, como registros que atestam a ampliação do conhecimento adquirido por nossos antepassados.

Diante do cenário apresentado, é possível dizer, portanto, que há culturas que se valem do enigma como alternativa para aquisição de conhecimento e de transmissão de ensinamentos.

O sonho possibilita aprender algo novo a partir de um outro corpo, outro tempo, outro lugar. O mesmo se aplica no caso de tomarmos os registros rupestres deixados por nossos ancestrais como evidências que imprimem possíveis aprendizados relativos às atividades cotidianas. É possível aprender a caçar um bisão a partir da observação de alguém que já desenvolveu essa competência. Igualmente, podem-se aprender as etapas que compõem um ritual por intermédio dos registros impressos nos sítios arqueológicos.

Marguerite Duras não escolhe um tipo de pintura rupestre figurativa para inspirar sua obra. A artista se vale das “mãos negativas”, a nosso ver, uma das figuras mais enigmáticas entre os registros pré-históricos.

"Les mains négatives" mostra, por meio da arte, que o enigma é uma condição inescapável à vida humana. Sobretudo, o poema nos instiga a refletir sobre a maneira como nos apropriamos dos enigmas relativos à história da humanidade e ao programa da vida.

Dito isto, coloquemos à prova o seguinte pressuposto: na tentativa de apropriar-se do enigma, a arte, o valor e a cultura agem de modos distintos. À vista disso, faz-se necessário tecer reflexões sobre as diferenças entre esses modos de apropriação do enigma⁴².

Destarte, abordaremos o tema da apropriação do enigma pelo valor à luz das seguintes questões: qual a função do valor? O ato de valorar o enigma pode suplantá-lo? O valor pode ser considerado um meio para preservar ou solucionar o enigma? Podemos considerar o valor uma modalidade de enigma? Há uma tendência de o valor agir como um dispositivo quando se apropria do enigma?

Começaremos nossa investigação levando em consideração nossas reflexões sobre essa última questão.

De acordo com Michel Foucault (1979, p. 244), o dispositivo “engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas

⁴² Acreditamos que este trabalho possa ganhar camadas teóricas relevantes após a tentativa de abordar o tema do enigma a partir da possível apropriação feita pelos objetos de estudo que sustentam nossa investigação. Diante dessa proposta, a primeira coisa a se fazer é explicar o conceito de apropriação que utilizamos. Segundo Néstor García Canclini (2009, p.41-42), “um mesmo objeto pode transformar-se através de usos e representações sociais”. Baseados na explicação de Canclini, acreditamos que, na tentativa de se apropriarem do enigma, o valor, a arte e a cultura se comportam de maneiras distintas.

administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”. Ademais, “o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (idem).

Amparado pelas ideias de Foucault, segundo Agamben (2005), o dispositivo tem a função de manter uma rede composta por elementos distintos, como é o caso das instituições, das edificações, dos projetos filosóficos, dos processos burocráticos, que permitem à sociedade reconhecer enunciados, dentre outras funções. Como sustenta relações, o dispositivo se inscreve em um terreno onde é frequente lidar com situações em que o poder é uma força recorrente. O dispositivo, como algo que pode influenciar de maneira substancial a vida das pessoas, define-se como: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p. 13).

Agamben evidencia um panorama pouco otimista, no qual os dispositivos orientam as ações humanas. Somos alertados sobre a importância de tomarmos consciência sobre a maneira pela qual o dispositivo opera. Para explicar sua teoria, Agamben (2005, p. 15) menciona o telefone celular como um exemplo de dispositivo. Lê-se: “aquele que se deixa capturar no dispositivo ‘telefone celular’, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado”.

Sem muito esforço, podemos listar uma série de valores que orientam nossos hábitos, desejos, necessidades e comportamentos. Pertencer a um grupo depende da abertura de aderir e deixar-se conduzir por valores. Os valores atuam na esfera privada e na pública. Uma instituição, uma empresa ou um projeto político são exemplos de convenções sociais que se valem de valores para justificar e orientar suas condutas. Somadas essas considerações à definição de Agamben, nota-se que o valor pode ser considerado um dispositivo.

Como dispositivo, o valor orienta as relações sociais, pode comprometer e influenciar nossa capacidade crítica. Ao capturar as pessoas e as instituições, o valor ganha autonomia e faz valer os discursos usados para justificá-los.

Nesse sentido, destacamos que confiamos na capacidade de os valores carregarem discursos que podem orientar escolhas pessoais e instâncias sociais, tais como a economia, a política, a educação e a justiça social.

Sobre o tema da apropriação do enigma pelo valor, acreditamos que, como dispositivo, o valor pode agir para anular o enigma, isto é, modela o enigma a seu modo, podendo servir de recurso para distorcer e, até mesmo, ocultar a existência dele.

Ao obedecer a lógica do dispositivo, o valor passa a controlar a maneira como as pessoas lidam com o enigma. O resultado disso é que, ao invés de tomarmos consciência dos enigmas, acabamos sendo controlados pelos valores.

Na tentativa de entender melhor o conteúdo aqui apresentado, chamaremos para este debate Karl Marx. Algumas de suas ideias podem contribuir para elucidar e, conseqüentemente, acrescentar novas camadas de reflexão ao tema da apropriação do enigma pelo valor.

Nos termos de Marx (2013, p. 149), o valor não se revela de imediato, “na testa do valor não está escrito o que ele é”. Passível de inúmeras variações determinadas por condições históricas e sociais, “o valor converte, antes, todo produto do trabalho num hieróglifo social”.

O valor é mediador de relações sociais, ele nos captura e determina nossas ideias sobre as pessoas e as coisas que estão ao nosso redor. Desvendar esse hieróglifo significa decifrar o produto social. Em termos marxianos, o valor é uma relação entre as pessoas ocultada na materialidade dos produtos.

A herança marxista alerta sobre o perigo de o valor atuar como uma alternativa para mediar relações sociais. Igualmente, lembra que a luta de classes surge como um exemplo de realidade ocultada pela mediação social encabeçada pelo valor. Pela perspectiva da ciência econômica, os seres humanos inventam o valor para esconder diferenças sociais e econômicas. Nesse contexto, o valor justifica e atribui sentido a discursos ideológicos. Em suma, as ideias de Marx comprovam que o valor se configura como uma modalidade de enigma que atua como um dispositivo graças à sua capacidade de ocultar a realidade e moldá-la a seu modo.

Diante desse panorama, podemos dizer que o valor se configura como um enigma do tipo dispositivo, isto é, o valor opera como um dispositivo devido à sua capacidade de ocultar, simplificar e manipular discursos complexos e dinâmicos.

A nosso ver, há enigmas relativos ao programa da vida, dentre os quais podemos mencionar a origem da vida e outros fenômenos da natureza. Existem também os enigmas inventados pelos seres humanos, e nossas leituras nos levam a crer que o valor se enquadra

nessa última modalidade de enigma. Assim, o raciocínio desenvolvido neste trabalho faz constatar que todo valor pode ser considerado um enigma, mas nem todo enigma pode ser considerado um valor.

A história nos mostrou que determinados segmentos sociais (política, religião, justiça social, dentre outros) inflamam as mentes das pessoas. Não raro, com o intuito de atender interesses escusos, valores são usados como solução para questões insolúveis. Líderes mundiais – e por que não dizer, no contexto atual, influenciadores digitais – justificam enigmas indecifráveis e omitem realidades por intermédio de valores. Disso podem resultar tragédias humanitárias⁴³.

Neste ponto, valemo-nos do exemplo da religião para avançarmos em nossas reflexões sobre a apropriação do enigma pelo valor.

Acreditamos seja por intermédio da afirmação dos valores que a religião se apropria do enigma. Sobre o funcionamento desse processo, podemos dizer que, ao apropriar-se do enigma, a religião oferece caminhos para lidarmos com questões que dizem respeito ao programa da vida, tais como aqueles que se relacionam com o tema do nascimento e da morte. Em suma, o que estamos querendo dizer é que os valores religiosos são instrumentos utilizados pela religião para se apropriarem dos enigmas relativos à natureza.

Quando aderimos aos valores religiosos podemos encontrar, dentre outras coisas, conforto na promessa da vida eterna. Tal raciocínio deflagra uma situação em que os valores religiosos têm como finalidade manipular as pessoas, isto é, convencê-las de algo que não possui comprovação científica.

Aderir aos valores religiosos pode não ser um ato de lucidez e liberdade. Ao contrário disso, os valores religiosos não escapam da lógica do dispositivo, podendo, assim, capturar-nos, moldar nossos comportamentos e o modo como olhamos para nossas vidas, para o outro e para o mundo.

Ao valer-se dos valores religiosos para justificar enigmas relativos ao programa da vida, a religião torna-se uma modalidade de cultura⁴⁴ que lida com os valores pela chave do dispositivo.

⁴³ As próximas seções desta tese estão recheadas de exemplos que conversam com esse cenário.

⁴⁴ A religião é, aqui, considerada uma modalidade de cultura porque consideramos que ela pode ser entendida a partir da maneira pela qual lidamos com os valores.

À vista disso, podemos dizer que a religião se utiliza de valores para garantir a resolução de enigmas. Ao justificar enigmas, a religião se legitima como detentora de um tipo de conhecimento que escapa às capacidades cognitivas dos seres humanos.

O sentido do valor reside na impossibilidade de decifrá-lo. Os valores são frutos de subjetividades, de relações de poder e operam a partir de discursos ideologizantes.

Neste ponto deste trabalho, consideramos que a ideologia está apoiada em condições que não permitem que seu real discurso seja revelado, pois “é graças aos brancos, graças às lacunas entre as suas partes, que esse discurso se apresenta coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso” (CHAUÍ, 2003, p. 21-22).

Transportando este conceito para a religião, trata-se de elaborar soluções para os enigmas relativos aos fenômenos da natureza a partir do cultivo de valores que sustentam discursos ideológicos.

Nossa reflexão sobre a apropriação dos enigmas relativos à natureza pelos valores religiosos evidencia um cenário pouco animador. No entanto, é preciso sublinhar que, em chave positiva, os valores foram e continuam sendo responsáveis por selar acordos importantes para a vida em sociedade. Os valores determinam as relações sociais, sem eles carecemos de referências e padrões. A ausência do valor ameaça a convivência entre as pessoas. Não negamos que os valores contribuem para avançarmos na maneira como pensamos e agimos pelo bem comum. A ideia não é tirar o mérito do valor, mas tentar compreendê-lo pela perspectiva da cultura, de maneira ampla.

Todavia, ainda não possuímos repertório suficiente para formular uma resposta assertiva para a seguinte questão: o valor só pode ser entendido como um dispositivo?

Esperamos que o avanço das reflexões nos permitam, ao menos, esboçar uma tentativa de resposta para essa pergunta.

Feita a abordagem do tema da apropriação do enigma pela perspectiva do valor, daremos continuidade colocando à prova nossa ideia sobre a cultura ser o modo pelo qual lidamos com os enigmas, sejam eles imanentes à natureza ou frutos da artesanaria humana.

Segundo Teixeira Coelho⁴⁵, é pelo sentimento e pela sensação que a cultura começa. A cultura surge da experiência subjetiva do estado de homeostasia de um corpo vivo. Para o

⁴⁵ Aula ministrada no Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, realizado pelo Itaú Cultural em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona, da Espanha, em 06 de dezembro de 2017.

pensador, a cultura serve para que os seres humanos possam retomar o equilíbrio. A garantia da sensação de homeostasia configura-se, assim, como a primeira função da cultura.

Não raro nos falta o chão quando nos deparamos com determinados enigmas, e é justamente neste cenário em que a cultura atua. A cultura nos conduz ao estado de homeostasia porque nos oferece alternativas para lidar com os enigmas. Dentre as opções oferecidas pela cultura, podemos mencionar a religião e sua capacidade de substituir enigmas relativos ao programa da vida por valores que desempenham a função de dispositivos.

A criação de um estado de homeostasia pode, dessa forma, justificar a necessidade humana de apropriar-se dos enigmas. Nota-se que, mesmo não sendo possível solucionar determinados enigmas (tais como aqueles relativos à natureza), nos valem da cultura para nos reconciliarmos com eles.

Resta-nos a seguinte dúvida: podemos aplicar essa lógica à arte?

Se pensada como o oposto da cultura, a arte não está preocupada com o equilíbrio. Não raro, ela viabiliza uma experiência que desestabiliza nosso estado de homeostasia. Jogar luz sobre os enigmas (como previsto na reflexão mencionada anteriormente) não garante a reconciliação com a natureza ou com os valores que determinam o funcionamento da sociedade.

Não estamos dizendo que a arte não faz parte do guarda-chuva da cultura; ela é um meio de que dispomos para lidar com os enigmas. Contudo, enxergamos a arte como uma modalidade de cultura que nos faz lidar com o enigma de maneira peculiar. Ela é capaz de atualizar a cultura graças à sua natureza despreendida do compromisso de trazer conforto e respostas para os distintos tipos de enigma.

O poema "Les mains négatives" mostra que a arte faz visível os enigmas e, ao mesmo tempo, evidencia a arte como uma opção disponível para lidarmos com eles.

A leitura do poema despertou-nos para a possibilidade de entender a arte como um tipo de enigma tão engenhoso quanto o valor; ela é uma criação humana que nos coloca em contato com o mistério. Entretanto, a arte não é um enigma tal como o valor nos moldes do dispositivo. Além disso, entendemos que a arte não tem a pretensão de capturar e moldar os comportamentos e as escolhas daqueles que participam da experiência artística.

A arte é entendida, neste estudo, como um terreno disponível para a afirmação de enigmas de todo tipo, enquanto o valor é um exemplo de enigma que a arte pode trazer à luz.

Em suma, a arte não suplanta enigmas e não se preocupa em elaborar respostas para eles. Ela não se consubstancia como uma invenção humana feita para manipular ou condicionar comportamentos. Pelo menos, essa é a definição de arte que nos interessa.

"Les mains négatives" nos mostra que a arte se apropria do enigma ao revelá-lo. Ao que tudo indica, o poema de Marguerite Duras se enquadra nos moldes do conceito de arte a que este trabalho procura aderir.

1.2 Ao dançar com Marguerite Duras, perco-me em sua respiração

Feita a análise do enigma à luz dos nossos objetos de estudo, dedicar-nos-emos agora à questão da linguagem.

Em "Les mains négatives" a linguagem não é abordada pelos distintos tratamentos teóricos que pode receber, mas a partir da criação de uma cena ficcional que sugere a reflexão sobre este termo. Ao versar sobre o ato expressivo que resultou nas "mãos negativas", o poema nos convida a imaginar como teria sido o ato que deu origem à marca das mãos que estampam as paredes das grutas madalenianas.

De frente para o oceano, abaixo da falésia, sobre a parede de granito, essas mãos abertas, azuis e negras. O azul da água. O negro da noite. O homem veio à caverna sozinho, de frente para o mar. Todas as mãos têm o mesmo tamanho. Ele estava só. O homem só, na caverna, olhou em meio ao barulho, em meio ao som do mar, a imensidão das coisas, e ele gritou. Você que tem nome, que tem uma identidade, eu te amo. Essas mãos do azul da água, do negro do céu. Planas. Fixas. Esquartejadas sobre o granito cinza, para que alguém as veja. Eu sou alguém que chama. Eu sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos. Eu te amo. Eu grito que quero te amar. Eu te amo. Amo qualquer pessoa que me ouvir gritando. Sobre a terra vazia, restarão essas mãos sobre a parede de granito de frente ao rugir do oceano insustentável. Ninguém ouvirá mais ou verá. Trinta mil anos. Estas mãos. Negras. A refração da luz sobre o mar faz tremer a parede de pedra. Eu sou alguém, eu sou aquele que chamava, que gritava nessa luz branca. O desejo. A palavra ainda não era inventada.

A obra poética narra uma cena que se passa, na maior parte do tempo, em um período em que "a palavra não existia". Trata-se, portanto, de um momento em que não era possível contar com a palavra como meio de comunicação entre os seres humanos. No entanto, as "mãos negativas" comprovam que havia uma expressão gestual em uso: trata-se daquilo que mais adiante será conhecido como linguagem.

"Les mains négatives" recupera a peça arqueológica de trinta mil anos e, assim, nos lembra que as pessoas criam meios para se expressar desde a pré-história. A marca das mãos nas paredes das grutas madalenianas comprova essa tentativa. Sobretudo, a pintura rupestre nos faz pensar que a necessidade e o desejo pela expressão acompanham os seres humanos há muito tempo. O tema da história da linguagem desperta nossa atenção nesse contexto.

É recorrente na obra de Marguerite Duras o tema da "experiência do escrever como um acesso ao sagrado" (AYER, 2019, p. 82). Em "Les mains négatives" não é diferente. O poema "pode ser lido como uma espécie de *mito fundador do escrever*" (ibidem, p. 78). Nele, Marguerite Duras "procura 'reconstituir' o momento em que um rastro teria sido produzido e legado ao encontro de um destinatário, milhares de anos depois" (ibidem, p. 78).

A obra se desenha de tal modo que a linguagem acaba sobressaindo como um advento indispensável para a evolução da humanidade. O poema se vale da linguagem como uma invenção humana que possibilita a travessia no tempo, o encontro entre ausências e, especialmente, o despertar de si a partir da relação com o outro.

"Les mains négatives" não parece ser uma tentativa de responder como as culturas lidam com a questão da linguagem. A obra traz à tona a singularidade da linguagem. Trata-se de reconhecer a força que a experiência da linguagem e, sobretudo, a expressão podem ter.

Ao despontar como um tema de grande importância no poema, gostaríamos de colocar à prova a possibilidade de "Les mains négatives" ser uma declaração de amor dirigida ao ato da expressão, o qual, com o passar do tempo, irá tornar-se o que conhecemos hoje como linguagem.

Mas quem estaria declarando seu amor ao ato expressivo ou à linguagem?

Sobre a identidade do narrador do poema, como dito anteriormente, nada pode ser afirmado com precisão. O personagem pode ser alguém que se deparou recentemente com "as mãos negativas" e imagina como teria sido a prática cultural que deu origem a esse registro. Nada impede, também, de se tratar da descrição do sonho de alguém, ou ainda, do relato lírico de uma pessoa que acaba de se deparar com o registro das "mãos negativas".

Além dessas possibilidades, não descartamos o fato de este personagem ser alguém que relata, nos dias atuais, como foi afetado pelo evento que presenciou na pré-história. Neste caso, estamos considerando a existência de um narrador que desafia as regras da natureza ao viver mais de trinta mil anos. A impossibilidade de alguém viver tanto tempo

nos leva a pensar que Marguerite Duras se vale da figura do narrador para trazer à cena um personagem não humano. Sendo assim, o poema indica que o narrador de "Les mains négatives" pode ser considerado, dentre outros, a própria história da linguagem que, segundo nossa interpretação, declara seu amor ao ato expressivo que lhe deu origem, isto é, à pintura das mãos encontradas nas paredes das cavernas madalenianas.

Informação importante: trata-se de endereçar essa declaração de amor a algo ou a alguma figura feminina. No texto original, temos as seguintes frases: "*toi qui es nommée*" e "*toi qui est nommée*". Na língua francesa, a grafia da palavra "*nommée*" indica gênero feminino.

As reflexões feitas sugerem que, da mesma forma como não é possível afirmar quem é o protagonista do poema, não é possível determinar a quem esse protagonista dirige sua declaração de amor. Podemos extrair algumas informações concretas do texto, no entanto caberá ao leitor interpretá-las; afinal, não estamos lidando com uma ciência exata.

Surge, neste ponto, outra questão: por que o poema pode ser considerado uma declaração de amor?

Com relação a este assunto, os versos do poema são claros: "Eu sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos. Eu te amo. Eu grito que quero te amar. Eu te amo. Amo qualquer pessoa que me ouvir gritando".

Além disso, o conteúdo de "Les mains négatives" parece sugerir que a experiência proporcionada pelo encontro com a expressão do outro se consubstancia como um gesto amoroso.

Como ato criativo, a expressão possibilita-nos rever o passado ao mesmo tempo em que nos lança para o futuro. Prevê uma relação íntima com os criadores que fazem de suas expressões obras de arte. É quando as "mãos negativas" tocam as mãos de quem as vê. É quando leio "Les mains négatives" e aprendo a respirar como Marguerite Duras. Trata-se de uma experiência que nos faz aprender, descobrir, conhecer algo novo, sobretudo, é uma construção coletiva do mundo.

Com "Les mains négatives" entendemos que a arte viabiliza o acolhimento do corpo ausente. A leitura do poema nos pode conduzir a um tipo de experiência que nos permite tomar consciência do outro e, conseqüentemente, de nós mesmos. A expressão indica a possibilidade de conceber uma realidade que se faz na relação entre nós e o outro,

entre o outro que somos nós e vice-versa. Eis os motivos pelos quais não excluimos a possibilidade de o poema ser uma declaração de amor.

Posto isto, seria possível estabelecer algum tipo de relação entre o tema do amor e do ato expressivo fora do campo ficcional?

A fim de aterrissar essa discussão no campo teórico, iremos nos dedicar à reflexão sobre o tema da linguagem sob a luz dos nossos objetos de estudo.

Partimos da ideia de que é por intermédio do ato expressivo da linguagem que conseguimos conhecer o desconhecido, declarar nossa insatisfação, contentamento, amor, dentre outros. Sem o ato expressivo, não seria possível estabelecer agenciamentos, relações de troca, conflitos e compartilhamentos. A linguagem é um tecido social, meio pelo qual firmamos pactos, modos de convivência, a partir dela construímos o conhecimento. Valemo-nos da linguagem para nos expressarmos. A maneira como as pessoas se valem da linguagem proporciona o aparecimento das diversas formas de cultura.

A linguagem é algo comum entre as mais distintas culturas, dá corpo às relações sociais, aos valores, aos discursos, possibilita o intercâmbio entre culturas. Ela é indispensável para o reconhecimento das culturas, das individualidades, para criarmos e entendermos realidades, para escrevermos nossas histórias particulares e a história do mundo.

Todos nós, sujeitos da cultura, estamos construindo coletivamente a história da humanidade a partir dos sistemas de representação, dentre os quais podemos mencionar a linguagem.

Como sistema de representação, a linguagem possibilita a criação de um espaço de compartilhamento no qual não é possível identificar um único criador: todos que participam dessa experiência constroem conjuntamente, a partir de conflitos e contradições, um único pensamento, um único tecido expressivo, uma única história.

Para aferir a pertinência desse nosso raciocínio, a seguir, apresentaremos alguns dos tratamentos teóricos que o conceito de linguagem pode receber. Iremos valer-nos da relação que este conceito estabelece com a cultura e com o valor para organizar nossas reflexões.

Dentre as contribuições teóricas sobre esse tema, destacamos a abordagem de Stuart Hall. Em seu livro “Cultura e Representação”, o pensador explica que o encontro entre a linguagem e a cultura é marcado pela representação. Neste contexto, é por intermédio da representação que “a produção de sentido pela linguagem” se realiza (HALL, 2016, p.53).

Em outras palavras, “o sentido é construído pelo sistema de representação” (ibidem, p. 42) e deve ser entendido como algo em permanente construção, não podendo ser considerado um dado pronto.

A linguagem, pela perspectiva desta corrente de pensamento, se configura como um sistema representacional que atua dentro do escopo da cultura, ou seja, a linguagem é o modo pelo qual “pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (HALL, 2016, p. 18). Se entendida de maneira ampla, a linguagem pode ser entendida como “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema” (ibidem, p. 37).

Linguagem, imagem e signos são os meios pelos quais os seres humanos atribuem sentido às coisas do mundo. As pessoas que fazem parte de uma mesma cultura “compartilham um mapa conceitual relativamente parecido” (HALL, 2016, p. 38), justificando, assim, o fato de essas pessoas aderirem a “uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos” (idem). Nos termos do pensador, “somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável” (ibidem, p. 41-42).

Na cultura estão em jogo inúmeros e distintos sistemas de representação. A exemplo disso, podemos mencionar que as crianças são capazes de, inconscientemente, internalizar códigos que permitem que expressem “certos conceitos e ideias por meio de seus sistemas de representação – escrita, fala, gestos, visualização e assim por diante” (HALL, 2016, p.43). De igual modo, as crianças interpretam “ideias que são comunicadas a elas usando os mesmos sistemas” (idem).

Segundo Hall (2016), há três correntes distintas que abordam o tema da teoria da representação: a reflexiva que, como um espelho, considera que a linguagem reflete a verdade do mundo; a intencional, na qual o interlocutor utiliza a linguagem para expressar seu ponto de vista individual; e, finalmente, a construtivista, responsável pela atribuição dos sentidos aos sistemas de representação.

Hall toma partido e compartilha sua impressão sobre as vertentes que constituem a teoria da representação. A maneira como se posiciona sobre o tema da cultura e da linguagem nos leva a concluir que a postura adotada por esse teórico se alinha ao segmento da teoria da representação construtivista. A teoria da representação construtivista se vale dos

signos, das imagens e da própria linguagem para “expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas” (HALL, 2016, p. 31).

Hall formula suas reflexões a partir da ideia de “virada cultural”, entendida como o momento em que a cultura passa a ser determinada pelo sentido. Foi a partir da virada cultural que, “basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos” (HALL, 2016, p. 20).

Na "virada cultural", o conceito de cultura é definido como a “soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p. 29).

A centralidade da cultura é tema endossado pela "virada cultural", uma vez que esta corrente de pensamento defende a ampliação da linguagem "para a vida social como um todo" (HALL, 1997, p. 29). Lê-se:

Argumenta-se que os processos econômicos e sociais, por dependerem do significado e terem consequências em nossa maneira de viver, em razão daquilo que somos - nossas identidades - e dada a "forma como vivemos", também têm que ser compreendidos como práticas culturais, como práticas discursivas (Idem).

Epistemologicamente, de acordo com Hall, na década de 1960, foi por intermédio do "trabalho de Lévi-Strauss e Roland Barthes na França, e de Raymond Williams e Richard Hoggart, no Reino Unido, que a ‘virada cultural’ começou a ter um impacto maior na vida intelectual e acadêmica” (HALL, 1997, p. 31). A contribuição desses pensadores inaugurou “um novo campo interdisciplinar de estudo organizado em torno da cultura como o conceito central” (idem).

O conteúdo ora exposto sustenta nosso entendimento sobre a linguagem como meio para que façamos representações do mundo. Igualmente, a linguagem atua como um canal que estabelece relações entre as nossas representações e as representações de mundo feitas pelas outras pessoas.

Tema de grande relevância para distintos teóricos, Karl Marx analisa a ideia da representação pela perspectiva da ciência econômica. Para este pensador, a representação exige uma materialidade. Por intermédio das ideias de Marx, é possível compreender a materialidade do valor pelo viés da representação material.

Entendido como uma medida de valor, o dinheiro “é a forma necessária de manifestação da medida imanente de valor das mercadorias: o tempo de trabalho” (MARX, 2013, p. 169).

Ao analisar a obra de Marx, o teórico David Harvey explica que o valor precisa ser representado de alguma maneira – eis que surge o dinheiro. Como explica Harvey (2018, p. 285), o funcionamento do mercado depende de formas monetárias e “o dinheiro entra em cena no quadro como uma representação material de valor”.

No entanto, a forma-dinheiro, segundo as análises de Marx, “vela materialmente [Sachlich], em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores privados” (MARX, 2013, p. 150).

Marx chama nossa atenção para o tema da materialidade das representações. Sobretudo, sua reflexão nos alerta para a possibilidade de as representações desempenharem um papel determinante no que tange às relações que constituem a vida em sociedade.

Sob esse prisma, a definição da ideia de representação feita por Marx lança um alerta para o modo como se atribui sentido aos valores. A tradição marxista chama nossa atenção para a possibilidade de os sentidos dos valores serem arquitetados em um terreno ambíguo, isto é, a partir de um cenário que parece obedecer a uma lógica justa, de uma constante revisão e análise dos sentidos do valor, mas que, na verdade, acaba orientando-se por interesses que visam beneficiar determinados grupos e indivíduos.

A linguagem traz certa materialidade à cultura. Nesse sentido, a fim de ampliar nosso olhar sobre este tema, não seria o caso de pensar se a linguagem pode seguir por caminhos ambíguos tal como o valor se apresenta na proposta de Marx?

O conceito de linguagem também está na mira de Agamben, segundo o qual a linguagem se configura como um dispositivo:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2005, p. 13).

As ideias de Agamben, somadas aos conteúdos expostos até aqui, nos fazem pensar sobre a possibilidade de enxergarmos a linguagem como um dispositivo que captura as pessoas e determina a relação entre elas. Nesses moldes, a linguagem atua a partir de representações de mundo condicionadas a discursos ideologizantes.

Fato é que Agamben propõe uma leitura sobre o conceito de linguagem a partir da problematização deste termo quando se propõe a entendê-lo como um dispositivo de poder.

Neste ponto, a questão que se coloca é: há meios de não sermos reféns dos dispositivos?

Uma possível contribuição importante para refletirmos sobre essa questão está na obra do teórico dos estudos culturais Terry Eagleton. O pensador nos alerta para a impossibilidade de entendermos o conceito de linguagem a partir do vetor da homogeneidade.

Em seu livro “Teoria da Literatura: uma Introdução”, Eagleton (2006, p.7) afirma: “qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo a classe, região, gênero, situação etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade linguística homogênea”.

As distintas formas de linguagem se consolidam como atividades sociais que devem ser entendidas a partir do contexto cultural em que se desenvolvem. Ponto importante, para Eagleton, a linguagem é vista a partir da pluralidade, das contradições e da diferença.

As ideias de Renato Ortiz podem ajudar-nos a compreender melhor a proposta de Eagleton. De acordo com Ortiz (2011), a atualização da linguagem é viabilizada pela língua que, por sua vez, é determinada por um contexto histórico ou por um grupo de indivíduos.

Ortiz (2011, p. 18) entende a linguagem como “uma faculdade universal dos seres vivendo em sociedade”. No entanto, para este pensador, as línguas, responsáveis pela atualização da linguagem, separam os membros da sociedade.

Sobre o papel que desempenha no bojo da cultura, é possível dizer que “a diversidade das falas se sobrepõe ao traço comum que lhes dá suporte” (ORTIZ, 2011, p. 18). Nas palavras de Ortiz, “se os mundos não são distintos você não pode exercer poder sobre eles” (ibidem, p. 28).

A diversidade cultural na contemporaneidade pode confinar “as pessoas a seus valores e hábitos provincianos” (ORTIZ, 2011, p. 29). Como não há mais busca por uma língua universal, os seres humanos cedem “lugar a um sentimento profundo de dominação”

(ibidem, p. 27). Em continuidade a esse pensamento, “o diverso é inteiramente ressignificado (\neq de Babel), de maldição transmuta-se em riqueza, patrimônio” (idem).

A questão posta aqui é que, a partir das ideias de Ortiz, somos levados a pensar que há pouco, ou quase nenhum espaço para o universal dentro da cultura. Um possível modelo de universalidade é combatido pela própria cultura, que se caracteriza por seu comprometimento com o princípio da diversidade. Na visão de Ortiz, não se trata de a cultura acolher simultaneamente processos que flertam com a universalidade e com a diversidade. Na cultura contemporânea a diversidade é dominante, “o universal termina onde começam a cultura e a língua” (ORTIZ, 2011, p. 19).

À medida que contribui para dimensionarmos a importância do conceito de expressão, as ideias de Terry Eagleton nos permitem tecer reflexões sobre o conceito de linguagem a partir da perspectiva da arte e da universalidade.

A expressão decorre do despertar para uma nova percepção de mundo, de si mesmo, do outro. Como propõe Eagleton (2006), o ato expressivo carrega em seu cerne a universalidade, é o meio pelo qual a verdade do mundo se manifesta.

A expressão, cuja origem se localiza na cultura, é item indispensável para o surgimento da história da humanidade. Por intermédio daquilo que advém da cultura (a arte, a linguagem etc.), a expressão nos conduz à experiência da alteridade.

Contudo, restam-nos as seguintes dúvidas: o que é produzido a partir da experiência que nos impele a vivenciar vidas que não são nossas? A cultura pode ser considerada uma maneira de lidar com os valores que leva em conta uma relação legítima de consciência sobre o outro?

A leitura de Eagleton (2006, p. 98), carregada de críticas, a respeito da obra de Martin Heidegger, serve para nos explicar que a arte “não deve ser considerada como a expressão de um sujeito individual: o sujeito é apenas o local, ou o meio, pelo qual a verdade do mundo se manifesta, e é essa verdade que o leitor de um poema deve ouvir atentamente” (EAGLETON, 2006, p. 98).

A obra de arte não deve ser admirada porque é fruto de uma inspiração aleatória do artista, ou seja, um ato criativo desconectado da realidade do mundo. A arte é reflexo de um contexto cultural determinado por um conjunto de circunstâncias sociais específicas e, ao mesmo tempo, sugere uma experiência de caráter universal.

O teórico inglês se vale da literatura para explicar o peso da universalidade presente no processo artístico. Segundo Eagleton (2006, p. 122), "a literatura não deve ser vista como a autoexpressão de autores isolados, que são apenas funções desse sistema universal: ela nasce do sujeito coletivo da raça humana, razão pela qual materializa os 'arquétipos' ou figuras de significação universal". Para o pensador, os sujeitos não expõem somente suas particularidades quando se expressam, mas trazem à tona a história da humanidade.

De acordo com essa linha de pensamento, a literatura deve ser vista a partir de uma dimensão universal que incorpora, concomitantemente, o global e o local, o coletivo e o individual. Tal característica confere valor universal a essa linguagem, a saber, a linguagem artística que conhecemos pelo nome de literatura. Novamente nos deparamos com o valor. Especificamente, na abordagem de Eagleton, a definição de valor universal é elaborada a partir da relação que este termo estabelece com a arte.

Por intermédio da arte – no caso, da literatura –, seria possível alcançar a dimensão universal do valor. Sobretudo, de acordo com Eagleton, nos dias de hoje, a chance de proporcionar uma experiência baseada no preceito da universalidade faz da literatura algo especialmente importante.

A fim de explicar a relevância da literatura na atualidade, Eagleton endereça uma crítica à contemporaneidade. O pensador identifica que a condição pós-moderna raramente nos proporciona a oportunidade de compartilharmos momentos que ultrapassam os limites da matéria e nos conduzem à universalidade. No entanto, a arte, sob as vestes da literatura, contraria essa tendência dominante. Nas palavras de Eagleton (2006, p. 365):

Se hoje a literatura tem importância, isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência.

As considerações feitas sobre o tema da linguagem até este ponto acendem um alerta para a importância da expressão. A opção pela maneira como nos expressamos, o modo como escolhemos fazer nossas representações de mundo é o assunto que nos interessa neste momento. Sendo assim, uma possível alternativa para driblar o dispositivo estaria na linguagem como via para a arte?

Vejamos se as ideias de Merleau-Ponty podem ajudar-nos a refletir sobre essa questão.

Inspirados em Merleau-Ponty, consideramos que a criação artística depende da capacidade do artista de fazer seu corpo visível. O músico faz seu corpo visível por intermédio da música que cria, ou seja, o corpo do músico se faz visível (se faz sonoro) dentro da linguagem que ele escolheu para se expressar, a música. Consequentemente, a música se faz audível sem abandonar a linguagem.

Nesse contexto, a arte é fruto das mãos e do pensamento dos seres humanos. O fazer artístico inclui o modo de ver o mundo das pessoas aliado às habilidades técnicas. A arte evidencia o que existe na cultura, mas que não necessariamente veio à tona, ou seja, a arte nos faz ver aquilo que ainda não vimos. O artista é capaz de fazer visível algo que ainda não foi visto porque ele age trazendo à luz o potencial do mundo sensorial.

A obra de arte "nos dá a ver o que sempre vimos sem ver, a ouvir o que sempre ouvimos sem ouvir, a sentir o que sempre sentimos sem sentir, a pensar o que sempre pensamos sem pensar, a dizer o que sempre dissemos sem dizer" (CHAUI, 2004, p. 271).

A arte revela o que já existe, mas não percebemos, a experiência artística pode propiciar uma relação de intimidade com o outro; passamos a ver e a sentir como o outro. A arte pode colocar-nos diante dos enigmas e mistérios dos mais diversos seres humanos.

Sobre a relação corpo e arte, Ayer (2019, 87) explica que "a obra é um modo pelo qual o corpo marca o exterior. Por isso a arte é sempre do corpo". O pensador nos explica a ideia de arte por intermédio do ofício do poeta.

O poeta se exerce no expor-se, maneja as disposições do corpo, seus modos de se mostrar e de sentir. Como um gravador de mundo, maneja o vasto e complexo buril chamado pele. Desenvolve então toda uma tecnologia da exposição de si, que é aprendida e inventada, aprendida-inventada, incorporada. O poeta é, pois, um mostrador de corpo, ao mesmo tempo que é um atento observador do mostrar-se de seu próprio corpo (AYER, 2019, p. 87).

Resta-nos a seguinte dúvida: a maneira como expressamos nossos valores pode-se relacionar com o tema do ato amoroso?

A arte, abordada pela perspectiva do corpo, traz à tona a experiência de "viver o próprio corpo outramente, viver seu corpo como outro corpo em outro tempo em outro lugar". (AYER, 2019, p. 85). Entender a arte pela perspectiva da alteridade significa:

[...] acolher em si o corpo do outro não é mediunidade, mas dança. É deixar-se acariciar pelo mover do outro, cujo mover – ritmo, respiração – assumo como meu. Um compositor mostra-se – expõe seu corpo – por intermédio de um (ou vários) intérpretes(s). De maneira similar, o dramaturgo só verá viver sua obra por intermédio de um (ou vários) atores(es) (AYER, 2019, p. 88-89).

Por esse prisma, a experiência artística resvala na questão do valor. Quando participamos da experiência artística, podemos ter consciência dos valores do outro e, ao mesmo tempo, passamos a ter consciência de valores diferentes dos nossos. Trata-se de perceber, por intermédio do corpo, como o outro, isto é, um outro corpo percebe o mundo. É um tipo de experiência que possibilita sentir e pensar como o outro mesmo em sua ausência.

Na experiência artística, o artista pode me invadir a ponto de eu não distinguir mais quais são minhas ideias e quais são as ideias dele. Os valores não se escondem, eles se expõem. Trata-se de uma experiência baseada no princípio da alteridade e, conseqüentemente, da consciência do outro. O tratamento dado ao conceito de alteridade, nesse contexto, pode ser entendido do seguinte modo: “vejo o que ele vê. Reconheço que meu mundo sensível é também o dele, pois assisto à sua visão: 'meu' verde passa nele e o 'seu' em mim – experiência iminente que vejo na tomada do espetáculo por seus olhos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 276).

Diante deste cenário, somos impelidos a perguntar: ao mesmo tempo em que a experiência da alteridade viabiliza o despertar para o novo, ela estimula nossa visão crítica? A arte pode seguir pelo rumo da alteridade e, ao mesmo tempo, fomentar nossa capacidade crítica sobre esse tipo de experiência?

Talvez uma boa maneira de tentar refletir sobre essa questão seja recuperando uma possível definição para a ideia de arte.

Inspirados em Merleau-Ponty, acreditamos que a arte faz visível o invisível e, sobretudo, a experiência artística, por intermédio de sua capacidade de fazer do corpo (dos sentidos) uma fonte de conhecimento, destaca-se como meio para a construção de uma realidade na qual não há fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Nesse sentido, vemos e o outro nos vê, ou, ainda, o olhar do outro nos localiza no mundo e nos faz ver que existimos a partir dele. A experiência artística opera em complementaridade com o outro.

Baseada na obra de Maurice Merleau-Ponty, a pesquisadora Silvana de Souza Ramos (2009, p. 51) explica que é a partir da linguagem que o ser humano "transforma suas próprias

necessidades e se faz artesão do mundo que o circunda". De acordo com o estudo de Ramos, "a percepção do mundo se vale da mediação da linguagem" (idem) e, igualmente, a percepção propicia a possibilidade de estabelecer uma experiência "que se desenrola num terreno cultural comum – a própria língua –, no interior do qual meus pensamentos e os pensamentos de outrem formam um só tecido expressivo" (ibidem, p.106).

Novamente nos deparamos com o tema da expressão. Vale dizer que, na proposta de Merleau-Ponty, a expressão conta a história da humanidade e pode ser considerada um elemento comum à natureza e, igualmente, à cultura. O pensamento de matriz merleau-pontyana define a expressão como "o ato de criação capaz de reinventar seu passado e de abrir novas dimensões de futuro" (RAMOS, 2009, p. 10).

Sobre a relação entre expressão, natureza e cultura, é possível dizer que "isto que advém na linguagem e na pintura – ou seja, na cultura humana – pode ser assistido na evolução da vida de modo que esta, além de configurar um primeiro poder de expressão, envolve, num mesmo movimento criativo, o início de toda história" (RAMOS, 2009, p. 197).

É preciso ver o que está à nossa volta, isto é, perceber o que se passa no nosso entorno para que possamos expressar-nos. Na maioria das vezes, é no momento em que despertamos para um novo acontecimento que temos o desejo ou a necessidade de nos expressar.

Baseado nas ideias de Merleau-Ponty, Alfredo Bosi explica que o papel desempenhado pela linguagem "não é exteriorizar um conteúdo ideológico prévio, uno, já pronto, feito e perfeito. Não. A consciência poética constrói um objeto semântico, o poema, a partir de uma situação já interiorizada, sempre complexa, e dotada, em geral, de uma "atmosfera" (afetiva, tonal)" (BOSI, 1986, p. 60). A arte, nesse contexto, "tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano [...] o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens estarem em relação com o universo e consigo mesmos" (ibidem, p. 8).

A experiência artística parece distanciar-se das garras do dispositivo. Se o dispositivo opera a partir de relações de hierarquia de poder, a dinâmica da arte prevê que as relações sejam estabelecidas pela chave do ato amoroso.

Sobre esse assunto, Bosi (1986, p. 36) explica que "o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível". A arte tem a capacidade de refinar a sensibilidade, nela "a habitação do mundo percebido pelo sujeito e,

em direção contrária, a presença ativa deste naquele, fazem parte de uma experiência singular e poderosa que talvez só se possa comparar à do ato amoroso" (ibidem, p. 41).

Acreditamos que a obra de Marguerite Duras nos convida a pensar sobre a arte como uma experiência de amor capaz de desafiar a lógica do tempo linear, de conectar as mais distintas pessoas nos mais longínquos rincões.

"Les mains négatives" desperta-nos para a experiência artística como um ato amoroso que possibilita a experiência de viver no mundo a partir da percepção do outro. Endereçar uma declaração de amor à experiência artística é reconhecer que os seres humanos são capazes de construir coletivamente a partir de relações de afeto. Sobretudo, acreditamos que, não menos importante, é considerar que se trata de uma declaração de amor à capacidade humana de inventar múltiplos e distintos modos de se expressar e de acolher a expressão, ou ainda, os valores do outro.

1.3 O ontem, o hoje e o amanhã unidos por um único tecido expressivo

Ao ler "Les mains négatives", é possível perceber que Marguerite Duras se vale de uma escrita baseada em diferentes pronomes pessoais para referir-se ao protagonista de seu poema. Tudo começa com um narrador em terceira pessoa descrevendo uma cena que se passa na pré-história. Posteriormente, este mesmo narrador revela-se como o protagonista da própria cena que está narrando. Ora acompanhamos o narrador-personagem, ora apenas o narrador-observador. Tal recurso se sustenta até o final do poema.

No começo de sua poesia, Marguerite Duras se vale do pronome que corresponde à terceira pessoa do singular do caso reto para dar vida a seu narrador-observador; é possível perceber a utilização desse recurso na seguinte passagem: "o homem veio à caverna sozinho, de frente para o mar. [...] Ele estava só".

No decorrer de "Les mains négatives", o narrador-observador assume o protagonismo da cena e passa a referir-se a si mesmo a partir do pronome correspondente à primeira pessoa do singular do caso reto. A figura do narrador-personagem pode ser vista na seguinte passagem: "eu sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos".

Na frase final de "Les mains négatives", o narrador confunde-se, novamente, com a identidade do personagem que protagoniza a ação há trinta mil anos. O trecho a seguir comprova essa constatação: "eu sou aquele que gritava que te amava, tu".

O grito emitido pelo protagonista da ficção marca a primeira mudança de identidade do narrador – passamos, neste momento, do narrador-observador para narrador-personagem. É como se o grito anunciasse a possibilidade de o narrador assumir distintas identidades.

Sobre o tema do amor, presente em grande parte das falas do protagonista do poema, aventar a possibilidade de o narrador de “Les mains négatives” ser a história da linguagem - como dito no subitem anterior – não atenua nossa inquietação sobre o motivo pelo qual esse personagem diz amar todos aqueles que detêm uma identidade.

No poema temos a seguinte passagem: “tu que tens nome, que tens identidade. Eu te amo de um amor indefinido”. A alternância de vozes do narrador nos faz pensar que ele ama alguém que possui uma identidade indefinida e, ao mesmo tempo, diz amar-se a si mesmo, a saber: “eu sou aquele que gritava que te amava, tu”.

Ao dizer que ama a todos aqueles que detêm uma identidade, o narrador não está dizendo que ama especificamente alguém. Ao que parece, ele ama o advento da linguagem, ou, ainda, ele ama o ser humano e sua capacidade de inventar este complexo recurso. Sem linguagem não há identidade. A linguagem é responsável pela criação e transformação das múltiplas identidades, pelo reconhecimento do outro, pela possibilidade de nos expressarmos, pela aquisição de conhecimento e, como vimos, viabiliza diversos tipos de experiência, dentre as quais podemos destacar a artística.

O enigma que envolve o narrador de “Les mains négatives” sugere uma reflexão sobre o tema da identidade como uma ideia plural, flutuante, que se constitui à medida que se relaciona com a identidade do outro. Tal mistério que envolve a figura do narrador nos faz pensar que a identidade escapa, não pode ser definida; trata-se de um projeto inconcluso que está sempre em movimento. Assim, debruçar-se sobre os distintos tratamentos dados ao conceito de identidade parece-nos mais interessante do que tentar definir uma identidade.

Foco de distintas disciplinas ao longo da história, a identidade será observada aqui sob a luz dos nossos objetos de estudo. O conceito de identidade é com frequência abordado a partir da perspectiva de essência⁴⁶ devido às múltiplas relações que mantém com este termo.

⁴⁶ De acordo com Marilena Chauí, o termo essência aparece na abordagem aristotélica no contexto da metafísica. Vale destacar, portanto, alguns termos do vocabulário utilizado na metafísica de Aristóteles. Para essa corrente de pensamento, a forma é aquilo que caracteriza a matéria. Por sua vez, o ato é o nome dado para a atualização da forma que revela a potência contida na matéria. Chegamos, assim, à essência, que se caracteriza como sendo aquilo que une matéria e forma. A metafísica, configura-se como o estudo da existência da essência nos distintos tipos de seres (físicos, naturais, matemáticos etc.). Sobretudo, a metafísica é a ciência que estuda o significado da essência e as circunstâncias que fazem com que possam existir vários tipos de essência. O mesmo conceito será abordado por pensadores da Modernidade. René Descartes entende que a essência determina todos os atributos daquilo que desejamos conhecer. Isso se aplica aos seres humanos, cuja totalidade

Uma possível abordagem do conceito de essência pode ser observada na obra de Jean-Paul Sartre. A teoria que sustenta as reflexões desse pensador orienta-se pela ideia de existência; esse filósofo nega o conceito de essência. Em termos existencialistas, antes da existência, não há nada que possa determinar o que o ser humano é. Não existe uma essência capaz de definir os seres humanos. Nem sequer a natureza pode determinar o que o ser humano é. Somente a existência que está impressa na conduta das pessoas é que nos permite conhecer a realidade tal como ela é. O ser humano é o resultado do processo de sua existência. Em suma, somos, então, para Sartre, apenas existência, não possuímos uma essência.⁴⁷

O existencialismo nos oferece ferramentas para entendermos a identidade como uma invenção que condiciona a vida dos seres humanos. Definida a partir de escolhas, a identidade é uma tentativa de dar sentido à vida, advém do valor que atribuímos às coisas.

A falta de essência é a condição que propicia a construção da identidade. Trata-se de desejar ser para além das condições que determinam nossa existência. O desejo de ter uma identidade nos faz inventar uma.

Por vezes, de acordo com a leitura da obra de Sartre feita pelo professor Franklin Leopoldo e Silva, a sensação de perda de referência, de ausência de essência, nos leva ao relativismo, à indiferença e ao cinismo. O desamparo promovido pela falta de valores pré-determinados pode culminar na invenção de valores capazes de, até mesmo, ameaçar a humanidade.

do ser é definida por sua essência pensante. Descartes atém-se a conhecer a essência do ser humano para poder entendê-lo.

A essência também foi alvo dos teóricos David Hume e Immanuel Kant. Ambos os pensadores elaboraram uma crítica à ideia de realidade e, assim, passaram a rever a ideia de essência.

Hume explica que sujeito e objeto estabelecem uma relação de interdependência. Para o teórico, é por intermédio da experiência que podemos conhecer a essência das coisas. Na esteira desse pensamento, a identidade é uma percepção condicionada pela mente. Trata-se de uma qualidade que atribuímos às coisas que são submetidas a nossa reflexão. Não há, nos moldes de Hume, correspondência entre a realidade e o processo de significação.

Na mesma direção, Kant organizou uma crítica à razão e investigou os limites do conhecimento. Foi na tentativa de solucionar questões relativas à metafísica que Kant sugere a criação do idealismo. Essa corrente de pensamento considera que o conhecimento não é adquirido dos objetos para o sujeito, mas das ideias do sujeito do conhecimento para os objetos. De acordo com Kant, toda realidade é constituída de fenômenos e todos os fenômenos possuem uma essência.

Por sua vez, Edmund Husserl (2016) explica que a possibilidade de conhecer a essência de alguma coisa é fruto do olhar lançado para a realidade e organizado pela consciência. A essência, como produto da consciência, garante sentido à realidade. A essência da consciência está na ação de conscientizar-se. Sendo uma ação, a consciência deve ser tomada como um ato intencional que nos faz perceber. No sistema husserliano a percepção é entendida como uma forma de conhecimento, trata-se da maneira como o corpo percebe o objeto externo a ele.

⁴⁷Na tentativa de compreendermos os pontos do existencialismo que podem auxiliar nosso trabalho, iremos recorrer à leitura de Jean-Paul Sartre feita por Franklin Leopoldo e Silva. A palestra do pensador está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ra45z_DWi4. Acesso em: 5 jan. 2023.

O existencialismo nos faz pensar que os sentimentos gerados pelo desejo de possuir uma essência podem dificultar nossa consciência sobre os valores. A vontade de possuir uma identidade pode comprometer nossas escolhas e deturpar o sentido que atribuímos às coisas.

Se entendida pela perspectiva do existencialismo, a atribuição de valor é uma ação que requer atenção, uma vez que a escolha de um indivíduo não afeta somente a ele mesmo, mas a todos os seres humanos.

Mesmo agindo a partir de um contexto específico, a ação das pessoas possui uma capilaridade abrangente. Os seres humanos, condicionados a circunstâncias históricas determinadas, não deixam de ser protagonistas da história da humanidade, de afetar uns aos outros. Os valores atuam, nesse contexto, como mediadores dessa condição inescapável que assola a todos os sujeitos.

A herança sartriana nos permite dizer que a afirmação de valores se configura como um ato de grande responsabilidade. Ao mesmo tempo em que os valores estabelecem uma relação de intimidade conosco e orientam nossas vidas, eles também reverberam e influenciam na vida daqueles que sequer participaram ou tomaram consciência das escolhas feitas por nós.

Numa dimensão mais individual, se quero casar-me, ter filhos, ainda que esse casamento dependa exclusivamente de minha situação, ou de minha paixão, ou de meu desejo, escolhendo o casamento estou engajando não apenas a mim mesmo, mas a toda a humanidade, na trilha da monogamia. Sou, desse modo, responsável por mim mesmo e por todos e crio determinada imagem do homem por mim mesmo escolhido; por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem (SARTRE, 1970, p.13).

O valor possui uma dimensão particular porque é de inteira responsabilidade daquele que o defende. E, ao mesmo tempo, possui uma dimensão universal porque não existia previamente e "exprime tudo aquilo que se pode atingir em termos de critério moral"⁴⁸. Escolher significa atribuir valor. Nas palavras de Sartre, "escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos" (SARTRE, 1970, p. 12).

No modelo existencialista, os seres humanos são responsáveis por si mesmos, isto é, por seus próprios atos, e, igualmente, pelas escolhas e ações dos outros. Assim sendo, "o

⁴⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ra45z_DWi4. Acesso em 05/01/2023.

homem, sem apoio e sem ajuda, está condenado a inventar o homem a cada instante” (SARTRE, 1970, p. 19).

Desprendido da existência de valores que sirvam como padrões para a humanidade, Sartre (1970, p. 18) explica sua tese sobre a liberdade:

[...] se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim, não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre.

A liberdade não é algo que os seres humanos conquistam, isto é, ela não define e não é capaz de nos definir. A liberdade já está posta, é a partir dessa condição inescapável que os seres humanos fazem suas escolhas. Nossa liberdade gera responsabilidades, estamos no mundo, livres e destinados a conduzir nosso próprio caminho. Subjetividade e liberdade são, de acordo com essa linha de raciocínio, a mesma coisa.

A corrente existencialista considera que a criação de valores revela que a vida não possui um sentido prévio, “dizer que nós inventamos os valores não significa outra coisa senão que a vida não tem sentido *a priori*. Antes de alguém viver, a vida, em si mesma, não é nada; é quem a vive que deve dar-lhe um sentido; e o valor nada mais é do que esse sentido escolhido” (SARTRE, 1970, p. 45).

A existência de valores universais que tenham origem na natureza ou na metafísica não faz parte da proposta existencialista. Trata-se de aceitar que a vida é desprovida de referências, modelos ou padrões. Nas palavras de Sartre (1970, p. 41), “[...] se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo valores, em seu desamparo, ele não poderá mais desejar outra coisa a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores”.

A tendência é que os valores, assim como a cultura, tragam sensação de conforto, acolhimento e pertencimento. Trata-se de uma invenção humana capaz de estabelecer paradigmas, impor padrões, despertar a sensação de pertencimento, orientar escolhas e justificar condutas. A identidade, fruto da afirmação de valores, é um instrumento desse tipo. Ela atribui sentido à nossa existência, serve de explicação e justifica determinados hábitos e comportamentos.

Nesse sentido, estar no mundo é viver em um sistema marcado pela intersubjetividade, isto é, o que cada um faz de si depende daquilo que os outros fazem dele:

"[...] o que cada um vai fazer de si, ao construir sua existência, incluirá aquilo que ele poderá fazer com o que os outros fizerem dele" (SILVA, 2018)⁴⁹. A história que construo é minha e, ao mesmo tempo, de todos. Do mesmo modo, meus valores são meus e, simultaneamente, influenciam a todos.

Chegamos, neste ponto, ao conceito de alteridade (do latim *alter*, que significa “outro”, e *alteritas, atis*, que significa “alteridade, ser o outro”⁵⁰). Para Sartre, identidades diametralmente opostas estão conectadas umas com as outras e se relacionam de forma conflituosa. À medida que somos responsáveis pela construção da nossa identidade, determinamos a construção da identidade do outro. Essa condição pode ser vista na peça "Entre quatro paredes", de autoria de Sartre (1977).

Na obra teatral, os personagens que protagonizam a trama em questão estão mortos. Tal condição prevê que esses personagens sabem dos julgamentos aos quais são submetidos. Os mortos, porém, não possuem controle sobre o juízo de valor direcionado a eles. Reféns dessa condição, em determinado momento da peça, um dos personagens diz: "então, é isto o inferno. Eu não teria acreditado... Vocês se lembram: o enxofre, o carneiro, o fogo... Ah, que piada. Para que o fogo? O inferno são os Outros" (SARTRE, 1977, p. 23),

Segundo a interpretação de Fredric Jameson (2006, p.173), a tese de Sartre convida-nos a pensar que "converter outras pessoas em coisas através do olhar torna-se, então, a fonte primordial de uma dominação”.

Sob o prisma do existencialismo, o conceito de alteridade pode ser definido a partir da simultaneidade de sermos sujeitos e, ao mesmo tempo, objeto do outro. Resta-nos a dúvida: será que, de acordo com o contexto aqui apresentado, a invenção do valor e da identidade dialogam com a necessidade de superarmos nossas inseguranças e limitações?

A sensação de profundo desamparo pode ser o gatilho para a criação da identidade, e tal recurso pode resultar em situações desastrosas. Aquele que inventa uma identidade para si está se esforçando para lidar com as condições impostas pelo ato de existir. Afinal, é desafiador viver, como propõe a corrente existencialista, sem nenhum tipo de referência ou padrão.

No entanto, a identidade não precisa ser vista estritamente em chave negativa, pois tal recurso pode, dentre outras coisas, viabilizar a convivência pacífica e justa entre as

⁴⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ra45z_DWi4. Acesso em: 5 jan. 2023.

⁵⁰ Segundo Ferreira (2004), alteridade significa “qualidade do outro ou do que é diferente” e, filosoficamente, “caráter diferente, metafisicamente”, caráter ou qualidade do que é outro.

peçoas. A construção da identidade pode ser o primeiro passo para ampliarmos a consciência que temos de nós mesmos e dos outros.

As ideias de Maurice Merleau-Ponty (2018) contribuem para entender em outra chave o processo de construção da identidade, de reconhecimento do outro e de nós mesmos. Diferentemente da corrente existencialista, o filósofo francês irá definir o conceito de essência a partir do corpo.

Merleau-Ponty não aceita a separação entre o sujeito e o objeto e entre a alma e o corpo. Dotado dos cinco sentidos, o corpo, para esse teórico, articula-se com a mente e realiza operações conscientes.

O corpo possui uma dimensão interior que se exterioriza e é capaz de interiorizar o que está fora dele. A exemplo disso é possível dizer que, como um ser visível, o corpo se configura como um visível aos outros e é, também, visível para nós. Ao levarmos em conta sua dimensão tátil, constatamos que é possível tocá-lo e deixar ser tocado. Além disso, o corpo emite sons, isto é, pode ouvir e, concomitantemente, pode ser ouvido. O mesmo se passa com a dimensão olfativa e com o paladar. O corpo gera conhecimento porque é capaz de atribuir significados ao mundo a partir dos sentidos. Em suma, a primeira reflexão advém do corpo, a consciência aprende a refletir a partir dele (MERLEAU-PONTY, 2018).

O corpo é constituído por relações internas, tais como o movimento involuntário dos órgãos, e por relações externas, tais como o contato com outros corpos. Não se pode desconsiderar a capacidade de o corpo afetar outros corpos e por eles ser afetado. Os corpos deixam-se afetar uns pelos outros, gerando processos relacionais que se configuram como fonte de conhecimento, sobretudo, quando percebemos as conexões entre interno e externo estabelecidas por ele.

O conceito de essência, pensado a partir do corpo, prevê que "olhar um objeto é vir habitá-lo e dali aprender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele" (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 105). Na esteira desse pensamento, "a união entre alma e corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência" (ibidem, p. 131).

O conceito de essência nos moldes de Merleau-Ponty é útil para compreendermos como esse pensador define a ideia de alteridade.

Para Merleau-Ponty, a alteridade aparece na importância de compreender o mundo e a si mesmo a partir do outro, é quando "eu e outrem comungamos sobre um mesmo panorama

que vemos por dois pontos de vista diferentes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 276). A experiência relativa à alteridade deve preceder o momento da construção da identidade, como Zaltzman (1999, p. 90) explica, “a alteridade é uma condição necessária e prévia à identidade”.

A partir do ponto de vista de Merleau-Ponty, acreditamos ser possível dizer que a liberdade figura no centro da prática da alteridade. A saber, “é liberdade: começar desobrigando-se de ser si mesmo, ao menos momentaneamente, e neste exercício desvelar mais de suas próprias possibilidades de ser” (AYER, 2019, p. 91).

Ao cotejar as definições de alteridade em Sartre e Merleau-Ponty, nota-se que há uma discordância entre os filósofos.

Para Sartre, não há relação com o outro que não seja conflituosa, da comunicação que não implique um antagonismo; para Merleau-Ponty, inversamente, a contradição é sempre uma modalidade da comunicação, de uma harmonia originária que nenhum conflito pode romper absolutamente (BARBARAS, 2001, p. 160-161).

Merleau-Ponty explica que a alteridade "não tem início nem no eu, nem no outro, mas no mundo compartilhado" (VILAR; FURLAN, 2016, p. 162). Para o pensador, "se faz necessário estabelecer um modo de compreensão do mundo para que o outro seja pensável" (idem).

A questão que se coloca sobre a alteridade é a "da relação intrincada entre eu e o outro, da invasão de um no outro, na medida em que formamos a experiência de um mundo comum" (VILAR; FURLAN, 2016, p. 164). Trata-se de uma experiência na qual "meu corpo e o do outro formassem um sistema cultural" (ibidem, p. 166).

Seria possível entender a alteridade como o princípio da cultura? A alteridade pode definir o modo como lidamos com os valores?

Algumas das ideias de Merleau-Ponty parecem acenar positivamente para essas questões.

Vale dizer que, para Merleau-Ponty (2018, p. 6), a cultura configura-se como um tipo de conhecimento que pode ser adquirido por intermédio dos sentidos. A percepção⁵¹, na

⁵¹ Merleau-Ponty eleva o *status* da ideia de percepção. Anteriormente, entendida como algo que nos pode enganar, a percepção era vista como algo que poderia atrapalhar a aquisição de conhecimento. Todavia Merleau-Ponty leva em conta que a percepção humana – e a peculiar consciência que ela tem de si mesma e, simultaneamente, dos fenômenos a que ela visa – é responsável por desvelar a natureza” (RAMOS, 2009, p.19).

esteira desse pensamento, "não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles"; sua função é "fundar ou de inaugurar o conhecimento" (ibidem, p. 40). A cultura, pela perspectiva da percepção, possibilita a renovação do sentido. Isto posto, a cultura passa a ser entendida como um tipo de conhecimento que advém dos sentidos, isto é, do corpo.

Pela perspectiva da alteridade, nos moldes de Merleau-Ponty, a cultura configura-se como um tipo de conhecimento capaz de refinar nossos sentidos, ela amplia nossa sensibilidade.

Merleau-Ponty (2018, p. 109) explica que, "pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torno-as copossíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa de meu corpo".

Ayer (2019, p. 80) afirma que o tema abordado no poema "Les mains négatives" trata justamente do "retorno ontológico à alteridade". A ideia lançada por Ayer (ibidem, p. 83) incita-nos a considerar que Marguerite Duras pretende abordar em seu poema o sentido de alteridade a partir do acolhimento do "corpo ausente, quando o torno presença em meu corpo, quando danço segundo seu ritmo, respiro sua respiração, é quando este outro corpo me toca e concede-me um corpo".

A visão de Maurício Ayer (2019) sobre a ideia de alteridade a partir do poema de Marguerite Duras se aproxima do tratamento dado ao mesmo tema por Merleau-Ponty.

Na esteira deste pensamento, pode-se dizer que, no poema, a escrita é tratada como um ato de alteridade, está no "corpo do autor que acolho em mim" (AYER, 2019, p. 82), de tal modo que "na leitura não é o autor, sou eu respirando outramente, é alteridade que descubro em mim no encontro com o rastro do outro" (idem).

Marguerite Duras propõe uma obra em que tempos e vozes (trinta mil anos atrás e hoje) daquele que marca a pedra com as mãos e daquele que narra esse momento se cruzam e se tornam uma só história, um só tempo, um só gesto, uma só pessoa. Não se trata apenas de imaginar como foi o instante em que a pessoa imprimiu as mãos no rochedo das grutas madalenianas, mas de refletir sobre a potência dessa ação. Como sublinha o professor Ayer (2019, p.81): "a precisão arqueológica da datação não é questão aqui: '30 mil anos' é o hiato que separa o aqui-agora da leitura deste gesto original".

A impressão das mãos sobre o rochedo, sob essa perspectiva, não pode ser tomada como um meio capaz de sustentar processos de mediação porque "o contato não se dá entre pessoas, mas entre ausências: é o grito dirigido a quem quer que ouça, é o texto acolhido de quem quer que tenha gritado" (AYER, 2019, p.82).

Na sequência deste pensamento, uma pessoa, ao colocar-se diante do corpo ausente, entenda-se "nomeada, dotada de identidade, tocada por um corpo ausente que se dirigiu a ela, ou a outra, a todas que ouçam o grito ausente na imagem das mãos" (AYER, 2019, p. 81).

Ao ler "Les mains négatives", passamos a estabelecer um contato íntimo com Marguerite Duras. Essa experiência amplia nossa visão, transforma nossos corpos, acrescenta mais um verso à nossa trajetória de vida e à história da humanidade.

Por intermédio das questões levantadas pela leitura do poema "Les mains négatives" somos convidados a pensar que todos somos atores e, conseqüentemente, autores, narradores e protagonistas da história da linguagem, da cultura e da humanidade. São as nossas mãos que, em alguma dimensão, estão estampadas nas paredes das grutas madalenianas. Não conhecemos e, ao mesmo tempo, conhecemos muito bem o protagonista de "Les mains négatives".

Sobretudo, a leitura do poema de Marguerite Duras, somado às contribuições teóricas apresentadas, nos faz pensar sobre a possibilidade de tomarmos a cultura como um modo de compreensão do mundo que acolha o outro.

2 DEFESA DA CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALOR

2.1 Cultura como construção de valor

O presente estudo se desenha a partir da centralidade do seguinte pensamento: a cultura é o modo pelo qual as pessoas lidam com os valores. Posto isto e a fim de validar esta nossa sugestão, compartilhamos o seguinte questionamento: quais são as possíveis maneiras de lidar com os valores?

Começaremos refletindo sobre a cultura como modo de lidar com valores a partir das formulações de Antonio Gramsci. Acreditamos que as contribuições deste filósofo servirão de base para verificarmos a pertinência de considerar a cultura como construção de valor.

Gramsci seguirá o pensamento de Karl Marx e fará da economia e, sobretudo da política, alicerces de suas reflexões. Para o pensador italiano, a economia trata da relação entre as pessoas: “a economia não trata de coisas, mas de relações entre as pessoas e, em última análise, entre classes, embora tais relações estejam sempre ligadas a coisas e aparecem como coisas” (COUTINHO, 2011, p. 116).

A economia, entendida como um conjunto de relações sociais determinadas pela produção material, designa a maneira como uma sociedade se organiza. Em termos gramscianos, direcionar o olhar para a economia é determinante para decifrar o mundo que habitamos.

Sobre a questão da teoria política, Gramsci acredita que, da mesma maneira que ocorre na natureza humana, a ciência política é um organismo em movimento, pois se constitui a partir de um conjunto de relações sociais historicamente determinadas. Essa condição também se aplica à cultura, ou seja, a ciência política e, conseqüentemente, a cultura são construções permanentemente inconclusas que variam de acordo com as condições materiais e históricas.

Gramsci propõe duas modalidades de política. A primeira delas é a ideia de política ampliada, que o pensador entende como sinônimo de liberdade. A segunda modalidade é a política restrita que se expressa na relação entre quem governa e quem é governado.

Sobre o termo política ampliada, Gramsci sugere que esse conceito atravessa todas as estruturas da sociedade, identifica-se com a ideia de catarse e, conseqüentemente, atinge a dimensão da universalidade.

Resta-nos perguntar: como Gramsci incorpora o conceito de catarse em sua teoria política?

Em “Poética”, ao definir o conceito de tragédia, Aristóteles (2015, p.71-73) explica o significado do termo catarse: a tragédia é a “[...] *mimese* que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”. Segundo Aristóteles (2015), a catarse é a experiência artística que pode levar o espectador da obra trágica a expurgar seus sentimentos. A universalidade dos temas das obras de arte e a *mimesis* são elementos indissociáveis à experiência catártica.

Gramsci sugere que um determinado grupo pode superar “[...] seus interesses econômicos-corporativos imediatos [...]” e quando isso ocorre, atinge-se uma “[...] dimensão universal” (COUTINHO, 2011, p.110), isto é, torna-se possível a elaboração de uma pauta comum, capaz de despertar a consciência histórica dos indivíduos.

A catarse pode emancipar o sujeito da dominação econômica. Na experiência catártica, a esfera do particular, isto é, o que pode ser resumido em termos estritamente econômicos, alcança um estado ético em que o universal passa a significar a prática política entendida em seu sentido amplo.

Para Gramsci, toda prática humana pode ser submetida à experiência da catarse, ou seja, pode sujeitar-se à passagem do particular para o universal. Coutinho (2011, p.124) explica que o “conceito de catarse ocupa certamente um posto central na ontologia social de Gramsci”, isso significa que “[...] o ser social é constituído por uma relação sempre mutável de particular e universal, de objetivo e subjetivo, de necessidade e liberdade”.

Se observada pela perspectiva da catarse, a cultura viabiliza uma experiência universal que se relaciona com a tomada de consciência. Dito de outro modo, dizemos que a cultura pode ser entendida como um processo histórico e, concomitantemente, universal, que não perde de vista seu compromisso com a tomada de consciência. A catarse pode ser, portanto, a trilha para a construção de uma pauta comum, ou seja, um caminho para tomarmos consciência daquilo que nos une.

A visão gramsciana serve para pensarmos a cultura como possibilidade de tomada de consciência, tornando possível, assim, uma reorganização da sociedade. A cultura, como tomada de consciência, anuncia um novo modelo de sociedade e serve de canal para criar condições para que nos libertemos de possíveis dispositivos de dominação.

Gramsci (2022) propõe que a cultura é uma conquista coletiva, resultado de uma construção histórica ininterrupta, ela é um mérito coletivo que deve ser acessível a todos. Vale lembrar que, de acordo com as ideias de Marx, toda produção de conhecimento e de cultura deve alcançar o *status* universal. No projeto de Marx, toda a produção material e intelectual das nações deveria tornar-se universal.

Ao lermos Gramsci, percebemos outra questão que nos salta aos olhos: para o pensador, a ideia de inovação possui uma conexão inseparável com o passado. O filósofo acredita que a inovação é um termo que deve ser problematizado, uma vez que somos o resultado de uma ampla, diversa e não tão jovem história. O novo depende da consciência crítica que se estabelece com o passado. Fruto de investimentos e descobertas que ocorreram ao longo dos anos, a ideia de inovação, se observada nesse contexto, não deve ser atribuída a uma determinada pessoa ou a um evento específico.

Para Gramsci, a cultura está na frente da arte. O filósofo empenha-se em identificar as obras artísticas que acompanham o *cânon*; ele acredita que o *cânon* faça parte de um caldeirão composto por outras obras de menor valor artístico. Pouco valor artístico não significa pouco valor cultural; esse último se revela “quando expressa o modo de vida de setores significativos da sociedade” (FREDERICO, 2016, p. 29). Gramsci não está interessado em lutar “por uma nova arte”, mas por uma “nova cultura capaz de reconciliar os artistas com o povo” (Idem).

A ideia de cultura em Gramsci nos faz lembrar das problematizações endereçadas à questão da autoria, uma vez que qualquer tipo de descoberta é, segundo este pensador, fruto de uma construção histórica. Uma nova cultura depende do despertar crítico das pessoas. Essa condição antecede a descoberta de novas ideias: a conscientização das massas está na frente da ideia de inovação.

De acordo com o décimo primeiro caderno de "Memórias do cárcere", Gramsci explica que "criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas ‘originais’; significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, ‘socializá-las’ por assim dizer; e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral" (GRAMSCI, 1999, p. 65-96).

Gramsci exalta a condição inseparável entre prática e teoria. A prática cultural não se desassocia da história da cultura. Por sua vez, a cultura, assim como a história, “[...] se cria como um processo pelo qual o novo se nutre da tradição e produz o novo conhecimento”, o

qual “se renova e se transforma na medida em que se renova e se transforma a vida na luta entre as forças em presença” (SCHLESENER, 2013, p. 4). Sinônimo do despertar crítico, “a cultura apresenta-se, pois, como saber que se produz na ação, por meio da qual o pensar se cria e transforma” (ibid., p. 3).

A cultura, como despertar crítico, destaca-se como espaço de conflito, convida-nos a pensar o mundo a partir de diferentes vozes e ideias, isto é, significa privilegiar um ambiente em que a tônica é a constante revisão, atualização e problematização dos valores. Trata-se, portanto, de entender a cultura como um projeto baseado na permanente construção de valores.

A definição do significado de crítica para Gramsci (1999, p. 94) equivale à tomada de consciência do processo histórico, e o começo da elaboração crítica configura-se como “[...] a consciência daquilo que é realmente”, ou seja, é reconhecer-se “[...] como produto do processo histórico até hoje desenvolvido”. Na esteira desse pensamento, “criticar a própria concepção do mundo, portanto, significa torná-la unitária e coerente e elevá-la até o ponto atingido pelo pensamento mundial mais evoluído”. Em sua visão, “não se pode separar a filosofia da história da filosofia; nem a cultura da história da cultura” (GRAMSCI, 1999, p. 94-95).

Levando-se em consideração as ideias de Gramsci, gostaríamos de tentar responder à seguinte pergunta: por que, dentre tantas possibilidades, defendemos a cultura como construção de valor?

Arriscamos a seguinte resposta: porque acreditamos que a cultura como construção de valor amplia a capacidade crítica dos seres humanos.

Gramsci nos convida a refletir sobre a cultura como tomada de consciência. Transportando essa ideia para nossa proposta, pode-se dizer que as formulações de Gramsci nos permitem pensar que podemos lidar com os valores a partir de um ato consciente. Sobretudo como um ato consciente, a cultura funciona como possibilidade de construção coletiva dos valores. Estamos inclinados a defender a ideia de construção do valor, porque, mais do que consolidar resultados, estamos preocupados em tomar consciência do processo cultural.

Lidar com os valores de maneira consciente é, a nosso ver, a opção mais promissora para o futuro da humanidade. De igual modo, é imprescindível encontrarmos maneiras de nos

inteirarmos do que aconteceu no passado. No entanto, tal premissa não substitui a importância do exercício de estarmos atentos ao presente.

Se, com Gramsci, despertamos para a importância de nos apropriarmos do passado, com a arte aprendemos que a consciência do presente pode, eventualmente, evitar as tragédias do futuro.

Adiar a lucidez sobre os acontecimentos do presente nos torna mais vulneráveis a um futuro trágico. Sob essa perspectiva, é possível dizer que o futuro das personagens de “Édipo rei”⁵² poderia ser diferente se elas não tomassem consciência tardiamente de suas próprias histórias. Provavelmente, a tragédia que marca o destino dos personagens de “Hamlet”⁵³ poderia ser evitada se eles, em tempo, tivessem conhecimento daquilo que se passou no passado e das ameaças do presente. O mesmo pode ser dito do destino de “Píramo e Tisbe”⁵⁴ e de “Romeu e Julieta”⁵⁵.

⁵² Laio, rei de Tebas, casado com a rainha Jocasta, foi alertado por uma profécia que seria morto pelo próprio filho, portanto, quando crescesse, este filho seria um perigo para a vida de Laio. Por este motivo, ao nascer, o príncipe Édipo é amarrado pelos pés a uma árvore e deixado para morrer. Compadecido, um sacerdote que viu a criança a acolheu e Édipo acabou por ser criado como filho – o rei de Corinto. Quando soube que não era filho legítimo, partiu para Tebas para saber sobre sua origem. Ao consultar o oráculo, soube sobre sua maldição imposta pelos deuses: matar o seu pai e casar-se com a própria mãe. Atordoado pela revelação e sem saber sobre sua ascendência, ele se envolve em uma discussão pela estrada e acaba matando o rei Laio. Ao chegar à cidade de Tebas, Édipo desvenda o enigma proposto por uma esfinge que aterrorizava a cidade, Édipo é aclamado rei e se casa com a rainha Jocasta. A obra foi escrita por Sófocles nos idos de 430 a.C. (SÓFOCLES, 1990).

⁵³ Hamlet, um príncipe da Dinamarca, fica transtornado ao avistar o espírito do seu pai, que clama por justiça. O espectro acusa Cláudio - seu irmão – de tê-lo envenenado. O espírito revela que o plano de Cláudio era usurpar o trono e se casar com a rainha Gertrudes. Transtornado pela dúvida de toda essa situação, Hamlet aproveita a chegada de uma trupe que veio divertir a aldeia e prepara uma peça de teatro que dramatiza a história relatada pelo fantasma que dizia ser seu pai. O espetáculo causou total consternação no reino. Hamlet mata Polônio, pai de Ofélia, sua noiva. Essa tragédia é escrita por Shakespeare nos idos de 1600 (SHAKESPEARE, 2020).

⁵⁴ São jovens apaixonados, que resolveram fugir das suas casas para se encontrarem aos pés de uma amoreira branca, próxima a uma fonte de água, pois eram impedidos por seus pais de se casar. Tisbe chegou ao local e percebeu a presença de uma leoa com dentes manchados de sangue que veio refrescar-se na fonte. Assustada e correndo, deixou cair seu véu e se refugiou em uma gruta próxima para esperar o animal ir embora. A leoa resolveu brincar com o tecido e o deixou todo rasgado e marcado pelo sangue. O jovem Píamo, atrasado para o encontro porque a sua mãe o impedia de sair, chegou e se deparou com a ausência de Tisbe e o seu véu destruído. Desesperado, desembainhou sua espada e atingiu o próprio coração. Tisbe, ao retornar ao local, não suporta a dor e decide morrer junto ao seu amado. Segundo a mitologia, os deuses resolveram dar a cor vermelha às amoras por conta do sangue dos jovens derramado nos pés da amoreira – o conto romântico da mitologia romana é narrado por Ovídio (nascido em 43 a.C.) em sua obra *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2017).

⁵⁵ São dois jovens impedidos de vivenciarem seu romance devido à rivalidade entre suas famílias. O pai de Julieta, que lidera o clã dos Capuletos, promove uma festa. Romeu, do clã dos Montéquios, não foi convidado, mas se disfarça e vai à festa. Os jovens Romeu e Julieta se conhecem, se apaixonam e resolvem casar-se em segredo com a ajuda do padre Lawrence. Mas, no mesmo dia do casamento, Teobaldo, primo de Julieta, descobre que o jovem desafeto da família inimiga esteve na festa e promove um confronto em represália a tal afronta. Nesta desavença, mata Mercúrio, primo de Romeu que, por sua vez, mata Teobaldo. O velho Capuleto arranja um casamento para Julieta. Angustiado, o frei elabora um plano – prepara uma poção que, dada a Julieta, a faz parecer morta, mas manda avisar Romeu que a retirasse do jazigo da família assim que ela despertasse. Mas demora a chegar e, ao ver Julieta, entra em desespero e ingere uma poção venenosa. A jovem,

Consideramos relevante dizer que estamos diante de uma árdua tarefa. Sem dúvida, é impossível dar conta de todos os detalhes e vieses pelos quais a história da cultura e do valor pode enveredar. Todavia, tal constatação não enfraquece a confiança no exercício constante da lucidez sobre esses temas.

Entender a cultura pela perspectiva da construção do valor é confiar em um processo passível de mudanças, críticas e revisões. A cultura pode ser uma aliada quando o assunto é colocar em dúvida nossas certezas, nossos valores. A nosso ver, a cultura amplia conhecimentos, por intermédio dela é possível expandir nossa consciência e refinar nossa sensibilidade.

Pensamos que a relação entre cultura e valor pode ampliar nossa consciência sobre as questões do mundo e do “outro”. Tal perspectiva engloba a tomada de consciência sobre as dores, os problemas, enfim, sobre o modo como se constitui e se desenrola a convivência entre os seres humanos.

No entanto, vale destacar que, por um lado, entendemos a cultura a partir de uma dinâmica que põe em xeque o valor; por outro lado, sabemos que existem projetos culturais que visam consolidar-se a partir da imposição de valores. Ao lançar um olhar crítico para a história da cultura a partir da narrativa dos grupos dominantes, constatamos a dificuldade de encontrar maneiras lúcidas e justas de administrarmos os valores.

A história mostra que, não raro, forças hegemônicas lidam com o valor de modo a serem beneficiadas. Podemos mencionar ações e correntes de pensamento que lidam com os valores de forma impositiva, ou, ainda, é possível destacar projetos que fazem da cultura um instrumento cuja finalidade é banalizar e suplantam determinadas ideias e práticas.

Acreditamos que não seja possível darmos por superada a atuação de forças hegemônicas no contexto cultural contemporâneo. A exemplo disso, acreditamos que o pensamento cartesiano, que inaugurou o paradigma da centralidade do ego, segue em pleno funcionamento, isto é, o projeto moderno, o qual privilegia a realidade a partir de processos de subjetividades, baseados na ideia do "eu", ou seja, da identidade do sujeito, domina a cultura ocidental contemporânea tornando difícil compreender a realidade a partir da perspectiva do "outro". A herança cartesiana fez do “eu” a base para relativizar valores; criou, assim, a ideia de uma identidade modelo. Tal perspectiva se contrapõe à ideia de cultura como construção de valor por nós defendida.

ao acordar, se depara com Romeu já sem vida ao seu lado e crava em si o punhal do próprio Romeu. A tragédia foi escrita por William Shakespeare nos anos 1590 (SHAKESPEARE, 2018).

A história nos mostrou e nos continua dando provas que nem toda ideia de cultura pode ser entendida a partir de processos de tomada de consciência. A nosso ver, a cultura pode seguir pela via da alteridade e da tomada de consciência, mas, na verdade, pode estar alinhada à defesa velada de valores que beneficiam determinados grupos. A exemplo disso, podemos mencionar quando a alteridade é substituída pelo etnocentrismo⁵⁶.

A herança cultural ocidental colocou limites no exercício da alteridade. Por vezes, a existência do outro foi avaliada exclusivamente a partir da suposta consciência que temos de nós mesmos.

Como pretendemos abordar adiante, as pessoas possuíam um modo específico de lidar com os valores na Antiguidade Grega e Romana. O mesmo pensamento se aplica ao projeto cultural iluminista, ou ao modo como a religião e a indústria cultural lidam com os valores.

O despertar para novas possibilidades de fruir o mundo nem sempre resultou na colheita de bons frutos. Não raro, os seres humanos se valeram do valor como um dispositivo cuja função é capturar e modelar a cultura a seu modo. Fato é que a maneira como a humanidade lidou com os valores gerou problemas humanitários de grandes proporções e justificou inúmeros extermínios e perseguições ao longo da história.

Lembramos aqui da obra “Genealogia da moral”. Nela, Friedrich Nietzsche (2015, p.9) reflete sobre o que há por trás da capacidade de atribuir valor. O filósofo formula os seguintes questionamentos: “sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor ‘bom’ e ‘mau’? E que valor têm eles? Obstruíram ou promoveram até agora o crescimento do homem? São indícios de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles a plenitude, a força, a vontade da vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro?”

Inspirados nas ideias de Nietzsche, acreditamos que os valores dominantes, isto é, aqueles que vingam, que veem a luz no seio da sociedade, são concebidos por uma minoria dominante. Nas palavras de Nietzsche (2015, p. 17), são os poderosos que “[...] tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores”.

Nietzsche (2015, p. 8) entende que os valores “[...] estão todos relacionados e relativos uns aos outros” e são tão necessários para os seres humanos como os frutos o são para uma árvore. Ele elabora a seguinte ideia: “se vocês gostaram desses nossos frutos – mas o que importa isso às árvores?”.

⁵⁶ Aqui entendido como grupo de pessoas que se reconhecem fisicamente como iguais, compartilham a mesma origem, os mesmos gostos, comportamentos e hábitos e possuem interesses, valores e práticas comuns.

A criação e consagração dos valores dependem de uma relação entre forças. A posição social de uma pessoa ou grupo pode ser determinante para legitimar valores. De acordo com Nietzsche (2015, p.16-17), os valores são úteis para promover e manter diferenças sociais, “foram os ‘bons’ mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamentos, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo de pensamento baixo, e vulgar e plebeu”.

Nietzsche (2015, p.12) defende uma crítica dos valores morais. Cabe destacar que Nietzsche nos convida a refletir sobre a própria moral como um valor. Dependendo das circunstâncias, o valor moral pode revelar-se como “consequência, como sintoma, máscara, tartufice, doença, mal-entendido, mas também moral como causa, medicamento, estimulante, inibição. Veneno [...]”.

Gostaríamos de destacar que concordamos com Nietzsche, especificamente quando o filósofo defende que a liberdade está na nossa capacidade de avaliar os valores. Acrescentamos que é igualmente necessário avaliarmos a maneira como lidamos com os valores. Não à toa, consideramos aqui a cultura como um ato de tomada de consciência, sobretudo, de tomada de consciência do "outro", igualmente, da história e da maneira como lidamos com os valores.

Não pretendemos encontrar um jeito certo de lidar com os valores. No entanto, fazemos coro à proposta de Gramsci (2022) sobre a importância de termos consciência sobre o modo como lidamos com eles.

Ponto importante: observar as instâncias sociais pela perspectiva da cultura significa lançar um olhar para o modo pelo qual elas lidam com os valores. A nosso ver, a dimensão cultural de uma instância social pode ser percebida na maneira como ela maneja os valores. Em outras palavras, consideramos que uma instância social pode ser entendida a partir dos valores por ela outorgados, impostos, inventados, relativizados, apagados ou negados.

Caso o nosso raciocínio esteja certo, ele pode ser aplicado às várias instâncias sociais que constituem a sociedade. O significado disso é que podemos entender que existe uma dimensão cultural da justiça social, da educação, da política, da arte, dentre outros.

Dito de outro modo, nossa proposta é refletir sobre a possibilidade de as instâncias sociais serem as distintas formas que a cultura pode assumir. Trata-se de enxergar que a educação, a justiça social e a arte – dentre outros exemplos – são modalidades de cultura que legitimam valores por intermédio de lutas, conflitos e agenciamentos. Em suma,

consideramos aqui que as instâncias sociais são as várias identidades sociais que a cultura pode assumir.

Quanto mais avançamos, mais acreditamos que a cultura, como ideologia, se centra na defesa de valores. No entanto, de igual modo, nossos estudos mostram que a cultura pode ser observada além da dimensão ideológica. Isso significa que a cultura não se resume à defesa de valores.

No entanto, seria possível pensar na defesa de valores fora do escopo da cultura? Nossa tendência é responder negativamente a essa pergunta. Entendemos que a defesa dos valores é feita no território da cultura, e é justamente essa ação que faz da cultura o pressuposto para a constituição das instâncias sociais.

Consideramos que a matéria das instâncias sociais e da cultura são os valores. Em nossa proposta, as instâncias sociais dependem da defesa e, conseqüentemente, da afirmação dos valores, isto é, as instâncias sociais são entendidas como o breve momento de legitimação dos valores. A palavra breve, aqui, é utilizada para indicar o constante movimento das instâncias sociais, a saber, não perdemos de vista que as instâncias sociais são modalidades de cultura.

Acreditamos que a cultura – como construção de valor – atua como possibilidade de desconstrução das ideologias criadas no bojo das instâncias sociais. Assim, ao mesmo tempo em que a cultura pode ser considerada a base para a afirmação, ela também é um meio de revisão, atualização e desconstrução dos valores que constituem as instâncias sociais.

Não menos importante é avançarmos em nossas investigações sem deixar de aferir quais são os riscos que corremos se considerarmos que a cultura não é uma instância social, mas o requisito necessário para a formação das instâncias sociais.

Posto isto, restam-nos as dúvidas: como fica a questão do valor da cultura? Faz sentido considerar que a cultura é dotada de valor intrínseco? A sobrevivência da cultura depende de seu reconhecimento como instância social? Para defender uma determinada ideia de cultura é necessário sair em defesa de valores específicos? Em caso positivo, quais seriam esses valores?

Talvez, o estudo a ser feito não seria sobre a legitimidade do valor intrínseco da cultura, mas sobre quais são os valores que se atribuem à cultura. De acordo com esse raciocínio, somos impelidos a perguntar: quem atribui valor à cultura e por quê?

Por fim, não menos importante é dizer que, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, pretendemos verificar a validade da seguinte afirmação: a cultura não é tudo, mas ela está em tudo. Trata-se de defender a centralidade da cultura na agenda do mundo.

2.2 Sentença inescapável: a afirmação do valor

Anteriormente, colocamos à prova a seguinte ideia: as instâncias sociais podem ser entendidas como as distintas identidades que a cultura pode assumir. A partir dessa reflexão, chegamos à conclusão de que a cultura não é tudo, mas ela está em tudo.

De certo, não saímos em defesa da ideia de identidade como algo bom ou ruim. Uma leitura maniqueísta deste termo pode, a nosso ver, limitar os avanços de nossa pesquisa.

No entanto, sabemos – ou melhor, estamos procurando compreender – os riscos que a afirmação dos valores pode trazer. A cultura como meio para afirmar valores pode, como veremos mais adiante, render cenários complexos – até mesmo autoritários.

Nunca é demais dizer que a história se valeu das identidades para afirmar valores preconceituosos, promover estereótipos e impor interesses de determinados grupos. Concomitantemente, faz-se necessário reconhecer que determinadas identidades foram e seguem sendo perseguidas.

Ao mesmo tempo em que problematizamos a ideia de identidade, reconhecemos a relevância de trazer à luz aquilo que foi feito em nome dela. Julgamos importante a tentativa de compreender quais motivos servem de alibi para a perseguição de determinados grupos⁵⁷.

Posto isto, daremos início as nossas reflexões a partir do poema de Conceição Evaristo intitulado “Vozes-Mulheres”.

“Vozes-Mulheres”

A voz de minha bisavó
Ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência

⁵⁷ É muito provável que tal tema não se esgote nesta subseção. Entretanto, neste ponto da pesquisa, queremos entender a relevância, os riscos, as possíveis benesses e o ônus da afirmação dos valores. Sobretudo, gostaríamos de verificar se a afirmação de valor se configura como uma sentença inescapável.

aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela

A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e fome.

A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância,
 o eco da vida-liberdade.

(CONCEIÇÃO Evaristo. *Vozes-Mulheres*. In: **50 poemas de revolta**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017. 144 p.)

O poema de Conceição Evaristo, intitulado “Vozes-Mulheres”, nos inspira a refletir sobre como as relações de trabalho evidenciam uma cultura orientada por valores ditados por uma classe dominante que, para manter sua hegemonia, propõe uma cisão social baseada em questões de gênero, raça e etnia.

Em “Vozes-Mulheres”, Evaristo põe em evidência a história das mulheres negras que foram silenciadas, escravizadas e submetidas a condições de trabalho precárias. A poetisa nos faz pensar sobre a mulher negra feita de instrumento para que os “brancos donos de tudo” logrem seus objetivos, satisfaçam seus desejos e afirmem seus valores.

Ao identificar as violências cometidas por uma cultura hegemônica que utiliza gênero, raça e etnia como meio para consumir privilégios, pensamos na necessidade de nos

debruçarmos sobre o momento em que a teoria passa a reivindicar a cultura como tomada de consciência.

Gramsci defende o despertar para uma cultura baseada no valor da consciência das massas. No cerne desse pensamento está a crença em uma nova sensibilidade histórica capaz de criar “condições sociais e políticas para a vivência da liberdade” (SCHLESENER, 2013, p. 2).

A cultura, em termos gramscianos, é uma atividade realizada por sujeitos, aqui entendidos como a classe social em situação de luta que, por intermédio do materialismo histórico, estabelece relações sociais e, assim, afirma-se ontologicamente no mundo.

Gramsci combate a dominação do modo de produção capitalista e sugere que as relações sociais devem ser cada vez mais determinadas pela vontade coletiva do que pela lógica coercitiva do mercado. Ele elege a crítica como elemento basilar para acendermos a uma condição de mundo mais justa para todos.

O esclarecimento das massas, isto é, a tomada de consciência dos dominados como possibilidade de libertar-se da dimensão do poder hegemônico, explica a defesa de Gramsci quanto à conscientização dos sujeitos.

Recordamos que foi a partir do estudo da sociedade civil-burguesa que Marx elegeu uma classe social potencialmente capaz de propor a universalidade de interesses. A classe proletária, centro das reflexões marxianas, é tida como responsável pela universalização da sociedade. Posto isto, o conceito de universalidade, em Marx, pode ser de grande utilidade para compreendermos melhor a proposta de Gramsci baseada na defesa da libertação daqueles que são dominados pelas forças hegemônicas.

A classe proletária configura-se como uma classe de “caráter universal mediante seus sofrimentos universais” (MARX, 2010, p. 156). Para Marx, a classe proletária representa uma esfera que “não pode se emancipar sem se emancipar de todas as outras esferas da sociedade” (idem).

Como explica Coutinho (2011, p. 67), “é no mundo do trabalho, dos que geram as riquezas que o mundo do capital se apropria”, ou seja, é pela união dos proletários que as contradições do capitalismo podem ser combatidas. Dito de outro modo, o projeto de superação do capitalismo prevê a união, em âmbito universal, dos trabalhadores.

Mas o que esta pesquisa tem a ganhar debruçando-se sobre as possíveis tentativas de grupos dominados se libertarem dos grupos dominantes?

Acreditamos que, sem uma profunda e constante revisão dos valores – e, igualmente, sobre o modo como lidamos com eles –, a cultura sempre será submetida à lógica dominantes/ dominados. A chance de inversão dessa lógica está na possibilidade de tomarmos a cultura como objeto de crítica social.

Importante dizer que a classe dominante é aqui entendida como "a classe que dispõe dos meios de produção material" e, de igual modo, detém "os meios de produção intelectual" (MARX; ENGELS, 1974, p. 56). Por ideologia praticada pelos grupos hegemônicos, entendemos “a tentativa para fazer com que o ponto de vista particular da classe que exerce a dominação apareça para todos os sujeitos sociais e políticos como universal e não como interesse particular de uma classe determinada” (CHAUÍ, 2003, p. 20).

A fim de aprofundar nossas investigações e aterrissar os conteúdos apresentados até aqui, direcionaremos nosso olhar para determinados aspectos da luta do movimento feminista. A nosso ver, não raro, os expoentes do feminismo colocaram em prática as ideias formuladas pelos teóricos de tradição marxista.

Vale dizer que confiamos na investida disruptiva do movimento feminista sobre a naturalização de violências e injustiças praticadas por grupos hegemônicos. Miraremos, portanto, na observação dos valores que orientam o movimento feminista. A ideia aqui não é apenas identificar esses valores, mas através da história de vida de mulheres que lutaram para se libertarem da influência de grupos dominantes; sensibilizarmo-nos para a maneira como o movimento feminista lida com os valores. Tentaremos pinçar quais motivos engajam as pessoas na afirmação, na defesa, na substituição e mesmo na eventual superação de determinados valores. Consequentemente, acreditamos que, provavelmente, iremos compreender qual a relevância dos valores no processo de construção do pensamento feminista.

Angela Davis explica que a influência do pensamento de Marx deu origem, no ano de 1900, ao Partido Socialista nos Estados Unidos e, posteriormente, à criação do Partido Comunista dos Estados Unidos. A influência de mulheres operárias foi crescendo ao longo dos anos de história do Partido Socialista, e a luta por igualdade entre homens e mulheres se fortaleceu. Dentre as mulheres destacadas por Davis, podemos mencionar Lucy Parsons.

A trajetória política de Parsons “abrangeu desde a defesa do anarquismo, na juventude, até a filiação ao Partido Comunista, na idade madura” (DAVIS, 2016, p.158). Ela era uma mulher negra dedicada às causas operárias que “argumentava que o racismo e

sexismo eram ofuscados pela ampla exploração da classe trabalhadora pelos capitalistas” (ibidem, p.159). Parsons defendia que a exploração dos trabalhadores era sustentada pelos patrões, de modo que questões de raça e sexo eram “manipuladas pelos empregadores, que buscavam justificar o modo como exploravam ainda mais as mulheres e as minorias étnicas” (ibidem, p.159).

Ella Reeve Bloor, conhecida como “Mother” Bloor, foi outra mulher que se dedicou à luta por igualdade de direitos. Ela teve papel de destaque em diversas greves protagonizadas por operários e operárias. Davis (2016, p. 161) explica que, “como socialista, sua consciência sobre a classe trabalhadora não incluía uma explícita percepção da opressão sofrida pelo povo negro”. No entanto, Bloor, como defensora do comunismo, “combateu inúmeras manifestações de racismo e incitou outras pessoas a fazerem o mesmo” (Idem).

Bloor foi considerada uma comunista branca “aliada extremamente ética do movimento pela libertação negra” (DAVIS, 2016, p.164). Para contribuir na luta da mulher negra, Bloor defendia que “a classe trabalhadora não poderá assumir seu papel histórico como uma força revolucionária se trabalhadoras e trabalhadores não lutarem incansavelmente contra o veneno social que é o racismo” (Ibidem, p.163).

Anita Whitney – mulher branca – foi uma das responsáveis por desenvolver “a estratégia do Partido Comunista para emancipação da classe trabalhadora”. Ela dedicou-se à causa antirracista e, ao desenhar o plano de emancipação da classe trabalhadora do Partido Comunista dos Estados Unidos, concluiu que a “luta pela libertação negra seria um elemento central” (DAVIS, 2016, p.165-166).

Outra mulher comunista apresentada por Davis é Elisabeth Gurley Flynn, que tinha como uma de suas principais defesas a garantia de boas condições de trabalho para a classe trabalhadora, com destaque para as trabalhadoras negras. Presa sob a justificativa de ter atentado contra o governo, Flynn vivenciou a segregação racial feita dentro das prisões estadunidenses e a posterior diluição dessa política carcerária que impedia o convívio entre mulheres brancas e negras. Mesmo após se deixar de aplicar essa política carcerária segregacionista, Flynn denunciou que a distribuição de trabalho entre as detentas brancas e negras era desigual e declarou que “o fim legal da segregação nos alojamentos prisionais não resultou no fim da discriminação social” (DAVIS, 2016, p.171).

Claudia Jones aderiu à luta pela classe trabalhadora e, sobretudo, engajou-se por melhores condições de trabalho para as empregadas domésticas negras. Segundo Davis (2016,

p.173), Jones era “uma comunista dedicada, que acreditava que o socialismo guardava a única esperança de libertação para as mulheres negras, para o povo negro como um todo e, na verdade, para a classe trabalhadora multirracial”.

O feminismo negro norte-americano detectou que a luta feminista não deveria ser entendida apenas pela perspectiva da equidade entre homens e mulheres; despertou-se, então, para a necessidade de agir no campo dos direitos sociais e trabalhistas.

O hegemônico feminismo branco da classe média serve aos interesses de dominação capitalista patriarcal quando define a dominação masculina com base em sua experiência. Assim, por exemplo, durante um longo período a pauta feminista mundial foi o direito da mulher ao trabalho e à vida pública. Mas essas questões jamais fizeram parte da luta, por exemplo, das mulheres negras ou das mulheres trabalhadoras (CASTRO, 2020, p. 33).

O feminismo negro norte-americano ganhou notoriedade por ser o primeiro movimento a “anunciar que a matriz de dominação era múltipla e envolvia não apenas a diferença de gênero, mas também a econômica e de raça” (CASTRO, 2000, p. 33). Talvez, seja possível dizer que se trata de um movimento, antes de mais nada, denunciatório, isto é, ocupado em revelar e entender as consequências da defesa dos valores feita pelos grupos dominantes, mais que um movimento que parte em defesa de seus próprios valores.

Na avaliação de hooks, o movimento feminista negro norte-americano avançou na garantia de direitos dentro da estrutura de classes. hooks (2019) admite que a inserção da classe nas agendas feministas proporcionou a abertura de um espaço para efetuar interseções de classe e raça. A implantação do projeto feminista negro incomodou a “supremacia branca capitalista patriarcal”, uma vez que “o poder branco iria diminuir se as pessoas não-brancas ganhassem igual acesso ao poder econômico e privilegiado”. Esse projeto foi considerado uma ameaça para os supremacistas brancos que temiam deixar de exercer o poder.

Diante desse cenário, os supremacistas brancos trataram de encontrar uma maneira de dialogar com as reivindicações feministas. Foi assim que “apoiar o que efetivamente se tornou o poder feminista reformista branco permitiu à supremacia branca patriarcal dominante reforçar o seu poder enquanto simultaneamente minava as políticas radicais do feminismo” (HOOKS, 2018, p. 41).

Na leitura de hooks (2018, p. 41-42), a atitude dos supremacistas brancos contribuiu para criar uma nova “subclasse de mulheres exploradas pelas estruturas de dominação existentes”. Uma grande quantidade de mulheres não brancas “viram mulheres brancas de

classes privilegiadas beneficiarem-se economicamente, mais do que outros grupos, dos ganhos reformistas feministas, do gênero a ser anexado à ação afirmativa racial, simplesmente reafirmaram o seu medo de que o feminismo era realmente sobre aumentar o poder branco”.

Os esforços reformistas foram, portanto, insuficientes para assegurar equidade salarial entre homens e mulheres da classe trabalhadora.

Desde o início, mulheres brancas reformistas com privilégio de classe estavam bem conscientes de que o poder e liberdade que elas queriam era a liberdade que os homens da sua classe desfrutavam. A sua resistência à dominação masculina patriarcal nas tarefas domésticas da casa fornecia-lhes uma conexão que poderia ser usada para unir entre classes outras mulheres que estavam cansadas da dominação masculina. Mas só mulheres privilegiadas se podiam dar ao luxo de imaginar que trabalhar fora de casa iria, na verdade, proporcionar-lhes um rendimento que lhes permitiria ser economicamente auto-suficientes. Mulheres da classe-trabalhadora já sabiam que os salários que recebiam não iriam libertá-las (hooks, 2019, p. 39-40).

A cultura da escravidão continua sendo rentável nos dias atuais. hooks (2019, p.26) destaca que “trabalhar dentro das restrições de uma estética racista traz dinheiro, fama e atenção”. Para hooks, sem uma profunda transformação cultural não será possível reverter esse cenário.

Mas como poderia ser possível alcançar a mudança cultural mencionada por hooks? O feminismo é um caminho eficaz?

Julgamos ser possível dizer que as mulheres descendentes de países emergentes também são afetadas negativamente. O fenômeno da criação de uma subclasse a ser explorada pode ser entendida da seguinte maneira: “mulheres ocidentais ganharam poder de classe e uma maior desigualdade de gênero porque o patriarcado supremacista branco e global escraviza e/ou subordina massas de mulheres de terceiro-mundo” (CASTRO, 2020, p. 30). Em suma, “falar do racismo ou do sexismo sem falar de distribuição desigual de riquezas é desviar a atenção do fato de que a origem dessas opressões está no sistema capitalista mundial” (Idem).

Na esteira das deturpações do feminismo, o capitalismo inventou o feminismo *mainstream*, que se configura como um “racismo de gênero” (CASTRO, 2020, p.33). O feminismo *mainstream* “reivindica a universalização da opressão de gênero como se a opressão atravessasse todas as culturas e classes sociais, e se sobrepusesse a outras formas de opressão, o que ele está fazendo na verdade é também oprimir” (Idem). O feminismo

mainstream é uma modalidade de feminismo hegemônico. Essa modalidade não combate a cultura hegemônica, mas a fortalece. O advento do feminismo *mainstream* confirma que o capitalismo tenta conservar a luta dos grupos dominados sob suas rédeas.

Esse tipo de feminismo considera que “as mulheres periféricas precisam de sua ajuda para se tornarem, como elas, mulheres economicamente independentes e autônomas” (CASTRO, 2020, p. 33).

O conceito de capitalismo global pode ajudar-nos a entender por que se inventou o feminismo *mainstream*. Vale dizer que “o capitalismo global iguala todos os povos de modo artificial, ao nos fazer crer que pertencemos a uma aldeia global onde todos desejamos as mesmas coisas, os mesmos objetos de consumo” (CASTRO, 2020, p. 34). Na esteira deste pensamento, o feminismo *mainstream* é como o capitalismo se apropria do feminismo para anulá-lo. Trata-se do feminismo adestrado que se torna modismo publicitário.

Na contramão do feminismo *mainstream*, temos os feminismos decoloniais que se configuram como uma “corrente de feminismos subalternos, contra hegemônicos” (CASTRO, 2020, p. 29), cujo objetivo comum é denunciar a violência colocada em prática por aqueles que cultivam, sobretudo, valores relativos à hegemonia eurocêntrica. Sobre o cerne dos feminismos decoloniais:

[...] a geopolítica do conhecimento silencia as vozes das intelectuais e dos intelectuais subalternos, isto é, todas as pessoas não brancas, indígenas, negras, chicanas, latinas, não brancas, indianas, afrodescendentes, mestiças, imigrantes e as vozes de sexualidade dissidente, pessoas transsexuais, gays e lésbicas dos países periféricos do capitalismo (antes chamados de países do terceiro mundo, em desenvolvimento) (CASTRO, 2020, p. 29).

Segundo Castro (2020, p. 30), o feminismo decolonial incorpora dois vetores do feminismo negro norte americano, a saber: a desconstrução da imagem que foi estereotipada da mulher, isto é, a ideia sexista do homem como um sexo superior, e a ampliação da ideia de que não se trata apenas de garantir para as mulheres condições equânimes aos homens no campo do trabalho e do acesso à vida pública, uma vez que “todas as raças e nacionalidades subalternas são oprimidas racialmente e economicamente”.

A nosso ver, a discussão sobre o modo como lidamos com os valores é urgente. Cabe-nos ampliar nossa compreensão sobre este tema, uma vez que a defesa de determinados valores se vem mostrando – pelo menos neste estudo – como sendo uma sentença inescapável à condição humana.

2.3 Entre a afirmação e a construção do valor

Dentre as obras contemporâneas que nos lançam para o futuro, temos a produção audiovisual brasileira intitulada “Bacurau”, escrita e dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles⁵⁸ (BACURAU, 2019).

O filme começa no espaço sideral. Em determinado momento, a câmera volta-se para a imagem da Terra e, posteriormente, revela-se, para o espectador, uma paisagem: trata-se de um local no nordeste do Brasil que recebe o nome de Bacurau.

O filme se passa em um futuro não tão distante, e Bacurau destaca-se por seu senso de comunidade. Ao que parece, a população de Bacurau resiste a um modelo social hegemônico, isto é, um sistema predominantemente avesso à ideia da vida em comunidade. Se preciso, os moradores de Bacurau estão dispostos a combater a elite política que tenta influenciar a maneira como eles se organizam e conduzem suas vidas. Trata-se de um estilo de vida anticapitalista e contrário à naturalização de valores políticos antidemocráticos, ou seja, nesse vilarejo vivem pessoas contrárias à lógica dominante e aos valores hegemônicos.

Na trama, somos apresentados a personagens com forte senso de união. Acompanhamos a vida de pessoas que se reúnem em torno de valores comuns – muito provavelmente porque todos os moradores do vilarejo estão atentos e preocupados com o bem-estar coletivo. Em Bacurau, as pessoas são conscientes da interdependência e da singular contribuição que cada indivíduo tem na construção diária da história da comunidade em questão.

A população de Bacurau é composta, em sua maioria, por negros e *gays*. As mulheres também têm papel de destaque. O corpo é tratado como uma extensão da natureza. Dentre as personagens e cenas que comprovam essa nossa constatação, podemos mencionar o modo como a população de Bacurau ritualiza a morte, fazendo uso de ervas medicinais – há, inclusive, a figura de uma espécie de pajé futurista.

Os saberes tradicionais parecem ser mais eficientes do que as novas tecnologias. À vista disso, vale destacar que, em certo momento, um disco voador paira sobre Bacurau.

⁵⁸ Não estamos interessados em realizar uma análise crítica de “Bacurau”. A ideia é deixar-se perceber se a referida obra trata de questões que podem contribuir com o avanço desta pesquisa. Dentre as variadas e distintas críticas sobre o filme, recomendamos a leitura de “Bacurau: uma alegoria catártica dos impasses políticos de nosso tempo” (PARDAL, 2019, n.p.).

Rapidamente, um morador local identifica que o objeto é um drone usado para observar o vilarejo.

Morte, vida e sexo são assuntos tratados com naturalidade. No vilarejo, respeita-se o modo como cada indivíduo deseja viver sua própria vida. As subjetividades não são desconsideradas. Todos importam. Legitima-se toda e qualquer forma de trabalho capaz de beneficiar a comunidade.

Em Bacurau, as decisões são tomadas coletivamente, seja na área da saúde, da educação, da justiça e, até mesmo, do entretenimento. Lá, todos se conhecem. Os moradores de Bacurau dividem alimentos, água (mesmo escassa), dores, conhecimentos, conflitos familiares, luto, nascimentos, conquistas individuais, medos e ritos.

Em dado momento do filme, eventos estranhos começam a acontecer no vilarejo. Há, como já mencionamos, um drone disfarçado de disco-voador avistado por um morador local. Quem teria ativado o objeto? A quem interessa saber o que se passa em Bacurau?

Em outra cena, um professor, durante sua aula, não consegue localizar Bacurau no mapa. Um mapa digital, conectado à internet, é utilizado para a realização de tal consulta. Contudo, o empenho do professor é em vão. A solução é recorrer a um mapa de papel para mostrar a localização geográfica do vilarejo para os alunos.

Outro evento que causa estranheza é a chegada de duas pessoas que desembarcam em Bacurau montados em suas motos. O casal, que não possui vínculo nenhum com os moradores do vilarejo, adentram um bar. A dona do bar, ao atender os motoqueiros, serve-lhes uma bebida. Ao perceber o interesse dos estrangeiros por Bacurau, ela convida os visitantes a conhecerem o museu da cidade. Outros moradores se juntam à dona do bar e insistem para que os motoqueiros vejam o museu de Bacurau por dentro. A dupla declina dos convites.

Ao sair de Bacurau, os motoqueiros, sem deixar vestígios, atiram contra dois moradores de Bacurau. Os atos violentos se intensificam, no entanto, os moradores do vilarejo não identificam a origem da ameaça que os envolve.

O avanço da trama revela que os motoqueiros estavam a serviço de um grupo de supremacistas brancos. O grupo de supremacistas é composto por brasileiros – a saber, o casal de motoqueiros – e por pessoas vindas da Europa e da América do Norte. Esse grupo refugia-se em um esconderijo próximo a Bacurau – eles estão abrigados em uma casa com características do período colonial. O plano do grupo é exterminar a população de Bacurau.

Há uma cena em que todos os supremacistas estão sentados à mesa. Eles conversam sobre o assassinato dos dois moradores de Bacurau, cometido pelos motoqueiros. O rumo da conversa indica que a investida fatal foi feita sem o consentimento dos demais supremacistas. Nesse momento, um dos supremacistas indaga o que teria motivado os motoqueiros a cometerem um ato de crueldade contra seus compatriotas. Os brasileiros respondem que não são iguais às pessoas assassinadas. Justificam que, diferentemente dos moradores de Bacurau, residem em uma região muito rica, no sul do Brasil, onde há colônias italianas e alemãs. Na mesma conversa, os demais supremacistas passam a questionar se os brasileiros são “suficientemente brancos”. A conclusão é que, apesar da pele clara, o povo brasileiro é miscigenado e não pode ser identificado como branco. Na cena seguinte, os brasileiros são baleados. São tantos tiros que, após a morte dos motoqueiros, cada um dos supremacistas reivindica para si a autoria do crime. A cena mostra o prazer pela violência e pelo extermínio de identidades consideradas inferiores pelos supremacistas brancos.

Quanto mais o tempo passa, mais violentos ficam os atentados contra a população de Bacurau. Chega o momento em que os moradores do vilarejo decidem preparar-se para enfrentar o inimigo.

De um lado, vemos os supremacistas como um grupo rachado, comprometido com o desejo do extermínio da vida em troca de favores políticos e econômicos. Do outro lado, vemos os moradores de Bacurau extremamente unidos e preparados para lutar contra um inimigo desconhecido.

Finalmente, chega o dia em que os supremacistas invadem Bacurau. Durante o ataque, os supremacistas adentram o museu local e deparam-se com documentos e registros que comprovam que Bacurau é uma comunidade que acumula sucessos bélicos. A cena nos faz pensar que, se houvesse interesse por parte dos motoqueiros em saber sobre a história de Bacurau, o fim dos supremacistas poderia ter sido diferente.

Os roteiristas de Bacurau expõem a luta pela resistência de uma comunidade que sofre por aderir a valores que escapam à lógica colonial. A população de Bacurau acaba triunfando, mas é necessário um volumoso derramamento de sangue para que isso aconteça.

Bacurau trata um tema violento por intermédio de uma estética violenta. Cabe aqui a seguinte questão: seria a violência o único caminho possível para libertarmos-nos das garras da cultura hegemônica?

Bacurau demonstra, sobretudo, que a política, como campo de ação, entende a importância da cultura. A política sabe que a cultura pode influenciar modos de pensar e de agir. Não raro, a política se vale da cultura como ferramenta ideológica para impor seus interesses, consagrar suas ideias e afirmar seus valores. Sobretudo, a política vê na cultura um meio para consolidar seu projeto.

É possível que, ao nos debruçarmos sobre a relação entre cultura e valor pelo viés da política, possamos explicar por que a cultura deve privilegiar a construção e não a afirmação dos valores.

A história nos mostra que, para serem implantados, há projetos políticos que sequestram a cultura, isto é, fazem da cultura um espaço exclusivo para a afirmação de valor.

A Alemanha nazista é um exemplo disso, pois fez da cultura um espaço para a afirmação de determinados valores. A arte, a justiça, a educação e todas as demais instâncias sociais obedeciam aos valores ditados pelo Führer. Não havia possibilidade de indagar tais valores: a cultura como lugar de cruzamentos, conflitos e reflexão, foi suplantada e tornou-se um instrumento para afirmação de interesses.

A questão que se coloca não é a influência dos valores políticos em outras áreas, mas quando os mesmos paralisam a dinâmica da cultura. A imposição de valores políticos pode comprometer a dinâmica cultural, ou seja, impede que os valores políticos passem por debates, revisões, reformulações e atualizações.

Ao questionarmos como poderíamos começar a refletir sobre a pertinência de nossas ideias, chegamos à conclusão de que o uso que se faz da esfera pública pode indicar um caminho para pensarmos como a política se apropria da cultura.

Partimos, portanto, do seguinte pressuposto: a cultura se configura como objeto de poder da política devido à sua capacidade de transformar o entendimento e, conseqüentemente, o uso que se faz do espaço público.

O que estamos tentando dizer é que a configuração do espaço público pode revelar a existência de uma ideia de cultura baseada na alteridade, isto é, na construção de valores. Do mesmo modo, a observação do funcionamento do espaço público pode denunciar os efeitos de um projeto político que visa capturar a cultura e, assim, determinar como os indivíduos devem lidar com os valores.

Rogério Proença Leite (2002) faz uma diferenciação entre espaço urbano e espaço público. Para ele, o primeiro conceito compete à dimensão espacial e o segundo se constitui a

partir de falas que se desenham coletivamente: é o campo dos embates e das contradições, cenário fértil para que a democracia emergja.

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2011, p. 165) aponta que o espaço público é o espaço privilegiado das relações de troca, é o lugar das relações dialógicas, das identidades múltiplas e da construção coletiva. Contudo, “a definição de espaço público como o que se opõe ao privado, ou seja, a contraposição do lugar do eu individual (a casa) àquele coletivo (a rua) parece ser o conceito dominante na atualidade”. A pensadora alerta: “traçar e redesenhar a vida cotidiana, a esfera pública e novos modos de usar a cidade são talvez os maiores desafios colocados aos sujeitos e coletividades”.

Espaço público, arte e política são elementos presentes na obra “Momentos Políticos”, de Jacques Rancière. Nela, o pensador demonstra que, quando as pessoas se apropriam do espaço público, elas são convocadas a reivindicar as emergências que afligem a coletividade. Para Rancière (2010, p. 55), apropriar-se do espaço público é um ato político, uma vez que “La política comieza con la capacidade de cambiar su lenguaje común y sus pequeños dolores⁵⁹”.

Sobre a relação entre cultura e política, Eagleton (2011, p. 17) comenta que é necessário pensarmos, primeiramente, na cultura e, depois, na política, ou seja, “elevar a cultura acima da política – ser homens primeiro e cidadãos depois – significa que a política deve se mover para dentro de uma dimensão ética mais profunda”.

Sem um projeto cultural, a política não se sustenta. A cultura é peça fundamental para a política. Como comenta Eagleton (2011, p.11), “cultura é uma dessas raras ideias que têm sido tão essenciais para a esquerda política quanto são vitais para a direita”. Devido à maneira como a política entende a cultura e por intermédio da maneira como se relaciona com ela ao longo dos tempos, a história social da cultura se torna “confusa e ambivalente” (ibidem).

Posto isto, lembramos que, na Antiguidade grega, a garantia do bem-estar dos indivíduos era a base da política. O que entendemos hoje por esfera pública recebia o nome de *pólis*, a saber, local em que o exercício da política era posto em prática.

Os indivíduos, para adentrarem o domínio da esfera pública, deveriam adquirir competências específicas, ampliar suas capacidades, refinar suas virtudes, ajustar seus valores

⁵⁹ Tradução nossa: “A política começa com a capacidade de mudar sua linguagem comum e suas pequenas dores para se apropriar da linguagem e da dor dos outros”.

para, posteriormente, adquirir o *status* de cidadão, a saber, “aquele que compartilha os privilégios da lei” (ARISTÓTELES, 1999, p. 221).

O lar era formado pela necessidade de manter o corpo vivo. Para sobreviver, as pessoas precisavam de outras pessoas, e a família supria essa carência. O domínio da *pólis*, ao contrário, configurava-se como o domínio da liberdade. O modelo grego pretendia superar a esfera da família e adentrar a *pólis*. A autoridade política se justificava e era requisitada para garantir a liberdade da comunidade (ARENDR, 2017).

Havia, na Grécia Antiga, uma separação entre as esferas privada e pública. A transformação desse cenário é uma das características que marca o surgimento da Modernidade. Entende-se, aqui, que a Modernidade propõe uma mudança de perspectiva importante ao criar um híbrido: a esfera social. Tal hibridez deriva do esfumaçamento da fronteira que separava o público e o privado.

O advento e a ampliação do domínio social no mundo moderno podem ser verificados quando “os interesses privados assumem importância pública” (ARENDR, 2017, p. 43).

A Modernidade propõe uma nova maneira de convivência entre as pessoas, substituindo a ideia de comunidade pela ideia de sociedade. Em outras palavras, a comunidade entendida como possibilidade de convivência entre um grupo homogêneo de pessoas é substituída pela ideia de sociedade, isto é, uma modalidade de convívio entre os seres humanos mediada por leis.

Cabe aqui a distinção: se, por um lado, a comunidade é marcada pela interação direta entre seus membros, por outro lado, a sociedade se caracteriza pela institucionalidade das relações entre os indivíduos. Na sociedade, os desejos e os interesses separam os indivíduos e, de maneira contrária, os membros da comunidade estão unidos justamente por possuírem desejos e interesses comuns.

Sobre as características da Modernidade, destacamos o fato de o poder tornar-se objeto do direito – vale destacar que a palavra direito deriva do latim (a grafia é *jus* e significa “justiça”). Ademais, temos a falta de confiança entre os sujeitos sociais devido à ruptura com o temor ao divino. Nesse cenário, “as teorias políticas modernas pensam o direito como garantia jurídica, social e política contra o medo que os sujeitos sociais têm dos outros sujeitos sociais” (CHAUI, 2006b, p. 93).

As ideias de Thomas Hobbes e Jean Jacques Rousseau foram fundamentais para estruturar as teorias políticas modernas. As ideias de ambos podem contribuir para ampliarmos nosso olhar sobre os possíveis usos do espaço público.

As ideias de Hobbes foram indispensáveis para justificar a sociedade como um modo de organização da vida em comum. Segundo Hobbes (1999), o estado de natureza condiciona os seres humanos a um cenário de guerra ininterrupta. Esse é, de acordo com o teórico, o modo de ser das pessoas antes de aderirem ao estado social. No estado de natureza, a condição do ser humano se resume ao desejo crescente pelo poder e na luta pelo direito de autoconservação. A morte do ser humano mais fraco é a sentença final dessa condição. Para o teórico, “os indivíduos entram em sociedade só quando a preservação da vida está ameaçada” (HOBBS, 1999, p. 14).

Jean-Jacques Rousseau, outro pensador cujas ideias influenciaram o projeto moderno, entende que as pessoas, antes do advento da sociedade, viviam em condições selvagens, como animais destinados a suprir necessidades básicas para sobreviver. Com o passar do tempo, os seres humanos encontram maneiras mais sofisticadas de convivência até que, em determinado momento, passam a ter consciência sobre a ideia de posse, instituindo, assim, a sociedade civil.

Rousseau (1999, p. 87) comenta que “o verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer, ‘isso é meu’, e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo”. A ideia de posse sobre bens ou territórios nos conduz à ideia de propriedade, segundo a qual Rousseau acredita ser “a existência da primeira grande desigualdade, a que separa ricos de pobres e, de outro lado, a formação das primeiras sociedades civis, baseadas em leis” (ibidem, p. 22).

A solução para o cenário descrito por Hobbes e Rousseau seria um contrato social capaz de facilitar o convívio entre as pessoas. No contrato social, as partes contratantes atribuem a um terceiro a legitimidade de governá-las e, assim, “o poder da soberania é legítimo porque nasce da doação ou transferência voluntária de direitos dos indivíduos” (CHAUÍ, 2004, p. 373).

O advento do contrato social se traduz na renúncia à liberdade natural e no surgimento do soberano. Tais ideias constituem a base do pensamento liberal, no qual a sociedade “vive sob o direito civil, isto é, sob o direito positivo na forma das leis promulgadas e aplicadas pelo soberano” (CHAUÍ, 2004, p. 373-374).

Hobbes, assim como Rousseau, é um defensor do pacto social. Entretanto, os dois pensadores possuem entendimentos diferentes sobre o conceito de soberania. Para Hobbes (1999, p. 15), o soberano está acima da legislação, sendo que “o contrato é estabelecido unicamente entre os membros do grupo que, entre si, concordam em renunciar a seu direito a tudo para entregá-lo a um soberano encarregado de promover a paz”. Hobbes defende, portanto, a ideia de absolutismo. Por sua vez, Rousseau entende que o soberano é o representante eleito pela maioria popular que aceita transferir “os direitos naturais para que eles sejam transformados em direitos civis” (CHAUÍ, 2004, p. 374).

A propriedade privada, como direito natural, foi o álibi para a burguesia estruturar a teoria liberal. Tendo como expoente John Locke, a teoria liberal “parte da definição do direito natural como direito à vida, à liberdade e aos bens necessários para a conservação de ambas” (CHAUÍ, 2004, p. 374). A teoria liberal conta com a ideia de que o Estado deve assegurar a proteção à propriedade privada e que os bens capazes de garantir a vida e a liberdade são conquistados a partir do trabalho.

O liberalismo defende que a diferença entre os seres humanos está na relação com o trabalho. Não há luta de classes e todos podem, igualmente, com trabalho duro, conseguir seus bens. O Estado liberal garante que os seres humanos sejam livres para adquirir suas propriedades, sendo que o trabalho se configura como o caminho para isso. Na teoria liberal, uma pessoa miserável deve responsabilizar-se por sua condição.

Os direitos civis estão no coração da democracia liberal. Nesse cenário, “não é mais o poder que determina o direito, não é mais o poder que decide o que é justo ou injusto” (LACERDA, 2018, p. 225). O projeto liberal, fruto da corrente de pensamento iluminista, pretende resolver a questão dos conflitos sociais por intermédio de leis.

As sociedades liberais privilegiam a garantia à liberdade e aos direitos civis. Como afirma Claude Lefort (2011, p. 28), para a teoria da política liberal “o Estado é o domínio do poder enquanto a sociedade civil é o domínio da liberdade”.

O liberalismo se caracteriza pela defesa radical do indivíduo. Além disso, há uma tendência de o Estado reduzir suas obrigações e ampliar suas permissões. Converte-se, então, para a construção “de uma esfera de ação, não controlada pelo poder do Estado” (ORTIZ, 2011, p. 231).

O Estado tem o dever de garantir ao indivíduo a liberdade da política. Faz parte do pensamento liberal que os indivíduos possam ocupar-se exclusivamente de seus interesses

particulares e, para isso, passam a delegar as responsabilidades provenientes do espaço público para administradores. Há uma tendência ao enxugamento da esfera pública, e os conflitos são resolvidos com a aplicação de leis.

A teoria social faz um contraponto à visão liberal. A lógica socialista alega que, na teoria liberal, “a dominação de uma classe por meio das leis é substituída pela representação ou ideias dessas leis como legítimas, justas, boas e válidas para todos” (CHAUÍ, 2004, p. 35).

Os socialistas entendem que a justiça institucional é um “instrumento de exclusão da classe oprimida e alienada pela classe opressora, que é quem instaura e define as instituições jurídicas” (ANDRADE, 2018, p. 73). Na esteira deste pensamento, a ideia de justiça não é um valor em si e deve, sobretudo, ser entendida com certa desconfiança.

O Estado social democrático opera no campo da criação e da atualização dos direitos a partir do conflito inerente à vida em sociedade. Privilegiam-se as lutas sociais que visam ampliar a participação popular daqueles que tiveram seus direitos marginalizados. Por esse ângulo, as lutas por igualdade e liberdade ampliam os direitos políticos e as lutas por participação ampliam os direitos civis. Esse regime político defende que o campo do debate democrático se fortalece enquanto há a luta de classes e lutas populares.

Na contramão da corrente liberal e social, existem os regimes totalitários cujo intuito é, segundo Hannah Arendt (2017), destruir a própria política, ou seja, inviabilizar qualquer tipo de organização social baseada em princípios como os de direitos e o de leis. O totalitarismo prevê a extinção do espaço público, e isso influi no desmonte da faculdade de julgamento dos seres humanos. O espaço público é visto como uma ameaça, uma vez que nele as pessoas podem unir-se, refletir conjuntamente, reivindicar direitos e valores, enfim, pensar criticamente.

No totalitarismo, o Estado faz valer seus valores no âmbito de todas as instâncias sociais. A exemplo disso, podemos pensar que a arte, no projeto totalitário, é formada por valores determinados pelo Estado. O mesmo se aplica à educação, à justiça social, à religião, dentre outros campos.

Destacamos que o interesse de apropriação da cultura por parte da política não se limita ao projeto totalitário. De acordo com Marilena Chauí, a crise neoliberal fez eclodir um novo totalitarismo. Dentre as características deste projeto, podemos mencionar que as instituições passam a ser geridas como empresas. O Estado não escapa a essa lógica.

Consideramos que a origem do neoliberalismo é marcada pelo encontro de Friedrich Hayek, Karl Popper e Milton Friedman no ano de 1947 em Mont Saint Pèlerin, na Suíça.

Na ocasião, um tratado político-econômico que se opunha ao Estado-Providência foi elaborado. A questão central do documento em voga é a crítica à perda das liberdades individuais em detrimento de uma política intervencionista do Estado (CHAUÍ, 2014, p. 185).

Sobre os pensadores mencionados, as ideias de Popper destacam-se no campo do conhecimento científico. Popper defende que o universal pode ser sempre relativizado e inaugura uma “luta entre ciência e filosofia” (CHAUÍ, 2014, p.151). Para Popper, nenhuma teoria científica é conclusiva e capaz de revelar a verdade. O que vale é a capacidade de falsear verdades; exalta-se, assim, a postura inventiva do cientista.

Popper transporta sua reflexão sobre o conhecimento científico para o campo da política. No ano de 1945, em “A sociedade aberta e seus inimigos”, Popper (1987) desenvolve um estudo crítico sobre correntes de pensamento que se opõem ao individualismo. Nesta obra, o autor combate as ideias de Platão, Friedrich Hegel e Karl Marx.

Para Popper, os indivíduos não suportam a ideia de lidar com a responsabilidade proveniente da liberdade. Diante disso, a política pode organizar-se para compensar tal fragilidade. Segurança e liberdade funcionam de maneira inversamente proporcional na sociedade aberta (SERPA, 2007). Popper (1974, p. 217) defende que “devemos marchar para o desconhecido, o incerto e o inseguro, utilizando a razão que podemos dispor para planejar tanto a segurança como a liberdade”. Comenta que os valores de uma sociedade não sobreviveriam em contextos caracterizados pela inexistência de instituições e tradições, e as instituições são demonstrações de evolução pelo fato de terem sido construídas a partir das experiências intergeracionais que acumulam erros, os quais são superados por acertos e vice-versa.

Friedrich Hayek (1944), em “O Caminho da Servidão”, defende que a maneira de entender os valores de uma sociedade se configura como o debate central da filosofia individualista. Para Hayek (2010, p. 76), nossa imaginação é incapaz de “incluir em nossa escala de valores mais que uma parcela das necessidades da sociedade inteira”. O pensador chega à conclusão de que os valores são irrefutavelmente individuais de modo que “só existem escalas parciais de valores, as quais são inevitavelmente distintas entre si e mesmo conflitantes” (idem).

Milton Friedman, no ano de 1962, publicou o livro “Capitalismo e Liberdade”. Para este economista, que desenvolveu suas pesquisas no Departamento de Economia da Universidade de Chicago, o capitalismo competitivo e a empresa privada como protagonista do livre mercado são o caminho para garantir a liberdade dos indivíduos. Segundo Friedman (1962), como o governo preserva e, ao mesmo tempo, pode tolher a liberdade dos indivíduos, cabe ao mercado ditar as diretrizes de organização do Estado. O economista defende que é fundamental, na relação entre as pessoas, respeitar os valores individuais e intransponíveis que cada indivíduo cultiva.

Das ideias compartilhadas entre esses pensadores, ressaltamos a defesa contra a dimensão universal dos valores. Trata-se de um projeto que considera o valor a partir de sua dimensão particular, isto é, relativa, ou seja, cada pessoa cultiva seus próprios valores. Em suma, os valores funcionam como propriedades individuais.

Resta-nos a dúvida: quais as consequências quando pensamos nos valores na chave de propriedade?

Para refletir sobre tal questão, lançaremos um olhar crítico sobre as implicações do projeto neoliberal.

A ideologia que sustenta o projeto neoliberal “naturaliza a distância dos cidadãos em relação à política” (SANTOS, 2007, p. 91). Não raro, ouvem-se máximas como “‘todos são corruptos’, ‘os políticos são todos iguais’ etc. -, o que é funcional ao sistema para manter os cidadãos afastados” (idem). Constitui-se, desta forma, um cenário desfavorável para que a esfera pública resista. Estimula-se a banalização do espaço público.

Volta-se a valorizar o espaço público somente quando os grupos dominantes passam a sentir-se ameaçados. Quando isso ocorre, o espaço público passa a ser usado para a defesa de valores que interessam a grupos hegemônicos. Os efeitos do projeto neoliberal podem ser vistos, por exemplo, no comportamento das pessoas nas redes sociais (*fakenews*, pós-verdade etc.). Fomenta-se uma subjetividade guiada por preceitos narcisistas e, quando se vê derrotado, o indivíduo – produto do projeto neoliberal – desperta para discursos de ódio contra os grupos aos quais ele não pertence.

Não há o desejo de conhecer ou conviver com o diferente; ao contrário, o objetivo é encontrar maneiras de destruí-lo. Nota-se que o neoliberalismo se vale do autoritarismo quando mergulha em um cenário de crise.

Santos (2007) observa que o neoliberalismo promove um novo entendimento sobre a ideia de esfera pública. Nesse sentido, encontramos um ponto de convergência entre a visão neoliberal e a totalitária: ambas priorizam a dissolução do espaço público e o aniquilamento da capacidade crítica das pessoas através de uma estratégia publicitária baseada em valores ideológico-culturais⁶⁰.

Boaventura (2007) alerta que o que está em jogo no neoliberalismo não é a questão da crise financeira; acima disso, há um projeto de deslocamento de poder. O Estado propõe que a solução da crise está na aprovação das reformas políticas. Todavia, as reformas políticas servem para fortalecer a influência simbólica do Estado.

O que estamos assistindo não é a pulverização do poder do Estado na sociedade civil, mas uma transferência de poder que orienta a agenda da dominação política e capitalista.

No projeto neoliberal, vemos a ascensão da ideologia política no espaço público que, até então, segundo o pensador, era dominado pela ideologia do mercado. Não se trata de subestimar a força do mercado, mas entender o que acontece com o espaço público quando política e mercado se unem. Vejamos o que Santos (2007, p. 90) tem a dizer sobre esse assunto:

O mercado econômico, em que se intercambiam valores com preço, e o mercado político, em que se intercambiam valores sem preço: ideias, políticas, ideologias. Vemos hoje que esses dois mercados se confundem cada vez mais, estamos entrando em um processo no qual somente tem valor o que tem preço, e, portanto, o mercado econômico e o mercado político se confundem.

Santos, não há uma distinção clara sobre mercado e política. Do mesmo modo, os valores políticos se confundem com os valores econômicos. Nessa mistura, o preço se destaca como valor dominante.

⁶⁰Após as eleições presidenciais de 2022, pudemos acompanhar uma série de manifestações antidemocráticas que pedem, dentre outras coisas, intervenção militar no Brasil. Não se pode negar que os espaços públicos foram ocupados, ruas foram tomadas com pessoas vestidas de verde e amarelo rezando na porta de quartéis e acreditando em inverdades, tais como a anulação das eleições e o afastamento de ministros da justiça. Acreditamos que estamos diante de exemplos que beiram ao delírio coletivo. São demonstrações de como a ideologia molda, a seu modo, o comportamento e as ideias das pessoas. Estamos diante de situações que exemplificam a invalidação do espaço público. O Estado afirma seus interesses a partir da ação de pessoas que se acham lúcidas e conscientes de seus atos, mas cujas ações banalizam a força do espaço público, criam comunidades fechadas.

A manipulação dos símbolos faz parte do projeto neoliberal. David Harvey (2014) alerta que se trata de uma estratégia capaz de nos dar a falsa impressão de que estamos agindo criticamente ao defender um símbolo ou tomar partido dele.

O projeto neoliberal cria um senso comum baseado em “práticas de longa data de socialização cultural que costumam fincar profundas raízes em tradições nacionais ou regionais” (HARVEY, 2014, p. 48). Isento da faculdade da crítica, esse tipo de senso comum mascara “problemas reais sob preconceitos culturais” (idem), de tal modo que os “valores culturais e tradicionais (como a crença em Deus e no país ou concepções da posição das mulheres na sociedade) e temores (de comunistas, imigrantes, estrangeiros ou ‘outros’ em geral) podem ser mobilizados para mascarar outras realidades” (idem).

Para Marilena Chauí (2000b), a democracia na sociedade brasileira atual enfrenta um problema para consolidar-se como tal pelo fato de estar polarizada. De um lado há a carência das classes populares e, de outro, o privilégio desenfreado da classe dominante. A pensadora alerta para a importância de sabermos que um privilégio e uma carência se caracterizam por serem algo particular, impossível de se universalizar. Um direito, ao contrário, é algo universal e não específico, uma vez que serve ou é reconhecido por todos. A polarização efetivada pelos pares carência e privilégio configura-se como um obstáculo para a consolidação da democracia. Segundo a pensadora, impossibilidade do exercício democrático propicia a implantação do projeto neoliberal, a saber, um modelo político centrado na destruição de espaços destinados às reivindicações dos cidadãos⁶¹.

Para Chauí (2008, p. 75), o neoliberalismo, no Brasil, significa:

[...] levar ao extremo a polarização carência-privilégio, a exclusão sócio-política das camadas populares, a desorganização da sociedade como massa dos desempregados; aumentar o espaço privado ocupado não apenas pelas grandes corporações econômicas e financeiras, mas também pelo crime organizado, o qual, diante do encolhimento do Estado, pode espalhar-se por toda a sociedade como substituto do Estado (proteção, segurança, emprego, privatização da guerra, privatização do uso da força etc.); significa solidificar e encontrar novas justificativas para a forma oligárquica da política, para o autoritarismo social e para o bloqueio à democracia.

De acordo com Chauí (2008), portanto, no Brasil, o neoliberalismo privilegia a polarização carência-privilégio em detrimento de uma sociedade democrática baseada em

⁶¹ Há uma terceirização generalizada. Um dos desdobramentos desse modelo pode ser visto no projeto do Estado bolsonarista de se livrar do compromisso de garantir segurança ao mostrar-se favorável ao armamento da população.

princípios universais como o direito. Nesse contexto, as camadas populares sempre serão condenadas à carência, enquanto as camadas hegemônicas desfrutam de privilégios. O oposto dessa polarização seria garantir um espaço no qual as reivindicações das classes populares viessem à tona. Trata-se da garantia do espaço público, na qual as reivindicações das classes populares seriam legitimadas e, conseqüentemente, haveria a ampliação dos direitos.

Outra característica do neoliberalismo comentada por Chauí é o enfraquecimento do Estado e, em decorrência, o fortalecimento do crime organizado como reflexo da privatização de diversos setores da sociedade.

O terceiro comentário da filósofa nos faz pensar em como a cultura no neoliberalismo deve ser manipulada para gerar convencimentos sobre situações injustificáveis. O projeto ideológico-cultural, nesse caso, é também um instrumento para suprimir os conflitos que existem entre as diferentes camadas sociais que compõem a sociedade.

Em suma, se a cultura fosse detentora de direitos, poderíamos dizer que a manutenção da esfera pública seria um direito da cultura.

O panorama apresentado parece confirmar que o espaço público se configura como pressuposto para a existência da cultura nos moldes como este trabalho define este conceito. A inexistência de um espaço de compartilhamento, o qual prevê relações de trocas e conflitos entre as pessoas, impossibilita a prática cultural baseada na construção de valores, isto é, censura a possibilidade de existência de uma ideia de cultura comprometida com o despertar da consciência e com o exercício da crítica.

2.4 O Parthenon de papelão ou o papelão do Parthenon

O primeiro trecho da trilogia “Contes Immoraux”, de Phia Ménard, intitulado “Parte 1: Casa mãe”, foi apresentado no ano de 2017 na 14ª edição da “Documenta”⁶². Na ocasião, a artista propôs um solo baseado em questões que aproximavam as cidades de Kassel (Alemanha) e Atenas (Grécia).

⁶² A “Documenta” é uma exposição de arte contemporânea que acontece na cidade alemã de Kassel. A primeira edição do evento ocorreu no ano de 1955 sobre os escombros do museu “Fridericianum”, o primeiro museu público da Europa (1779), que foi bombardeado no ano de 1944. No Brasil, a obra de Ménard foi apresentada no ano de 2020, durante a Mostra Internacional de Teatro. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/contos-imorais-parte-1-casa-mae>. Acesso em: 30 dez. 2020.

Após a estreia na exposição quinquenal de arte contemporânea, a performance foi realizada em distintos lugares do globo demonstrando que a pesquisa artística concebida por Ménard resultou em uma obra que extrapola discussões relativas ao âmbito local, ou seja, a obra encomendada pelos curadores da “Documenta”, que teve como inspiração inicial explorar as possíveis convergências e divergências entre Kassel e Atenas, não faz sentido apenas aos que conheciam as peculiaridades dessas duas cidades.

Sobre o processo de concepção da obra, Ménard explica que o fato de Kassel ser o local onde a família de Jacob e Wilhelm Grimm residiu a inspirou a realizar uma performance baseada em narrativas ficcionais. Nas palavras da artista, “lá eu imagino como era a República de Atenas, os mitos e a construção filosófica da ideia de uma Europa em questão, mas também o fracasso da construção de uma Europa das Nações”⁶³.

A performance começa com Ménard observando as pessoas da plateia acomodando-se em seus respectivos assentos. A artista está vestida com roupas que remetem a um traje grego futurista. Sobre o palco, a *performer* tem, à sua frente, grandes folhas retangulares de papelão espalhadas pelo chão.

Ménard, sem emitir qualquer palavra e desacompanhada de trilha sonora, começa a dar forma às folhas de papelão. Ela possui fita adesiva, uma motosserra e utiliza distintas ferramentas que se assemelham a lanças. A artista empilha, recorta, encaixa e perfura as folhas de papelão durante aproximadamente uma hora. Sob a tutela de uma rigorosa coreografia desenhada para que a estrutura ganhe forma, a artista demonstra possuir domínio técnico que culmina na construção de uma réplica de grandes dimensões do Parthenon⁶⁴ feita de papelão.

Em suma, fazendo alusão à deusa Atena, trajada em roupas *cyberpunk* e executando uma sequência coreográfica minuciosa, Ménard constrói uma réplica de papelão do Parthenon – símbolo da democracia grega.

A movimentação da artista durante a performance lembra os movimentos de uma guerreira. Não à toa, Ménard está vestida de Atena (conhecida como Minerva na Antiguidade Romana). Na mitologia, Atena, deusa guerreira, que une sabedoria e habilidade técnica, é consagrada pelo dom da racionalidade instrumental e pelo refinamento de seus estratégias.

Ao final de sua performance, Ménard senta-se para contemplar a réplica do Parthenon que ergueu. E, enquanto a *performer* observa sua construção, gotas de água

⁶³ Disponível em: <https://www.kfda.be/assets/9196>. Acesso em: 30 dez. 2020. Tradução e grifo nosso.

⁶⁴ Construído sobre a acrópole, no século V a.C., o Parthenon é um templo dedicado à deusa Atenas.

começam a cair sobre o palco, o efeito se intensifica e começa a chover em cena. Além da chuva simulada, uma densa cortina de fumaça, que lembra o pó de escombros recém-demolidos, invade o palco. A quantidade de água que cai sobre o Parthenon é tanta que amolece o papelão. A estrutura encharcada de água começa a ruir lentamente.

A artista permanece sentada observando a réplica do Parthenon de papelão desmanchar-se até o total desmantelamento da estrutura. O trabalho de uma hora de construção é destruído em poucos minutos. É assim que a performer apresenta quão trabalhoso é erigir o projeto democrático e, concomitantemente, como sua ruína é rápida. Ménard revela, desta forma, a fragilidade do modelo democrático.

Ménard explica que a primeira parte de sua trilogia traz à cena “muito mais do que a história de um mito, uma construção e um colapso; na verdade, é uma visão da humanidade e seu declínio”⁶⁵.

A democracia, como um modelo de convivência social, foi um advento da Antiguidade grega. Entendido de maneira ampla, o conceito de democracia significa a legitimação dos valores *isonomia* e *isegora*, os quais podem ser entendidos, respectivamente, como reconhecer igualmente as pessoas perante a lei e garantir o direito das pessoas de participarem do debate na esfera pública.

Pensamos que o declínio da humanidade mencionado por Ménard se configura no modo como a democracia, entendida como uma forma de vida social orientada pelo valor da igualdade e da garantia de direitos, se apresenta no contexto contemporâneo.

Sobre esse assunto, o filósofo Paul B. Preciado, ao analisar as eleições parlamentares europeias do ano de 2019, comenta que “uma nova forma de fascismo paradoxalmente democrático”⁶⁶ passa a compor o parlamento europeu, convertendo-se, assim, em um “árbitro dos debates entre todas as formações políticas” (idem). Segundo Preciado, “assistimos perplexos ao processo através do qual a democracia representativa absorve e invalida distintas subculturas de oposição e as transforma em uma cultura do poder e da identidade” (idem).

Preciado levanta a possibilidade de integrarmos uma sociedade democrática orientada por valores preconceituosos dentre os quais figuram a defesa do banimento de imigrantes, a inviabilidade do matrimônio homossexual, a destruição de ecossistemas e a criminalização do aborto. Segundo o filósofo, a maioria das pessoas legitimadas para ocupar

⁶⁵ Disponível em: <https://www.kfda.be/assets/9196>. Acesso em: 30 dez. 2020.

⁶⁶ Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciado-cuerpo-democracia_0_2246175606.html. Acesso em: 28 jan. 2021.

os cargos públicos e definir os rumos democráticos dos países orientam-se por esses valores. É assim que o “fascismo democrático” é colocado em prática⁶⁷.

Trata-se de estarmos diante de uma realidade constituída a partir da imposição de determinados valores. A denúncia de Preciado revela que não fazemos parte de uma democracia baseada na construção coletiva de valores, a qual pressupõe o debate, a inclusão de diferentes pontos de vista, enfim, o exercício da reflexão de forma ampla.

De acordo com a descrição da cultura política contemporânea feita por Preciado, estamos na contramão do que se espera de um regime político democrático. Dito isso, confiamos na similaridade que há entre a perplexidade mencionada por Preciado e o momento em que Ménard observa o derretimento do símbolo da democracia, representado pela destruição do Parthenon de papelão.

Preciado acredita que o “fascismo democrático” se configura na legitimação de “[...] um sistema representativo antropocêntrico patriarco-colonial”⁶⁸. Há, segundo o filósofo, um pacto para manter o sistema que legitima a mentalidade que domina o debate político e inspira os representantes que deliberam em nome da democracia. Isso significa: “o que chamamos livre (mas escassa) participação (uma vez a cada quatro anos!) é a ritualização de distintas formas de submissão: administrativa, racial, econômica, sexual, digital, legal, psiquiátrica” (idem). Eis o motivo de Preciado referir-se ao regime democrático em curso de “fascismo democrático”.

Assim sendo, pensamos que ter consciência dos valores que sustentam nossa cultura política é o primeiro passo para não colaborar com a legitimação do modelo político definido por Preciado. Igualmente, confiamos na importância de conhecermos a maneira como determinado projeto político lida com os valores.

Ménard e Preciado são corpos que desafiam os valores apreciados pelo fascismo democrático. Preciado é um filósofo transgênero feminista e Ménard uma artista transgênero, condição que lhes permitiu uma construção física e mental permanente. Nas palavras de Ménard, quanto à sua performance: “eu escolhi isso para assumir o papel de uma pessoa teimosa que quer mostrar aos outros a necessidade de considerar o corpo como um material móvel”⁶⁹.

⁶⁷ O fascismo é, aqui, entendido como um regime político que impõe, pela figura de um ditador, um governo baseado no conceito irredutível de nação e de raça. O ditador italiano Benito Mussolini é uma referência do fascismo.

⁶⁸ Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciado-cuerpo-democracia_0_2246175606.html
Acesso em: 28 jan. 2021.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.kfda.be/assets/9196> Acesso: 30 dez. 2020.

Ser transgênero, para Preciado, equivale a desejar e “aceitar que só somos nós mesmos graças à — e através da — mudança, da mestiçagem, da mistura”⁷⁰. O filósofo comenta que o corpo transgênero é atravessado pela experiência da travessia que pode ser entendida como um ato político íntimo perceptível nas transformações corporais. Nas palavras de Preciado: “a voz que a testosterona impulsiona em minha garganta não é uma voz de homem, é a voz do cruzamento. A voz que treme em mim é a voz da fronteira” (idem).

Preciado entende a travessia como um ato corajoso, intimamente conectado com o poder. O filósofo elenca a experiência do corpo transgênero e, igualmente, a do corpo do imigrante como possibilidades de entender e desafiar o contexto político contemporâneo.

Eu me atrevo a dizer quais são os processos de cruzamento que melhor nos permitem compreender a transição política global que estamos enfrentando. A mudança de sexo e a migração são as duas práticas de travessia que, ao porem em xeque a arquitetura política e legal do colonialismo patriarcal, da diferença sexual e do Estado-nação, situam um corpo humano vivo nos limites da cidadania e até do que entendemos por humanidade. O que caracteriza as duas viagens, para além do deslocamento geográfico, linguístico ou corporal, é a transformação radical não só do viajante, mas também da comunidade humana que o acolhe ou rejeita. O antigo regime (político, sexual, ecológico) criminaliza todas as práticas de travessia. Mas onde a travessia é possível, o mapa de uma nova sociedade começa a ser desenhado, com novas formas de produção e de reprodução da vida.⁷¹

A experiência democrática começa nos corpos, na capacidade de transformação pessoal e social que eles podem causar. Um corpo avesso aos valores consagrados pelo fascismo democrático desafia construções sociais e políticas. Se, em teoria, “na democracia, o valor dos valores é a liberdade e é ela quem determinará a natureza da igualdade ou da realização da justiça” (CHAUI, 1997, p. 201), na prática, Ménard e Preciado orientam-se pelo valor da liberdade e, assim, constroem seus corpos, reveem a relação que mantêm com eles mesmos, com suas imagens e histórias. Logo, são capazes de experimentar outras possibilidades políticas, artísticas, culturais e sociais.

Ménard e Preciado nos convidam a refletir sobre a possibilidade de desafiar valores afirmados.

⁷⁰ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html. Acesso em: 28 jan. 2021

⁷¹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html. Acesso em: 28 jan. 2021

Ainda sobre a relação entre a performance artística e as ideias de Preciado, é possível dizer que a réplica do Parthenon de Ménard nos faz lembrar das tendas construídas para acolher os imigrantes nos acampamentos espalhados pelo território europeu. Essas construções, hoje em dia, reconfiguram, a cada instante, a paisagem da Europa contemporânea. As mudanças promovidas pelo fenômeno migratório extrapolam os limites da paisagem europeia.

O ato migratório exige que corpos sejam incluídos e acolhidos, reivindica a construção de novos Parthenons e, conseqüentemente, de novas políticas baseadas na reformulação dos valores que constituem uma nova cultura, que se configura como nova, porque foi atravessada, influenciada, hibridizada e atualizada por outros distintos desejos e necessidades que passam a conviver em relações de trocas, conflitos e transformações. Trata-se de uma nova maneira de lidar com os valores a qual se constitui a partir da consciência de uma história de dominação que os imigrantes carregam em seus corpos.

No entanto, até que ponto os refugiados são incluídos nas discussões políticas e na construção de um mundo que, pelo viés da democracia, deveria prezar pelo valor da igualdade?

O que dizer dos grupos que se unem por uma causa comum, que lutam por igualdade? Qual qualidade de participação o modelo político atual garante a esses grupos?

Preciado comenta que talvez seja o momento de não pedir direito ao voto “senão direito ao corpo”⁷². Para Joaze Bernardino-Costa, a partir da análise da obra de Frantz Fanon, o “corpo é visto pelo outro, vê o outro e permite-nos imaginar como o outro nos vê. Esta terceira dimensão é fundamental para o desenvolvimento dos nossos papéis sociais e do nosso posicionamento em cada situação”⁷³.

Preciado sugere que “fazendo frente ao aumento das forças edípicas e fascistas surgem, por toda parte, as micropolíticas do cruzamento”⁷⁴. A exemplo disso, temos Ménard realizando sua performance ao redor do mundo, convidando, a cada apresentação, um número maior de pessoas a refletirem sobre a democracia a partir de sua obra. Há também Preciado, filósofo que aproveita o alcance de sua voz e sua projeção nos veículos de comunicação para exigir uma reconfiguração do cenário democrático. Não menos importante é mencionar a

⁷² Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-precियो-cuerpo-democracia_0_2246175606.html
Acesso em: 28 jan. 2021.

⁷³ Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-60892016000300010. Acesso em: 28 jan. 2021.

⁷⁴ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html. Acesso em: 28 jan. 2021.

micropolítica dos refugiados que, de igual modo, estremece e denuncia a inspiração fascista da hegemonia política que nos governa.

Para Preciado, “os templos da democracia representativa estão vazios e por isso eles se enchem de fascismo”⁷⁵. A solução seria preencher esses espaços a partir de uma política baseada na diversidade de corpos. No entanto, é preciso ocupar esses espaços com corpos dispostos a encarar as travessias que desafiam a cultura política atual.

Trata-se de deixar-se atravessar pelo outro, de ampliar a participação, o debate e a consciência sobre as diferentes necessidades e desejos.

É preciso que reivindicemos a inclusão de outros corpos no sistema democrático para que a democracia seja entendida a partir de outros valores. Mais do que reivindicar a inclusão desses novos corpos, temos que desejar a inclusão deles.

A reflexão sobre a democracia como um processo inacabado provoca-nos a deslocar essa ideia para o campo da cultura. A nosso ver, é possível pensar a cultura a partir da ideia da construção ininterrupta de valores.

A cultura como construção de valor tende a ser vista como ação e, nesse sentido, ela não justifica comportamentos. Trata-se de entender que a cultura está em constante transformação, sobretudo, que a cultura é uma ação partilhada por todos.

Até que nossos estudos mostrem o contrário, na cultura, o detalhe mais singular diz respeito a todos: meu valor diz respeito ao outro e o valor do outro diz respeito a mim; o local interfere no global e vice-versa, o externo e o interno possuem uma relação de interdependência. Reconhecemos, portanto, a cultura como ação compartilhada, como construção coletiva.

⁷⁵ Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciano-cuerpo-democracia_0_2246175606.html. Acesso em: 28 jan. 2021.

3.1 Fazer valer I: cultura como segunda natureza

Determinadas correntes de pensamento consideram que a tomada de consciência sobre a ideia de natureza culminou na religião como uma modalidade de cultura. A origem da religião, na esteira desse pensamento, deve-se ao que os seres humanos despertaram para o fato de que não são a causa da natureza, apenas fazem parte dela (CHAUÍ, 2004).

Ao dar-se conta de que não é o responsável pelo advento da natureza, o ser humano se vale da prática religiosa como um caminho possível para estabelecer uma convivência harmoniosa com o incognoscível.

A experiência ritualística foi o meio que os seres humanos encontraram para se reconciliarem com a natureza⁷⁶. A experiência proporcionada pela prática cultural que advém do rito é de fundamental importância para a manutenção da memória das narrativas religiosas que, a partir de diferentes pontos de vista, explicam a origem do mundo.

A experiência é entendida como o ato de reconhecer e memorizar contextos que se caracterizam pela constância de padrões. Linguagem e religião foram as primeiras invenções que propiciaram aos seres humanos o sentimento de estabilidade, regularidade e repetição. Tais sentimentos e a capacidade de a linguagem permitir a retenção das coisas na memória criaram a experiência, ou seja, a possibilidade de intervir sobre as coisas de modo regular, estável e contínuo.

Chamamos de experiência, portanto, a competência de agir em cenários que obedecem determinados parâmetros. Com a experiência, surgiram as técnicas, e, com elas, a vida em sociedade foi organizada (CHAUÍ, 2002a, p. 127).

Os escritos de Margot Berthold (2001) mostram que a experiência ritualística, como prática cultural, extrapola limites geográficos. O rito pode ser observado em diferentes momentos da história:

Da mesma forma, as nove mulheres da pintura rupestre paleolítica de Cogul dançam em torno da figura de um homem; ou o povo de Israel dançava em torno de bezerro de ouro; ou os índios mexicanos faziam sacrifícios, jogos e dançavam, invocando seus deuses: ou, atualmente, os dançarinos totêmicos australianos se reúnem quando o espírito ancestral faz sentir sua presença

⁷⁶ Nos primórdios da existência humana, o ato de perceber a natureza inspirou os seres humanos a formularem reflexões sobre ela. E, indissociável ao processo de reflexão sobre a natureza está a atribuição de valor a ela. Sublinhamos: cada cosmologia e cada pessoa dirão quais valores atribuem à natureza. Não se trata de padronizar valores, mas de investigar se é possível identificar maneiras conscientes de lidar com eles.

(quando soam os mugidos do touro). Assim, também, vestígios do teatro primitivo sobrevivem nos costumes populares, na dança em volta do mastro de maio ou da fogueira de São João. É assim que o teatro ocidental começou, nas danças do templo de Dioniso aos pés da Acrópole (BERTHOLD, 2001, p. 4).

Os vários exemplos mencionados por Margot Berthold evidenciam que, mesmo levando em conta os distintos contextos e as transformações ao longo do tempo, o rito permite que, a partir de um determinado tipo de prática, sejam criadas condições para tornar possível a reconciliação (do latim *reconciliato*, a saber, restauração, acomodamento) entre os seres humanos e a natureza.

Inúmeras e diferentes pessoas nos mais distintos momentos da história valeram-se e continuam valendo-se dos ritos para se conectarem com a natureza. A reconciliação com a natureza aflora como um valor comum àqueles que se dispõem a participar da experiência ritualística.

O rito lida com o tempo e com o incognoscível, relembra o passado e reafirma o presente. É por intermédio dele que a religião inaugura uma maneira peculiar de organizar o tempo. A cerimônia ritualística possibilita aos seus participantes uma conexão com a ancestralidade, seja com divindades de um tempo passado, seja com pessoas que já morreram.

Corroborando as constatações de Berthold, as pesquisas de Paul Bourcieur sobre o tema da história da dança ocidental identificam indícios da prática de ritos nas manifestações relacionadas à dança-religiosa em distintos lugares do globo e nas mais diferentes épocas.

Não raro, os registros rupestres parecem representar pessoas praticando rituais. Feiticeiros, caçadores, animais e dançarinos são exemplos recorrentes desse tipo de representação. Bourcier (2001) afirma que não se pode descartar a presença da dança religiosa nas pinturas pré-históricas. O teórico debruça-se sobre o estudo de registros da época paleolítica nos quais a dança é utilizada para conceber possíveis ritos. Bourcier demonstra que, ao observar as representações pré-históricas pela perspectiva da dança, temos indícios sobre a maneira como os primeiros ritos religiosos eram conduzidos. Dentre os materiais estudados por Bourcier estão a figura de Gabillou (12000 a.C.) e a figura de Trois-Frères (10000 a.C.).

Bourcier (2001, p. 4) descreve a figura de Gabillou como “o ancestral dos dançarinos”. Na gruta de Gabillou, localizada em Dordonha, há a figura de um homem

vestido com roupas feitas de pele de bisão. O homem está realizando um salto, “o ângulo do torso com as pernas é de vinte cinco a trinta graus” (ibidem, p. 5).

Assim como a representação na gruta de Gabillou, localizada perto de Montesquiou-Avantès, na gruta de Trois-Frères há uma figura cujo corpo indica um movimento que remete à prática da dança-religiosa. O personagem representado na pintura “executa um giro sobre si mesmo” (BOURCIEUR, 2001, p. 7). Nesse ponto, Bourcieur chama-nos atenção para o fato de o giro ser um recurso utilizado por distintas religiões para alcançar um estado de comunicação com os deuses: “xamãs, lamas, dervixes, exorcistas mulçumanos, feiticeiros africanos giram sobre si mesmos em seus exercícios religiosos, o que os leva a um estado de transe provocado pela dança, como o dançarino de Trois-Frères” (idem).

Ao pesquisar a prática da dança-religiosa, Bourcieur demonstra que, dentre os inúmeros momentos e contextos históricos, o rito pode ser identificado no período neolítico quando o ser humano passou a agir como produtor e não mais como predador. Nessa altura, manejar o fogo consagrou-se como uma habilidade transformadora na vida dos seres humanos (surge a forja, e os alimentos passam a ser cozidos). Outras transformações que podem ser mencionadas nesse período foram o desenvolvimento de técnicas de agricultura e de criação de animais. Como produtor, os seres humanos passam a ter reservas (bens) e, para protegerem suas reservas, passam a se organizar em grupos. Este processo conduz ao advento das cidades.

Outrossim, Bourcieur (2001) destaca que foram encontradas pinturas rupestres no período neolítico na região do Egito. Há registros de uma grande variedade de danças que eram praticadas durante os ritos. Havia, por exemplo, a dança sagrada, que se configurava como uma dança ritual voltada para o culto de determinada divindade; a dança litúrgica, que expressava a forma como a comunidade apresentava o culto; e a dança recreativa cuja finalidade era o entretenimento. Não menos importante eram as cerimônias fúnebres feitas a partir das danças litúrgicas. Havia, também, danças ritualísticas para celebrar o fim e o início da primavera. Enfim, a dança tornou-se um rito cívico e destacou-se como uma prática capaz de diferenciar as distintas cidades que se formavam.

Dança e religião, nesse contexto, despontam como termos indissociáveis. Com o avanço das épocas, a dança-religiosa segmentou-se dando origem à religião e à arte⁷⁷. Além

⁷⁷ Não há dúvidas de que a arte e a religião, tal como conhecemos hoje, devem ser entendidas no plural. Há diferentes maneiras de praticar e entender a arte, e o mesmo se aplica à religião. São várias as formas de religião e, cada qual, a seu modo, cultiva seus valores, conserva suas próprias práticas e narrativas. Não menos

disso, a ampliação da interferência humana na natureza contribuiu para o surgimento de novas e distintas práticas ritualísticas. O avanço civilizatório alterou o relacionamento entre os seres humanos e modificou o manejo com a natureza. A criação das cidades e o modo como elas se diferenciavam umas das outras fomentaram, conseqüentemente, a ampliação dos tipos de rito.

A palavra cidade se origina do substantivo *civitas*, que deriva do substantivo latino *civis*, que pode ser entendido como cidadão. O comércio e, sobretudo, sua evolução foi um evento decisivo para a criação das cidades. A partir desse acontecimento, as pessoas passaram a ser identificadas pelo trabalho que realizavam, fato este que levou as cidades a se estruturarem a partir de uma divisão interna determinada pelos ofícios exercidos pelas pessoas.

Com as cidades e suas divisões internas, surgem os lugares destinados às trocas de produtos entre as pessoas. Houve, então, a necessidade de registrar as trocas e firmar acordos, fato que contribuiu para o advento da escrita e da moeda. A exemplo disso, temos os agricultores e os pastores que passaram a trocar entre si os produtos que produziam.

Do mesmo modo como as relações de troca ganharam fôlego após a invenção da moeda, as diferenças culturais se acentuam com o advento das cidades. Cada qual com suas peculiaridades, as cidades começam a se diferenciar umas das outras. Cada cidade passa a ter suas próprias danças, seus próprios deuses e animais protetores. Cultuam seus próprios totens, e, sobretudo, cultivam suas mitologias a partir de narrativas, valores e ritos próprios.

A mitologia era a maneira como os antigos chamavam suas narrativas sagradas. Passíveis de múltiplas interpretações e atribuições de sentidos, os mitos eram metáforas que tinham papel de destaque durante o período da Antiguidade. Os mitos têm como tema narrativas que remontam do começo da humanidade até o domínio da técnica, isto é, quando o ser humano passa a ter controle sobre a natureza (domina o fogo, as técnicas de cultivo, dentre outros).

Os gregos antigos possuíam uma relação íntima com a natureza. Seus ritos e sua evolução são um exemplo disso. Como escreve Karl Marx (2011, p. 91), “a arte grega pressupõe a mitologia grega, i.e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é o seu material”.

importante é destacar que cada religião elegerá a base de seus valores e dirá por quais caminhos seus adeptos devem seguir.

Na Antiguidade Grega, o culto à vegetação deu origem ao rito que, posteriormente, evoluiu para o surgimento do teatro. O rito em questão celebrava o deus Dionísio. Considerado o deus da vegetação, da colheita, do vinho e do caos, “os festivais rurais da prensagem do vinho em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março)” eram dedicados a ele (BERTHOLD, 2001, p. 103).

Intitulado *ditirambo*, o rito endereçado a Dionísio se configurava como uma celebração na qual os participantes, em coro, dançavam e entoavam hinos. Durante essa cerimônia havia uma procissão solene na qual um carro-barca, conduzido por figuras mitológicas - os sátiros -, recorda as aventuras marítimas de Dionísio (BERTHOLD, 2001).

Conceito relevante para o campo das artes da cena e elemento indissociável do *ditirambo*, o coro pode ser definido como “um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados” (PAVIS, 2015, p. 73).

A evolução do *ditirambo* para o teatro, segundo Pavis (2015), deve-se a uma modificação no núcleo do coro do *ditirambo*. Com o tempo, os *ditirambos* passaram por transformações e evoluíram para os concursos de *ditirambo* e os concursos dramáticos. No século IV a.C. o *ditirambo* descolou-se de sua origem religiosa e tornou-se um concurso coral. Essa nova configuração do *ditirambo* recebeu o nome de *dionisíaca* e pode ser considerado o precursor do que entendemos hoje por teatro.

A evolução do ditirambo para o teatro, segundo Pavis (2015, p. 73), reside no fato de que “a tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores”; o coletivo era representado pelo coro, da mesma maneira que as personagens individualizadas que mantinham diálogos com ele.

Berthold (2001, p. 104) explica que um homem chamado Psístrato, conhecido como um “sagaz tirano de Atenas que promoveu o comércio e as artes”, trouxe da cidade de Icária para Atenas o declamador Téspis, que era integrante de um grupo de dançarinos e cantores que conduziam os festivais rurais dionisíacos. Psístrato convocou Téspis a participar da “Grande Dionisíaca” que acontecia em Atenas. Na ocasião, Téspis quebrou o protocolo e, em determinado momento da prática ritualística, descolou-se do coro de dançarinos e cantores. Este rompante fez com que Téspis passasse a se apresentar no centro do círculo assumindo, assim, o papel de solista. Téspis voltou-se ao coro e inaugurou um diálogo. Este ato deu origem ao “papel do *hypokritcs* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator), que apresentava o

espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (ibidem, p. 105). O fato é que “nenhum dos presentes na Dionisiaca de 534 a.c. poderia sonhar com o alcance das implicações que este acréscimo inovador de diálogo ao rito traria para a história da civilização” (ibidem).

Assim, “o coro cantava e dançava, de certo modo como o ditirambo, mas também de novas maneiras, uma vez que, agora, mantinha relações deliberadas com os atores” (WILLIAMS, 1992, p. 148).

As discussões políticas eram levadas à cena no teatro grego e, “ao invés de refletir os valores culturais de espectadores do século V, ou oferecer mensagens didáticas dos poetas da cidade para os cidadãos, a tragédia parece deliberadamente problematizar, tornar difícil a suposição dos valores do discurso cívico” (GOLDHILL, 1987, p.74).

Na tragédia, o rito torna-se uma ação social ao jogar luz aos valores de uma época. Os antigos gregos nos mostram que a evolução do rito foi indispensável para a invenção do teatro e, igualmente, para o entendimento da arte como caminho para descobrir, problematizar, enfim, para refletir sobre valores.

Como explica Pinheiro na introdução do livro “Poética” de Aristóteles (2015, p. 16), a tragédia pode ser definida como “uma arte poético-mimética que se diferencia das demais por utilizar todos os meios – ritmo, linguagem e melodia”. Além disso, comenta Pinheiro, a arte trágica se caracteriza “por qualificar uma ação nobre e por apresentar o enredo de forma dramática, isto é, não por meio de uma narrativa, mas de atores em cena” (ibidem, p. 16-17).

Termo cunhado na Antiguidade, a *poiësis*, isto é, a arte poética, se realiza na “formulação canônica do princípio da *mimesis*” (BOSI, 1986, p. 26).

O conceito de *mimesis*, pela perspectiva aristotélica, “se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à *mimesis* para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem” (ARISTÓTELES, 2015, p. 57).

Objeto da arte poética, a *mimesis* pode ser entendida como o resultado do trabalho realizado pelos artistas e artífices, cujo ofício consiste em fabricar ações artificiais. No entanto, há divergências teóricas sobre a definição deste conceito.

Alfredo Bosi (1986) explica que Platão e Aristóteles entendem o conceito de *mimesis* de maneiras distintas. Se, por um lado, o entendimento platônico situa a *mimesis* no plano do

idealismo, por outro lado, a compreensão aristotélica do termo entende que não há um compromisso entre a ação mimética e a representação de um mundo idealizado.

Para Platão, a arte é uma maneira de adquirir conhecimento, e a *mimesis* “opera com as aparências de certas qualidades visíveis nos fenômenos: as formas, os gestos, os sons” (BOSI, 1986, p. 29). Assim, “a *mimesis* da arte é uma ficção tão consumada que dá a impressão (“falsa”, adverte a moral platônica) de realidade” (idem).

De acordo com Aristóteles, a obra de arte “pôde ser, ao mesmo tempo, descritiva e canônica: com modelos consagrados o pensador procurou definir o que é poesia, como é, como deve ser” (BOSI, 1986, p. 30).

Na perspectiva de Aristóteles (2015, p. 73), a arte poética pode ser definida como uma ação, isto é, a ação da *mimesis*, que “se efetua por meio de ações dramatizadas”. Em consonância com o conteúdo registrado na “Poética”, cada obra é realizada a partir de suas próprias regras. Esse modo de pensar a arte poética possibilitou que o julgamento do objeto de arte fosse feito pelas próprias regras que o constituem⁷⁸.

Há um ponto de convergência entre os pensadores gregos. O objeto de estudo da arte poética é, tanto para Platão como para Aristóteles, a “fabricação de seres, ações e gestos artificiais, isto é, produzido pelos artífices ou artistas” (CHAUI, 2004, p. 281).

A definição do conceito de *mimesis* estimula a reflexão sobre realidades cuja existência depende da ação humana. A partir do conceito de *mimesis*, os gregos antigos nos fazem considerar que é possível criar uma realidade artificial. Tal definição fomenta a discussão sobre a distinção entre natureza e ação humana, entre o mundo sensível e inteligível.

Sobre este tema, (CHAUI, 2002b, p. 269) explica que, “perante o inteligível, a imitação sensível é uma cópia degradada (porque mutável e perecível) enquanto o modelo inteligível é perfeito (porque imutável e imperecível). As coisas sensíveis são, pois, cópias das ideias”.

O conceito de *mimesis* nos ensina que, quando os seres humanos passam a ter consciência sobre sua capacidade de imitar a natureza, começam a considerar que podem criar uma realidade artificial, ou seja, um mundo a seu modo, o qual não depende exclusivamente da força e da vontade da natureza. Em suma, a diferenciação entre natureza e ação humana

⁷⁸ Esse conceito será retomado adiante quando abordarmos o conceito de estética.

estimula o surgimento de um novo tipo de consciência. Inaugura-se a possibilidade de artificialização do mundo a partir da ação humana.

Considerações sobre o conceito de natureza podem ser encontradas na obra intitulada “Física” de Aristóteles (2009). Nela, temos acesso a termos indispensáveis para compreender o significado de natureza para os gregos antigos.

Dentre os termos utilizados por Aristóteles (2009, p.33) para tratar do tema da natureza, gostaríamos de destacar que, por intermédio da substância, "é possível explicar os entes por princípios limitado". Constituída por matéria e forma, a substância pode ser considerada um "gênero único" (ibidem, p. 35). De acordo com Aristóteles, a substância seria o nome dado à essência entendida pelo viés universal, isto é, seria aquilo que possibilita a existência do ser. Desse modo, tomada como substância, a natureza gera movimento interno, ela se configura como o princípio da vida, isto é, a causa da mudança intrínseca de algo. Por seu turno, um ente possui sua própria essência. Nesse sentido, a essência é entendida como a identidade do ente. Tomada como ente, a essência da natureza se apresenta como um conjunto de propriedades, qualidades e atributos capazes de defini-la como tal. A essência justifica, portanto, a existência e a maneira de agir do ente.

Detentora de um movimento espontâneo gerado por relações de causalidade que independem da vontade dos seres humanos, a natureza, neste contexto, se opõe ao conceito de técnica. Neste termo a ideia de movimento não está associada a um princípio intrínseco.

Assim, como comenta Lucas Angioni (2010, p. 522), "ambas, natureza e técnica, seriam princípios de mudança, mas a natureza seria um princípio interno à coisa que sofre a mudança, em contraste com a técnica, que é um princípio externo à coisa que sofre a mudança".

Ao contrapor técnica e natureza, Aristóteles (2009, p. 47) propõe que "naquilo que resulta da técnica, somos nós que fazemos a matéria em vista da função, ao passo que, nos entes naturais, a matéria já se encontra dada em vista da função".

O conceito de técnica é uma ferramenta que nos pode ajudar a compreender melhor a distinção entre ação humana e natureza feita pelos antigos; sobretudo, acreditamos que o cotejo dessas ideias pode adensar nossas reflexões sobre o tema que envolve a relação entre cultura e valor.

Entendemos a técnica como um advento gerado pela experiência cultural. A obra técnica advém da imitação de um modelo. Na esteira deste pensamento, a *mimesis* pode ser

entendida como a técnica relativa à arte poética, ou seja, “sendo um artefato técnico, o mundo sensível é, como toda obra técnica, imitação de um modelo, *mimesis*”. Nesse sentido, fruto da capacidade técnica dos seres humanos, na *mimesis*, “a ordem dos sensíveis, corporais, percíveis e mutáveis imita a ordem dos inteligíveis, incorporais, imperecíveis e imutáveis” (CHAUÍ, 2002b, p. 270).

A palavra *téchnē*⁷⁹ é de origem grega e tem ligação com a ideia de habilidade humana, compreende a execução de uma atividade que obedece a determinadas regras. A técnica revolucionou o pensamento antigo, por intermédio dela,

Os homens descobriram que não bastava rezar para conseguir frutos, mas era preciso lavar a terra (descobriram a agricultura). Descobriram que não bastava rezar para conseguir abrigo, mas era preciso construí-lo (inventaram a arquitetura). Que não bastava rezar aos deuses para curar as doenças, mas era preciso conhecer suas causas e os modos de atuar sobre elas (criaram a medicina). Que não bastava ter filhos para assegurar a continuidade da vida, mas era preciso educá-los (inventaram a pedagogia). Que não bastava viverem reunidos para haver sociedade, mas era preciso leis e instituições (inventaram a política). Linguagem e técnicas são, assim, responsáveis pela vida humana dos humanos. Embora atribuíssem aos deuses suas próprias invenções e criações, os humanos se fizeram humanos por si mesmos e graças a si mesmos (CHAUÍ, 2002b, p. 128).

Ao longo do tempo, a ideia de técnica foi transformando-se:

A *pólis* democrática, ao valorizar as artes e ofícios, desfaz o núcleo mítico que presidia as técnicas, isto é, a crença de que haviam sido dadas aos homens pelos deuses (Prometeu roubando o fogo divino para dá-lo aos homens, o centauro Quíron dando a Asclépios a medicina, Deméter ensinando aos mortais a agricultura etc.). Assim como a cosmologia naturaliza o *kósmos*, a democracia humaniza as técnicas (CHAUÍ, 2002b, p.141).

Como explica Chauí, a mudança cultural que ocorreu na Antiguidade grega pode ser percebida no novo modo de os antigos passaram a lidar com os valores. Em suma, uma mudança no foco dos valores causou uma profunda reestruturação no pensamento grego antigo.

⁷⁹ Consideramos importante sublinhar que, etimologicamente, a palavra arte é de origem latina (a saber, *ars*, *artis*, e significa a maneira de ser ou proceder, qualidade, habilidade obtida pelo estudo ou pela prática, conhecimento técnico, talento, arte) e deriva do termo grego *téchnē* (CUNHA, 2010). Arte e técnica comungam sentidos semelhantes.

Fruto da capacidade humana de criar sistemas e padrões, consideramos que a cultura se traduz no modo como as pessoas lidam com os valores. O exemplo dos antigos gregos permite que sigamos confiando nessa nossa afirmação.

A palavra cultura não fazia parte do vocabulário dos gregos antigos. No entanto, a nosso ver, tal constatação não exclui a possibilidade de considerar que a ideia de cultura como resultado daquilo que é produzido pelos seres humanos tem sua origem no pensamento antigo, sobretudo, chegamos a essa constatação a partir da reflexão sobre a definição do conceito de *mimesis* e de *téchnē*.

De modo análogo ao que se passa com o termo cultura, na Antiguidade Grega, não havia uma palavra para valor. O mais próximo daquilo que entendemos por valor correspondia ao substantivo *áxia* que, quando relativo à jurisprudência, designava o grau de uma punição a ser aplicada. O mesmo substantivo poderia ser usado para indicar o preço de alguma coisa, ou, ainda, quando um determinado contexto era digno de destaque. Havia, também, o adjetivo *áxios*, usado pelos gregos quando, em caráter de enaltecimento, eles se referiam aos heróis, estadistas, deuses e artífices. Outra palavra que se aproxima da ideia de valor, tal como conhecemos hoje, é *ágathon*, cuja tradução quer dizer “bem”, isto é, um valor moral⁸⁰ (REALE, 1991, p.132).

Apesar de não haver uma palavra específica que pudesse ser usada para se referir a valor, o sentido deste termo se fazia presente na Antiguidade Grega. Além dos exemplos anteriores, lembramos que o conteúdo levado à cena pela encenação teatral na Grécia antiga jogava luz e problematizava os valores da comunidade. Nesse sentido, destacamos o interesse dos antigos por determinados valores, dentre os quais mencionamos o cultivo à boa educação.

Os gregos antigos confiavam no refinamento do espírito. O aprendizado configurava-se como meio para atingir os valores idealizados pela cultura dominante na Antiguidade Grega.

Hoje, conhecida pelo termo pedagogia, *paidéia* foi a palavra utilizada pelos gregos para designar a ideia de educação. Para os antigos gregos, a educação “não é uma propriedade individual, mas pertence por essência à comunidade” (JAEGER, 1995, p. 4). Pensava-se a educação em consonância com as normas que regiam o convívio entre as pessoas. A educação

⁸⁰ Vale dizer que o significado das palavras, apesar de ter um começo, está sujeito a transformações e até mesmo ao esquecimento. Isso decorre do fato de não refletirem mais o espírito de uma época, ou pela falta de correspondência com a necessidade e a sensibilidade em voga.

emerge como possibilidade de ajustar comportamentos dissonantes às regras que organizam uma determinada comunidade.

A fim de explicar a ideia de cultura pela perspectiva dos gregos antigos, Jaeger (1995, p.8) recorre a um dos possíveis tratamentos que esse termo recebe atualmente. Para este teórico, diferentemente do pensamento antigo, a palavra cultura “converteu-se num simples conceito antropológico descritivo”.

A cultura, na contemporaneidade, "já não significa um alto conceito de valor, um ideal consciente" (JAEGER, 1995, p. 8). Esse cenário, de acordo com Jaeger, difere do modo como agiam e pensavam os gregos antigos cuja cultura era constituída por valores ideais.

Segundo Jaeger (1995, p. 8), são os antigos que "estabelecem pela primeira vez de modo consciente um ideal de cultura como princípio formativo". Para o pensador a "importância universal dos gregos como educadores deriva de sua nova concepção do lugar do indivíduo na sociedade" (ibidem, p. 9).

Para os gregos antigos, a natureza humana deveria ser educada para que as pessoas se tornassem bons cidadãos. Era necessário preparar as futuras gerações para habitar o mundo e, conseqüentemente, conviver pacificamente nele. Assim como a natureza mantinha uma relação harmoniosa com suas regras, os seres humanos deveriam estabelecer a mesma conexão com as normas da comunidade. O foco dessa proposta mirava na educação do espírito.

Por intermédio da educação, portanto, o ser humano poderia educar seu espírito e, assim, galgar o *status* de virtuoso. De acordo com Jaeger (1995, p. 10-11), na Antiguidade Grega, "o conceito de natureza, elaborado por eles em primeira mão, tem indubitável origem na sua constituição espiritual".

Era considerado um homem virtuoso, isto é, apto a tornar-se um cidadão e deliberar sobre as questões da *pólis* aquele capaz de moldar sua própria natureza. Requisito indispensável para atingir o objetivo de tornar-se um cidadão, portanto, estava no aprimoramento da natureza humana.

O exemplo dos gregos antigos nos permite enxergar que existia um esforço para que os valores da comunidade fossem internalizados nas pessoas. A consequência disso foi a invenção de um modelo de ser humano capaz de participar da vida na comunidade.

A cultura, na Antiguidade Grega, operava como uma segunda natureza humana cuja finalidade era lapidar o espírito humano de acordo com os valores relativos à comunidade. A

cultura emerge, dessa forma, da conscientização sobre a importância de manter harmonioso o convívio entre os membros da comunidade (CHAUÍ, 2004).

A proposta dos gregos antigos baseava-se em uma educação que fornecia meios para dominar os instintos humanos, era necessário treiná-los e, assim, desenvolver o espírito. Tal procedimento garantia que os humanos se tornassem virtuosos.

A educação destinava-se ao refinamento de modos, hábitos e maneiras de pensar baseadas nos valores vigentes na *pólis*. Levando em consideração esse cenário, Jaeger (1995, p. 4) constata que "a história da educação está essencialmente condicionada pela transformação dos valores válidos para cada sociedade".

Dentre as competências necessárias que deveriam ser cumpridas para se ter sucesso na empreitada relativa à mentalidade dos antigos gregos, destacava-se dominar a oratória, ser introduzido a diferentes técnicas, ter capacidade de compreender a complexidade dos cenários políticos e viver em consonância com os ideais éticos e morais predominantes na comunidade. Somente após adquirir competência nessas áreas é que as pessoas poderiam debater, justificar, argumentar, adentrar, deliberar, enfim, participar da esfera pública, ou seja, correspondente à *pólis*.

Para Chauí (2014, p. 308), consciência e responsabilidade são os elementos basilares do campo da ética. A conduta ética exige a existência de um agente moral, isto é, aquele que reconhece "a diferença entre bem e mal, certo e errado, permitido e proibido, virtude e vício". A consciência moral "é capaz de julgar o valor dos atos e das condutas e de agir em conformidade com os valores morais". Ciente de sua capacidade de julgamento, a consciência moral é "responsável por suas ações e seus sentimentos e pelas consequências do que faz e sente" (ibidem, p. 309).

Pensada sob a perspectiva dos valores, a ética "exprime a maneira como a cultura e a sociedade definem para si mesmas o que julgam ser a violência e o crime, o mal e o vício e, como contrapartida, o que consideram ser o bem e a virtude" (CHAUÍ, 2014, p. 309). A ética se realiza "como relação intersubjetiva e social" (idem), sendo ela, portanto, o campo dos valores universais.

A ética é universal porque seus valores valem para aqueles que foram responsáveis por instituí-la. A história e o tempo transformam a ética, somente assim ela cumpre sua função de estar em consonância com a atualidade da sociedade.

Vale sublinhar que, na Grécia Antiga, a capacidade humana de organização política colocava uma oposição entre a vida na *pólis* e a vida em família. O lar era formado pela necessidade de manter o corpo vivo. Para sobreviver, o ser humano precisava de outros seres humanos, e os membros da família eram responsáveis por suprir essa necessidade.

O domínio da *pólis* configurava-se como o domínio da liberdade. O modelo grego pretendia superar a esfera da família e atuar na *pólis*. Definido como “aquele que compartilha os privilégios da lei” (ARISTÓTELES, 1999, p. 221), convencionou-se necessário enquadrar-se em um conjunto de valores para ser reconhecido como um cidadão. Assim, a mulher destinada a cuidar da família, o escravo condenado ao trabalho como forma de vida e o estrangeiro subjugado à condição de despatriado eram resignados ao posto de não cidadãos. Por esse motivo, as pessoas que se enquadravam nesses determinados grupos não participavam das decisões tomadas na *pólis* e, igualmente, não desfrutavam dos benefícios garantidos pelas leis.

Por seu turno, a lei configura-se como instrumento de ordem, e é por intermédio dela que o Estado administra a justiça. Entendida por Aristóteles (1999, p. 193) como “princípio universal”, a lei deve ser obrigatoriamente escrita para ter validade; contudo, “seu funcionamento depende de cada caso”. A tradição e o hábito podem consolidar uma lei; todavia, a lei em si “não tem poder de assegurar obediência” (ibidem, p. 194). De acordo com o pensamento aristotélico, as leis são insuficientes para organizar o Estado por completo, por esse motivo, elas devem ser constantemente revistas e alteradas. Defensor da transformação das leis, Aristóteles (1999, p. 194) acreditava que qualquer mudança deve ser feita com parcimônia e acrescenta que “alterações fáceis significam o enfraquecimento do poder das leis”.

Para Aristóteles a justiça corresponde à ideia de distribuição. Nesse sentido, os bens são partilhados de tal maneira que as pessoas podem viver em situação de equidade. Desse modo, a justiça se concretiza na garantia da escolha dos cidadãos sobre a distribuição do poder, sobretudo respeitando-se a maneira como as pessoas decidiram participar do poder. Não menos importante é destacar que, na Antiguidade, a lei era objeto de garantia da ordem em uma sociedade política.

Os gregos antigos foram os precursores do modelo democrático: entendiam a política como a garantia do bem-estar dos indivíduos e como base da vida em comunidade. Para que prosperasse a harmonia nas cidades, o projeto político deveria prezar pelos direitos daqueles

que eram considerados cidadãos⁸¹, pelas leis e pelo bom funcionamento das instituições públicas.

Certa similaridade de proposta pode ser vista quando nos debruçamos sobre a herança cultural deixada pela Antiguidade Romana.

3.2 Fazer valer II: a cultura da jurisprudência

A palavra valor tem sua origem no latim, a saber, do verbo *valeo*, cujo significado é “ser forte, vigoroso; estar de saúde, passar bem; ter força, levar vantagem, prevalecer; ter bom resultado; ser capaz de; poder, valer” (DICIONÁRIO LATIM, 2020, p. 2342).

Assim como valor, a palavra cultura também é de origem latina. Entendida como o cuidado do ser humano com a natureza, a palavra cultura vem do verbo *colere*, que significa cultivar. A Antiguidade Romana entendia a cultura como o domínio da técnica de cultivo da terra, onde cultura é sinônimo de agricultura.

No período da Antiguidade Romana, portanto, a cultura era entendida como o domínio da técnica de cultivo da terra e o cuidado das pessoas com os ritos religiosos. No entanto, se entendida a partir dos valores do Império Romano – instituído a partir de uma ampla sucessão de guerras e conquistas territoriais –, privilegiava-se uma ideia de cultura baseada nos valores ditados pelo Estado.

Os ritos eram importantes para o Império Romano consolidar o seu poder. A mitologia e os ritos estavam submissos aos seus ditames. Desse modo, “antes das religiões romanas capturarem uma cidade inimiga, seus deuses eram requisitados numa cerimônia religiosa” (BERTHOLD, 2001, p. 139). Expansão territorial e cultural caminhavam juntas. A instância que determinava como as pessoas deveriam se relacionar com a natureza era o Estado.

A dominação cultural foi fundamental no processo de consolidação da hegemonia romana durante a Antiguidade. Além de capturar os deuses do território vizinho, eram organizados espetáculos cujo intuito era reforçar a influência e a imposição de valores relativos ao Império Romano.

⁸¹ Mulheres e escravos não eram incluídos na categoria de cidadãos. Outro exemplo é do estrangeiro que, sem pátria, não gozava do pleno benefício das leis, uma vez que elas estavam circunscritas àqueles que pertenciam a um local específico. Acharmos importante destacar essa condição, pois acreditamos que ela revela uma grave falha no modelo democrático grego (TRABULSI, 2000; CUCHET, 2015).

No campo das artes, o divertimento ocupava o posto estrategicamente central na implantação e consolidação do projeto cultural romano. Como as manifestações artísticas sofriam forte influência do Império Romano, “o teatro de Roma fundamentava-se no mote político *panem et circenses* - pão e circo” (BERTHOLD, 2001, p. 139). Sob a égide do pão e circo, Berthold (2001, p. 167) comenta que, não raro, “parodiava-se aquilo que não se conseguia entender. Zombava-se daquilo que, em outros aspectos, estava além da compreensão da massa”.

Nos moldes de pão e circo, os espetáculos baseavam-se em atos violentos, cujo público “aplaudia aqueles que tentavam ganhar popularidade no anfiteatro com grupos espetaculares de artistas, belos animais, solistas espirituosos, músicos e bufões” (BERTHOLD, 2001, p. 157). O Império Romano oferecia aquilo que ele mesmo convencionou chamar de diversão, “os romanos não queriam ter nenhuma experiência intelectual marcante no teatro. Queriam o *show*” (idem).

A interferência dos representantes do Império Romano durante os espetáculos que reuniam uma grande quantidade de pessoas também era um fator que contribuía para coroar a hegemonia dos valores do Estado. Caso as apresentações artísticas não agradassem aos representantes do império, os artistas pagavam com suas próprias vidas.

A história nos mostra que, em distintos momentos e contextos, os seres humanos se valem dos valores para impor determinadas narrativas, desejos e projetos. Não raro, o modo como se lida com os valores naturaliza os interesses de uma minoria. Essa lógica se aplica ao Império Romano.

Na tentativa de fazer valer seus valores, o Império Romano, se necessário, agia com virulência e repressão.

O Império Romano impôs uma realidade a seu modo e obrigava que esse “suposto real” fosse aceito como uma condição natural. De acordo com essa estratégia, foram criadas “composições jurídico-políticas como via mais segura e aconselhável à solução do conflito entre as estirpes formadoras, primeiro, e, depois, entre as duas camadas da sociedade, o patriciado e a plebe” (REALE, 1954, p. 193). Motivo de destaque, nesse contexto, é o fato de o empenho das estirpes formadoras assegurar seus privilégios e de as demais camadas da sociedade adquirirem esses privilégios. Vale o destaque, de acordo com a análise de Reale, “frize-se [*sic*], por conseguinte, que não vemos na história romana a luta de uma classe

desejosa de privar a outra de seus privilégios, mas antes animada da aspiração de ver tais privilégios estendidos também a ela” (idem).

A naturalização da ordem por parte do Império Romano estava no advento da jurisprudência. Essa ciência, inaugurada pelos romanos antigos, baseia-se na relação indissociável entre “*fato, valor e norma*, à medida que se punham exigências de solução de conflitos particulares de interesses” (REALE, 1954, p. 195).

Na tentativa de consolidar seu império, os romanos colocaram em prática um projeto cultural que mirava a imposição de valores capazes de estabelecer a ordem diante da anexação de territórios que nutriam profundas diferenças entre si.

No Império Romano, até mesmo os deuses da mitologia estavam sujeitos à autoridade estatal. Nota-se, neste contexto, a laicização do valor – entendida aqui como a possibilidade de torná-lo livre da influência religiosa.

A cultura era sinônimo da naturalização de uma realidade artificial baseada na esquematização de normas que atendiam aos valores que interessavam o Estado.

Embora não seja de todo possível explicar a grandeza da Jurisprudência romana como consequência natural de um sublimado interesse egoístico, é inegável que ela resultou, em grande parte, da mentalidade pragmática e calculista, "voluntarista" em suma, dessa gente que, depois de conquistar um vasto império, procurou dar-lhe organização e disciplina de base jurídica, objetivando condições de paz e de progresso, como garantia de domínio menos contestado (REALE, 1954, p. 192).

Sobre o Império Romano e a ideia da criação de uma realidade artificial que contribuísse para selar a ordem social diante da variedade de culturas capturadas, Reale (1954, p. 192) comenta que “depois de conquistar um vasto império, procurou dar-lhe organização e disciplina de base jurídica, objetivando condições de paz e progresso, como garantia de domínio menos contestado”. Os romanos antigos, devido à maneira como exaltavam o direito e o Estado, criaram uma ciência “distinta da Ética e da Política, embora a elas subordinada: a Jurisprudência” (ibidem, p. 193). A ação do Império Romano exigiu a criação de uma nova ordem, “a expansão do Império romano e a subordinação de outras gentes ao domínio da *Urbs*, pondo em contato povos das mais diferentes estirpes e dos mais variados usos e costumes, revelou a existência de um Direito outro que não o romano, ao mesmo tempo que a existência de preceitos comuns a todos os povos” (ibidem, p. 202).

Para Reale (1954, p.197), a decisão sobre a resolução dos conflitos traduz “o central valor de uma cultura”.

Pode-se dizer que os antigos romanos tinham uma inclinação à esquematização, pois estavam interessados em consolidar um ambiente ordenado “capaz de compor em harmonia os conflitos, segundo as exigências de uma comunidade concreta” (REALE, 1954, p. 197). Os romanos antigos “foram mais homens de lei, juristas preocupados mais com as necessidades normativas do Direito do que com os problemas filosóficos que a própria existência do Direito sugere” (idem).

O exemplo romano confirma que a cultura pode consubstanciar-se a partir da tentativa de naturalizar valores por intermédio da aplicação das leis. Tal modelo propicia a criação de uma nova realidade cultural disposta a resolver possíveis conflitos que pudessem ameaçar o poder do Império Romano. Surge, então, a cultura da jurisprudência, isto é, a jurisprudência como um meio para organizar e, sobretudo, afirmar valores.

O cenário até aqui desenhado nos faz pensar que a cultura, na Antiguidade grega e romana, se afirmava sobre tipos ideais de valores. Seja pelo caminho da educação ou da jurisprudência, os antigos inventaram maneiras distintas para que valores idealizados fossem incorporados pelas pessoas. Valemo-nos do exemplo dos antigos para compreender um modo, entre tantos outros possíveis, de lidar com os valores.

Os antigos gregos entendiam a cultura como uma segunda natureza, fruto do refinamento dos valores do espírito. Os romanos, por sua vez, queriam garantir os valores defendidos pelo império, porém, não estavam preocupados com o refinamento do espírito e o desenvolvimento das capacidades humanas. O método para fazer valer os valores do império romano não era atingido pela via da educação, mas pela via da jurisprudência.

Reale (1954), aponta uma diferença entre os antigos gregos e os romanos a partir do estudo da jurisprudência. Segundo o jurista, havia uma preocupação dos gregos de teorizar aspectos relativos ao campo do direito e da justiça. Os romanos não priorizam esse tipo de reflexão, pois estavam ocupados com "a elaboração técnica e a compreensão específica das leis diretoras da vida social " (REALE, 1954, p. 190).

Dentre as heranças deixadas pelos antigos, destacamos o convite para refletirmos sobre a possibilidade de considerarmos a ideia de cultura a partir da maneira como lidamos com os valores. Isso se deve ao fato de os gregos terem desenvolvido um caminho (a educação) para internalizar determinados valores por eles considerados como ideais. Os

romanos, por sua vez, destacam-se por terem feito da jurisprudência uma maneira de administrar e impor valores. A tendência dos gregos antigos, por seu turno, distanciava-se de pragmatismos, pois eles se ocupavam “de valores explicativos ou compreensivos do *logos*, expressão essencial da *paideia* grega” (REALE, 1954, p. 197).

Contudo, tanto o pensamento antigo grego como o romano possuem semelhanças. À vista disto, ambos entendem que o modo de lidar com os valores pode ser uma solução para os problemas da comunidade.

Romanos e gregos antigos idealizavam determinados valores. Cada qual a seu modo, mostram que a dinâmica cultural na Antiguidade se valia de diferentes métodos para fazer valer seus valores. Pode-se perceber que um traço distintivo entre essas culturas é a maneira como elas manejam os valores.

Não menos importante é destacar que, ao olhar para a origem da ideia de educação e da jurisprudência, somos convidados a pensar na necessidade humana de inventar caminhos capazes de conduzir as pessoas ao encontro de determinados valores. Seja para o Império Romano ou para os cidadãos da *pólis* grega, os valores idealizados pelos antigos respondem aos desejos e às demandas dos grupos hegemônicos. São também os grupos hegemônicos que inventam os caminhos para que seja possível enquadrar-se aos valores idealizados por eles.

3.3 A consubstanciação da cultura em valor absoluto

Se, na Antiguidade, como visto anteriormente, havia maneiras distintas para alcançar os valores idealizados (a saber, a educação para os gregos e a jurisprudência para os romanos), no período medieval os valores idealizados beiravam o inalcançável⁸².

Ao observar a Idade Média, Friedrich Nietzsche (2015) explica que, para consagrar os membros da igreja como o grupo superior, a ideia de “bom” se desloca para o espírito. Esta

⁸² Assim como a Antiguidade, a Idade Média contempla uma gama de séculos. Há uma série de "Idades Médias" dentro da Idade Média (LIBERA, 2004; SARANYANA, 2006), e o mesmo se aplica à Antiguidade, à Modernidade, dentre outros. Cientes da complexidade desses paradigmas da história, a ideia aqui é explorar esses modelos pelo viés da relação que pode ser estabelecida entre a cultura e o valor. A nosso ver, os referidos contextos são entendidos por nós como paradigmas porque persistiram no modo como lidavam com os valores. Acreditamos que houve uma maneira dominante de lidar com os valores independentemente da duração desses paradigmas.

estratégia era fundamental para identificar a casta sacerdotal. Ao trazer o valor para a dimensão espiritual, há uma resignificação do sentido dos valores, a qual favorecia a ampliação de poder da igreja. Outro ponto observado por Nietzsche refere-se ao interesse da classe sacerdotal pela legitimação de relações de oposição.

A aristocracia sacerdotal, para consagrar-se como tal, potencializou “as antíteses de valores” (NIETZSCHE, 2015, p. 21), as quais foram interiorizadas e, ao se tornarem mais intensas, “através delas abriram-se, finalmente, entre os homens, abismos” (idem).

Sobre a diferença entre o modo de atribuir valor entre os antigos e os medievos, Nietzsche (2015, p. 22-23) explica:

O modo de valoração nobre-sacerdotal – já o vimos – tem outros pressupostos: para ele a guerra é mau negócio! Os sacerdotes, como sabemos, os mais terríveis inimigos – por quê? Porque são os mais impotentes. Na sua impotência, o ódio toma proporções monstruosas e sinistras, torna-se a coisa mais espiritual e venosa.

De acordo com o pensamento nietzschiano, na Antiguidade, o bem se reflete no corpo que está em plenas condições físicas para enfrentar desafios. A guerra surge como elemento inevitável da política. Há o desejo declarado de os povos antigos participarem da política. Todavia, ocorre uma inversão deste cenário no período medieval: o valor daquele que é bom não está mais naquele que se comporta como um deus, mas naquele que é temente a Deus.

Não se pode perder de vista que a Idade Média se consolida sobre cisões, como a separação entre a razão e a fé, entre a natureza e as pessoas e sobre a dualidade, como oposição entre pagãos e fiéis. O tom da cultura medieval foi dado pela igreja, ou seja, uma instituição que viu, nessa cultura marcada por contrastes, uma oportunidade de consagrar sua influência e seu poder.

No contexto medieval, o valor de alguma coisa fazia sentido, portanto, quando comparado ao divino. Essa mesma lógica se aplicava às pessoas, "sendo a pessoa humana vista, antes de mais nada, como criatura de Deus, e não como ente de *per si* válido" (REALE, 1991, p. 134). A natureza humana passa a ser questionada e, por vezes, condenada por sua tendência à perversão. Não por acaso, é nesse contexto que surge a figura do monge como uma "experiência monástica, entendida como separação do mundo, caracterizada pela

renúncia total aos valores terrenos (da propriedade à família) para melhor praticar a procura individual de Deus" (ECO, 2010a, p.171).

Arendt (2017) comenta que a ideia de valor na Idade Média é diferente da ideia de valor na Modernidade. Sobre essa diferença, explica que a ideia de valor para os modernos está associada à ideia de subjetividade e, sob o ponto de vista medieval, o valor é considerado algo objetivo. Para explicar essa máxima, Arendt menciona o exemplo de O'Brien. De acordo com O'Brien (2001), os medievais tinham problemas para lidar com a seguinte questão: determinados organismos vivos valiam menos do que uma pedra preciosa. A exemplo disso, O'Brien sugere pensarmos no valor atribuído a um inseto e a uma joia. Não é preciso muito esforço para concluir que se atribui a uma mosca, isto é, um organismo dotado de vida, um valor menor do que a uma pérola.

O exemplo descrito por O'Brien configurava-se como um problema sem solução para os medievais. Como poderia um ser vivo valer menos do que um objeto inanimado? Ao se verem diante desse problema sem solução, "a primeira coisa sobre a qual insistem os professores medievais é que o valor não é determinado pela excelência intrínseca à própria coisa, pois, se fosse assim, uma mosca seria mais valiosa que uma pérola, uma vez que é intrinsecamente mais excelente" (O'BRIEN, 2001/1920, p. 109 apud ARENDT, 2017, p. 204).

Diante de paradigmas tais como o impasse mencionado anteriormente, os estudos de Arendt (2017) indicam que o valor era entendido pelos medievais por intermédio dos conceitos de objetividade e durabilidade. Sendo assim, pensamos ser necessário introduzir esses dois conceitos para ampliar nossas possibilidades de reflexão sobre o tema da relação entre o valor e a cultura.

Arendt (2017) explica que a objetividade gera identidade porque permite que o ser humano se relacione com o mesmo objeto por um longo período de tempo. Como fenômeno, a objetividade opõe-se, por exemplo, ao ritmo que o ser humano encontra nas manifestações da natureza.

Desse ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode entrar no mesmo rio – os homens, a despeito de sua natureza, sempre cambiante, podem recobrar sua mesmidade [*sameness*], isto é, sua identidade, por se relacionarem com a mesma cadeira e a mesma mesa. Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens

afirma-se a objetividade do mundo feito pelo homem (ARENDR, 2017, p. 170).

Aplicando esse pensamento ao valor, é possível dizer que, se entendido a partir de sua objetividade, o valor possui uma dimensão imutável que faz com que ele gere identificação e familiaridade. Sob o ponto de vista da objetividade, os seres humanos se relacionam com o mesmo valor por um longo período de tempo. É como se o valor funcionasse como um objeto sujeito à impassibilidade da mudança.

Converter os valores em coisas favorece a possibilidade de exercer domínio sobre eles. Os valores se tornam visíveis no processo de coisificação porque aparecem como coisas. Nesse sentido, a coisificação do valor é entendida como o primeiro passo para colonizá-lo, a saber, a objetividade confere durabilidade às coisas.

A durabilidade do artifício humano não é perene, isso porque o uso desgasta os materiais produzidos. Assim, a durabilidade das coisas pode ser definida como “um débil reflexo da permanência de que são capazes as mais mundanas coisas” (ARENDR, 2017, p. 215). A durabilidade confere certa independência às coisas, ela permite “erigirmos a objetividade de um mundo nosso” (ibidem, p.171) a partir daquilo que a natureza nos dá.

A memória, segundo Arendt, soma-se ao conceito de objetividade e durabilidade. Ela é estimulada por suportes, entendidos como objetos de uso. Os objetos de uso, se pensados a partir da perspectiva da objetividade, são capazes de despertar recordações e “o dom da lembrança” (ARENDR, 2017, p. 211). Isso significa que durabilidade e objetividade são, segundo o pensamento arendtiano, pilares para a construção da identidade e da memória.

Umberto Eco é outro pensador cujas contribuições teóricas sugerem a possibilidade de olharmos para a ideia de valor no contexto cultural medieval por intermédio da questão da coisificação e da durabilidade do valor.

De acordo com as investigações de Eco (2010, p. 216), na obra intitulada “Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos”, sob o ponto de vista econômico, a moeda seguia circulando, mesmo “sendo indubitável que o desmoronamento da organização estatal e fiscal do Império Romano reduz o uso da moeda nos séculos VI e VII”. Destaca-se o fato de o valor atribuído à moeda depender do conteúdo que ela portava. Dito de outro modo, “na sociedade medieval o verdadeiro valor da moeda, e, portanto, o seu poder de compra, é constituído pela quantidade de metal precioso nela efetivamente contida” (ECO, 2010, p. 216).

Como explica Arendt (2017, p. 26), “a queda do Império Romano demonstrou claramente que nenhuma obra de mãos mortais pode ser imortal, e foi acompanhada pela promoção do evangelho cristão, que pregava uma vida individual eterna”. A narrativa da igreja consiste, dentre outras coisas, em garantir a vida eterna. Seu discurso baseia-se na ideia de que a vida após a morte é uma experiência melhor do que a vida na Terra. Ao deter uma resposta para um dos maiores enigmas da vida, a igreja se imbui de grande poder.

A Idade Média foi o momento em que a igreja fez da religião um instrumento útil para seus fins. As pessoas ficaram reféns de uma narrativa que se apresentava como detentora de um saber que ninguém mais possuía. A igreja projetava-se como sendo o único caminho para que os seres humanos se reconciliassem com a natureza, aparentava ter sido fundada a partir de valores que poderiam garantir uma solução para a morte. Sobretudo, a igreja viu, nessa ciranda aleatória de valores contrastantes que sustentavam a cultura medieval, a oportunidade de administrar conflitos a partir da invenção de um valor absoluto capaz de solucionar os problemas até então insolúveis.

A tônica cultural, no período medieval, estava em submeter-se aos dogmas da igreja, sendo este o único caminho possível para manter-se em harmonia com Deus. A igreja encontrou, no cultivo do valor absoluto, a possibilidade de administrar desigualdades e diferenças culturais.

Sob o ponto de vista da arte medieval, o objeto artístico e a natureza deveriam ser entendidos a partir da harmonia que mantinham com o divino. Para os medievais, o belo era um valor que “devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade” (ECO, 2010b, p. 35). No período medieval, “a contraposição entre beleza exterior e beleza interior é, efetivamente, tema recorrente em toda época” (ibidem, p. 28). Segundo Eco (2010b, p. 29), “frente à perecível beleza, a única garantia é dada pela beleza interior que não morre; e, ao recorrer a essa beleza, a Idade Média opera, no fundo, uma espécie de recuperação do valor estético frente a morte”.

Durante o período medieval no ocidente, verificamos que representantes da nobreza e da igreja adotaram a prática da dança macabra. Nesse tipo de manifestação artística, os dançarinos vestem-se de modo a se parecerem com corpos em decomposição. Seus praticantes festejavam, por intermédio de celebrações regadas à dança, a sentença divina e inescapável: a morte. O culto ao macabro “se tornara uma importante concepção cultural. A ideia da morte

mesclou-se com um elemento novo, fantástico e hipnotizante, um calafrio que brotou da área consciente do gélido pavor fantasmagórico e de terror frio” (HUIZINGA, 2013, p. 231).

De acordo com os estudos sobre a história da dança no ocidente, Bourcier (2001, p. 51) nos auxilia a compreender os valores relativos à cultura da Idade Média a partir de sua correspondência com as culturas que a antecederam.

[...] nas culturas da Alta Antiguidade a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas, a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento.

Acrescentamos que, além de divertimento, as manifestações artísticas tinham caráter catequizador, ou seja, por intermédio delas, pretendia-se ampliar o poder da igreja divulgando seus valores, dogmas e sua narrativa sobre a origem do mundo.

Diante desse cenário de valores contrastantes, “a Idade Média vive uma contínua contradição entre o que é afirmado, pregado e exigido como comportamento virtuoso, e os comportamentos reais, frequentemente não ocultados sequer por um véu de hipocrisia” (ECO, 2012, n.p.). Todavia, nota-se que o contraste cultural que caracterizava a Idade Média foi administrado pela igreja de tal modo que os valores dessa instituição prevaleceram e influenciaram esse período da história de maneira hegemônica.

Durante a Idade Média, a palavra valor era pouco usada. O jurista Miguel Reale, ao analisar os textos desse período, identifica que, para referir-se à ideia de valor, prevalecia a palavra *Bonum* – cujo significado, em latim, pode ser entendido como o que é *bom*, o *bem*, o *justo*, *interesse*, *proveito*. Não menos importante é destacar que, no período medieval, a palavra *Bonum* sempre aparece em correlação à palavra *Ens*, a saber, *ser* em latim, ou seja, ser bom, ser justo etc. O termo valor não se configura, portanto, como um substantivo isolado, ele possui a função de qualificar algo. Reale (1991, p.133) chama-nos a atenção para o fato de a combinação dessas duas palavras latinas apontar para o significado do termo valor a partir de um “manifesto sentido religioso”.

De acordo com Williams (2007, p. 295), no período medieval, a história da humanidade é entendida a partir de um "espectro religioso e mítico" e, ao mesmo tempo, deve "coexistir, por assim dizer, com outra força todo-poderosa singular, a saber, um Deus monoteísta" (Idem).

De acordo com a crença monoteísta dominante no período medieval, Deus representava um valor absoluto. A natureza, por sua vez, vinha a reboque dessa força divina. No entanto, "na crença européia medieval, era ortodoxo usar ambos os singulares absolutos, mas se definia Deus como primordial e a Natureza como seu ministro ou suplente" (WILLIAMS, 2007, p. 295-296).

Assumindo o posto de referência insuperável, Deus representava o valor absoluto por excelência. Assim era o modo como a igreja lidava com a questão do valor na cultura medieval. No entanto escapavam, a essa maneira de explicar o mundo, respostas para todas as questões humanas, dentre as quais podemos mencionar o próprio tema do valor. Como mensurar o valor das coisas que circulam no mundo?

Vale dizer que “a severidade com a qual a Igreja Cristã se opôs a todas as formas de *spectaculum* por mil anos – até criar uma forma de teatro própria - baseou-se em circunstâncias e histórias bastante reais” (BERTHOLD, 2001, p. 167). Isso se deve ao fato de os romanos terem zombado da história de Cristo durante os espetáculos que promoviam. Assim, “desde seus primeiros dias, o cristianismo não havia sido apenas perseguido pelos imperadores romanos, mas ridicularizado pelos mimos, no palco” (idem).

Acreditava-se que a renúncia ao teatro relativo à Antiguidade colocava uma cisão entre os pagãos e os cristãos, uma vez que as obras de teatro soavam ofensivas devido às trocas de vestuário e à proposta de transformações do corpo, da voz e do rosto. Os medievais não compactuavam com a simulação de sentimentos e emoções dos atores e decidiram que o teatro inspirado na tradição da Antiguidade era um ultraje dirigido às Escrituras Sagradas.

No entanto, identificamos cânones artísticos que datam deste período e escapavam à lógica dos dogmas da igreja. A exemplo disso, na literatura foram concebidas histórias cujas personagens anseiam por contato físico, como é o caso de “Tristão e Isolda”⁸³. De modo análogo, havia manifestações carnavalescas que criavam condições para que as pessoas pudessem lançar-se perversão adentro.

Segundo o pensador Xavier Greffe (2013, p. 37), as manifestações artísticas legitimadas pela cultura medieval dominante indicam que o ato criador era considerado uma

⁸³ Tristão, jovem cavaleiro do reino do seu tio Marco da Cornualha, e Isolda, princesa da Irlanda, se tornam amantes após tomarem acidentalmente uma poção de amor arrebatadora e irresistível que havia sido preparada para os noivos, Isolda e o rei Marco (tio de Tristão), que iriam casar-se. Intensamente apaixonados, Tristão e Isolda, continuam a se encontrar, mesmo após o casamento. Na tragédia, escrita por autores literários, a partir do séc. XII, Tristão é banido do reino e acaba mortalmente ferido, envenenado. Isolda vindo ao seu encontro, já o encontra sem vida e também morre por não ser possível viver sem o seu amado (ABRANTES, 2015).

atividade divina. Sendo assim, “o artista é, então, um fazedor de arte: ele faz, mas só Deus cria”.

Para os medievais, a arte não deveria levar em consideração a “autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus” (ECO, 1987, p. 40).

A arte era um ofício passado de geração a geração, os trabalhadores manuais eram considerados artistas e “o fato de tornar-se um artista não é, necessariamente, resultado de uma vocação, mas, antes da escolha dos pais que faz seus filhos, na idade de onze ou doze anos, tornarem-se aprendizes” (GREFFE, 2013, p. 38).

Para Umberto Eco (2010b, p. 203), na Idade Média, “a teoria da arte é, antes de mais nada, uma teoria da profissão”. Desse modo, “a arte não é expressão, mas construção, operação tendo em vista um resultado” (idem). Dito de outro modo, a arte medieval consagrou-se como sinônimo de profissão, e as manifestações artísticas mantinham relações íntimas com os valores e as regras ditadas pela igreja.

Sobre o tema da profissão no período medieval, gostaríamos de trazer à luz “Andrei Rublev” (1966), produção cinematográfica dirigida por Andrei Tarkovsky. A obra é homônima ao nome de um monge nascido no final do século XIV, porém, não se trata de uma biografia⁸⁴. Na ficção, temos Rublev como protagonista e somos convidados a acompanhar a jornada desse monge que trabalha como pintor.

Na trama, juntam-se a Rublev outros dois monges, Kirill e Danil que, assim como o protagonista da ficção, buscam por oportunidades de trabalho como pintores. Eles decidem aventurar-se rumo ao desconhecido, isto é, tentam encontrar ofertas de trabalho fora do Mosteiro de Andronikov, local onde, ao que tudo indica, passaram a maior parte da vida.

O filme é dividido em oito capítulos, são eles: I. O Bufão (Verão de 1400); II. Theophanes, o grego (Verão-Inverno-Primavera-Verão 1405-1406); III. A paixão segundo Andrei; IV. A festa (1408); V. O Juízo Final, VI. A invasão (Outono 1408); VII. Silêncio (Inverno 1412); e VIII. O Sino (Primavera–Verão–Inverno–Primavera 1423–1424).

A censura às artes é o tema da primeira parte do filme de Tarkovsky. Em “O Bufão (Verão de 1400)”, acompanhamos a história de um bufão que está a divertir aldeões em uma

⁸⁴ Quem procura informações precisas sobre a vida de Andrei Rublev não as encontrará neste filme. No entanto, essa opção de Andrei Tarkovsky não diminui o alcance da obra. Vale dizer que, embora não seja a abordagem explorada neste ponto, não descartamos a possibilidade de o filme “Andrei Rublev” ser uma crítica dirigida à política da União Soviética.

taverna. A história deste capítulo se passa em um dia de forte chuva quando o trio de monges decide abrigar-se na taverna onde o bufão realiza sua performance. A performance do bufão repleta de críticas aos nobres e à igreja irrita um dos monges que compõem o trio, e ele acaba tomando a decisão de deixar a taverna. Pouco depois, o bufão é abordado por soldados e é violentamente repreendido.

Em “Theophanes, o grego (Verão-Inverno-Primavera-Verão 1405-1406)”, observamos o encontro entre a Antiguidade e a Idade Média representada pela conversa entre os pintores Theophanes e Rublev. O pintor grego Theophanes, que trabalha reproduzindo ícones do cristianismo, convida Rublev para pintar o teto de uma catedral. Como condição para realizar o trabalho, o monge russo exige que Theophanes contrate Kirill e Danil para a mesma empreitada. A conversa entre os pintores é repleta de discussões que evidenciam as complexidades de uma época caracterizada por contradições. Na parte intitulada “A paixão segundo Andrei”, Rublev caminha em uma floresta e conversa com um jovem monge chamado Forma. Pelo diálogo, concluímos que Forma é um pintor talentoso e preocupado em aperfeiçoar sua técnica. No caminho, Theophanes aparece, espanta Forma e segue conversando com Rublev. O diálogo segue em tom de discórdia. Grego e russo possuem entendimentos diferentes sobre o tema da religião; eles expõem suas ideias sobre o que entendem por ignorância e comentam como interpretam a passagem bíblica que descreve a crucificação de Cristo. Rublev compara a vida de trabalho duro dos camponeses ao sofrimento de Cristo e, durante um solilóquio do monge, Tarkovsky inclui uma cena em que reconstrói a crucificação de Cristo sobre as montanhas russas cobertas de neve.

No capítulo intitulado "A festa", Rublev depara-se com um grupo que participa de um ritual pagão. Nessa passagem, o monge observa com curiosidade o rito praticado pelos pagãos, no entanto ele é descoberto e feito refém pelo grupo. Uma participante do ritual chamada Marfa aproxima-se do monge, que está com os braços atados e preso a uma estrutura de madeira. Marfa explica a Rublev que pertence a um povo que corre o risco de ser exterminado porque possui crenças que divergem do pensamento religioso hegemônico da época. Marfa acaba libertando Rublev que, ao seguir ao encontro dos outros monges, testemunha soldados perseguindo o grupo de pagãos que o fez refém. Na parte intitulada “Juízo Final”, acompanhamos o processo de execução da tarefa que Theophanes designou aos monges. Nesse momento, Rublev diz estar insatisfeito com o trabalho que realiza porque se dá conta de que sua função é, ao pintar o juízo final no teto de uma grandiosa catedral,

despertar nas pessoas a sensação de submissão. Nessa parte do filme, o monge percebe que as obras de arte estão a serviço dos reis e dos representantes da igreja que desejam consolidar e ampliar seus poderes. Essa situação faz Rublev questionar seu ofício de pintor.

Em “A invasão (Outono 1408)”, acompanhamos a devastação da região de Vladimir (onde se encontra a catedral em que Rublev está trabalhando). Quem lidera a invasão é o irmão do príncipe da Lituânia aliado às tropas dos tártaros. O cenário após a invasão é a completa devastação de Vladimir. As pessoas que residem na região são assassinadas, os animais são mortos de forma violenta, e os comércios e as casas são alvos de saques. Os líderes belicosos, motivados pela aquisição de ouro e ampliação de território, ao adentrarem à região de Vladimir, consomem uma espécie de juízo final, como o descrito na Santa Escritura. Nesse momento, é filmado o interior da catedral. Nessa cena, verificamos que, após opor-se a pintar o tema do juízo final, Rublev havia retratado, no teto da igreja, o tema da santa ceia. E é meio à carnificina que acontece no interior da catedral que Rublev presenciou a tentativa de um soldado de estuprar uma mulher conhecida pelo nome de Durochka. Ao se dar conta da intenção do soldado, Rublev decide matá-lo. Bem-sucedido em seu intento, o monge resgata Durochka e, posteriormente, faz um voto de silêncio.

No capítulo intitulado “Silêncio (Inverno 1412)”, Rublev volta para o mosteiro, continua cumprindo seu voto de silêncio e não trabalha mais como pintor. A fome e a guerra assolam o território russo e o mosteiro serve de abrigo para os monges e refugiados, dentre os quais está Durochka, que foi acolhida por Rublev. A violência, a fome e a miséria que parecem ter perseguido Durochka ao longo da vida não se tornaram um impedimento para seus constantes sorrisos. Certo dia, um grupo de tártaros adentra o local em que está situado o monastério. Durochka chama atenção de um dos tártaros que a ridiculariza e, ao mesmo tempo, manifesta interesse em tê-la como esposa. O soldado diz que, se Durochka seguir viagem com ele, terá o que comer e não será mais assolada pela miséria. Durochka rende-se às promessas do tártaro e, mesmo sendo advertida por Rublev, acaba partindo com o bando de soldados.

No último capítulo intitulado “O Sino (Primavera–Verão–Inverno–Primavera 1423–1424)”, Rublev observa a jornada de Boriska, um jovem que tem como incumbência a construção de um sino de grandes dimensões. O sucesso da empreitada será decisivo para a sobrevivência do rapaz. Durante a história de Boriska, são apresentados os desfechos de algumas narrativas que ficaram em aberto durante os capítulos anteriores. Dentre essas

conclusões, podemos mencionar o fato de que a relação entre os monges era suscetível à inveja. Essa informação pode ser confirmada quando os monges discutem sobre o fato de Rublev ter abandonado a pintura. Além disso, tomamos conhecimento de que o príncipe da Lituânia assumiu o reinado após decapitar seu irmão. Não menos importante é mencionar que Kirill revela que foi ele quem delatou o bufão que fora violentamente agredido na primeira parte do filme.

Feito este intróito à obra de Tarkovsky, daremos continuidade, abordando o último capítulo do filme. Nas próximas páginas, portanto, trataremos com mais detalhes do trecho intitulado "O Sino (Primavera–Verão–Inverno–Primavera 1423–1424)".

Como sugere o título do capítulo, a história contada por Tarkovsky ocorre em um período específico (1423-1424). Além disso, como mencionado anteriormente, temos o território russo como cenário do filme em questão. Atentos a essa questão, acreditamos ser necessário esclarecer alguns pontos antes de avançarmos.

Pautamo-nos aqui pelas ideias do professor Peter Demant⁸⁵, que frisa o fato de ter ocorrido um isolamento cultural durante os séculos XV e XVI na região que deverá vir a se consolidar como Rússia anos depois. Isso significa que, enquanto na Europa, o Renascimento estava em pleno vapor, a Rússia, por sua vez, continuava balizando-se, majoritariamente, pelos valores medievais. Outro ponto que achamos importante destacar é que a história de Tarkovsky se passa em um período em que havia a influência religiosa dos bizantinos ortodoxos.

Dito isso, a passagem do filme que escolhemos abordar começa em uma aldeia devastada pela peste. Somos, então, apresentados a Boriska, um garoto de semblante cansado que está sentado sobre o chão na parte de fora de uma casa. Ele parece estar em um vilarejo deserto observando um tapete de sangue que se formara sobre a neve. Ao lado de Boriska há uma galinha, ambos parecem ser as únicas criaturas vivas que habitam o lugar.

Subitamente, alguns soldados adentram o vilarejo e se aproximam de Boriska. Os representantes da realeza abordam o jovem e pedem que ele localize um homem chamado Nikolka. Boriska. Ainda muito desanimado, revela que Nikolka era seu pai, que havia sido morto pela peste.

Os soldados revelam que procuram o pai do garoto porque sabem que ele detém a técnica de construir sinos. Nesse momento, o jovem percebe que os soldados estavam ali para

⁸⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Foupi7N7wDY>. Acesso em: 28 jan. 2021.

contratar os serviços de Nikolka. Sem hesitar, Boriska diz que seu pai lhe havia ensinado essa técnica. Repentinamente, o rapaz passa a demonstrar disposição e candidata-se para o trabalho.

Em um primeiro momento, os representantes da corte desconfiam de Boriska, mas acabam cedendo e confiando a tarefa ao rapaz.

Rublev, que acompanha à distância o processo de construção do sino que deverá ser colocado no topo de uma catedral, observa desde as divergências entre os trabalhadores que participam da empreitada liderada por Boriska até as contradições pessoais do garoto.

Boriska, ao iniciar seu trabalho, revela-se muito determinado. É exigente na escolha da matéria-prima que extrai da natureza e é igualmente rigoroso com o grupo de trabalhadores que passa a coordenar. Chama nossa atenção a intimidade do jovem com a natureza. Isso pode ser visto quando Boriska extrai a matéria-prima de que necessita para iniciar seu trabalho. A construção do sino seria inexecutável sem que o rapaz se integrasse à natureza.

Boriska procura o melhor tipo de terra, dedica-se a sentir a umidade do solo deitando-se sobre ele, enfrenta chuva e frio, arrisca-se em aclives e escala morros até encontrar a matéria-prima que lhe satisfaz. A pesquisa sobre a qualidade da matéria-prima, da temperatura do solo e da escolha do terreno apropriado é acompanhada pelos soldados que concederam o trabalho de construção do sino ao garoto. Percebemos que os soldados passam a acreditar cada vez mais em Boriska quando observam a intimidade do rapaz com a natureza. O fato de Boriska simular que domina a natureza é decisivo para a construção de uma relação de confiança entre ele e os soldados.

Após um processo longo que exigiu muito esforço, sob condições de trabalho insalubres, o sino, de grandes proporções, fica pronto. Entretanto, o trabalho não pode ser considerado completo se o sino não soar de maneira correta. Assim, a fim de comprovar a funcionalidade do objeto, realiza-se uma cerimônia para ouvir o primeiro badalar do sino. A celebração reúne desde representantes da igreja e da corte – que estão preparados para sacrificar Boriska, caso não se ouça o badalar do sino – até habitantes dos povoados próximos da catedral em que o sino foi instalado.

A cerimônia de inauguração do sino é muito tensa. Enquanto os representantes da igreja benzem e dirigem orações para o artefato, Boriska observa com desconfiança o modo como os monges agem diante do objeto construído por ele e por sua equipe.

Nota-se, pelos diálogos proferidos durante a cerimônia, que as autoridades desprezam os homens responsáveis pela construção do sino. Ouvem-se conversas entre os representantes da igreja e da corte sobre a aparência dos trabalhadores envolvidos na construção do artefato e evidencia-se incredulidade sobre o funcionamento do sino. Os representantes da corte julgam que os construtores de sino são operários sujos, de aparência desagradável e sem refinamento.

Em nenhum momento ouve-se que os trabalhadores retrucaram às ofensas e chacotas das autoridades. Os operários parecem conscientes do fato de suas vidas dependerem do resultado do trabalho que executaram.

No capítulo que conta a história da construção do sino, o tema do contraste de valores que caracteriza a cultura medieval é abordado de maneira evidente na cena em que as autoridades religiosas se encontram com os trabalhadores que auxiliaram Boriska.

Para exibir a cena da cerimônia de inauguração do sino, de um lado da tela Tarkovsky mostra os operários sujos de lama, com as vestes rasgadas, cujos rostos estão cobertos de sujeira, o que lhes confere um apagamento de identidade decorrente do exaustivo trabalho que executaram. É como se o trabalho tivesse engolido seus corpos e roubado suas identidades. Do outro lado da tela, o cineasta coloca os representantes da igreja vestidos de branco em trajes tão bem alinhados que remetem à assepsia das figuras que representam divindades. Os monges parecem estar mais próximos de seu Deus e, na contramão, estão os trabalhadores cuja imagem parece estar mais próxima das pinturas que representam as figuras que transitam pelo inferno.

Contudo, não é só no momento da cerimônia de inauguração do sino que o traje dos monges serviu para identificá-los como seres humanos que possuem estreita relação com o divino. Ao longo de todo o filme, Kirill, Danil e Rublev permanecem vestidos com roupas de monge, fato que os diferencia dos aldeões que habitam os vilarejos visitados pelo trio. Suas vestes funcionavam como uma espécie de escudo que permitia que esses homens fossem protegidos de diversos perigos cotidianos. A rápida identificação dos monges autoriza que eles desfrutem de distintas experiências fora do monastério sem correrem o risco de ser repreendidos. A exemplo do que acontece no filme, é possível considerar que a igreja se vale de um tipo de identidade que lhe concede privilégios e poder.

O traje dos monges se consubstancia como um objeto capaz de conferir objetividade e durabilidade à narrativa da igreja, legitimando, assim, uma identidade para ela. O traje se

configura como um símbolo que faz parte do processo de consolidação do poder da igreja, isto é, ajudam a impor sua narrativa e ampliam o alcance de sua influência. O mesmo pode ser dito do sino: toda vez que esse artefato soar, a igreja, seus dogmas e valores serão lembrados por quem ouve suas badaladas.

A presença do sino reforça a identidade da igreja, uma vez que as pessoas do vilarejo irão relacionar-se com este objeto por um longo tempo. O sino servirá como um suporte capaz de lembrar as pessoas da existência da igreja e, conseqüentemente, da narrativa que a acompanha.

O filme mostra que, após presenciarem o funcionamento do sino, as autoridades deixam o local sob a reverência de um público composto, em sua maioria, por aldeões. Percebemos que a dedicação dos trabalhadores envolvidos no projeto de construção do sino foi ignorada. A cerimônia para aferir o resultado do trabalho de Boriska e de sua equipe foi conduzida de tal maneira que os representantes do rei e da igreja pareciam ter sido os autores do artefato.

Após a comprovação do funcionamento do sino, quando a cerimônia é finalizada, Boriska, que se encontra longe da multidão que acompanha o evento, ouve o badalar do sino e cai no chão. Ele parece ter sido arrebatado pelo esgotamento e pelo alívio de ter presenciado o soar do sino. O sucesso do trabalho de Boriska lhe poupou da morte. Boriska se põe a chorar sobre uma poça de lama, ele veste roupas sujas e rasgadas que evidenciam o trabalho árduo que realizou. O rapaz é acolhido por Rublev, que o acomoda em seus braços. Nesse momento, forma-se uma imagem que nos remete a uma *pietá*⁸⁶.

Sustentando o corpo do jovem absolutamente exaurido, o monge tenta acalmar Boriska dizendo que irá levá-lo para o mosteiro. Lá, segundo o monge, o garoto poderá desfrutar de uma boa vida.

Em tom de desespero e desabafo, Boriska, estirado nos braços do monge, revela que mentiu para os soldados ao dizer que dominava a técnica de construção de sinos. Ele confessa ao monge que seu pai morreu sem lhe ter transmitido essa técnica.

Tarkovsky convida-nos, assim, a pensar que não se trata de dominar ou não uma determinada técnica; trata-se de exercer domínio sobre as pessoas. Fica o convite para refletirmos sobre a letalidade da guerra de narrativas para sustentar um determinado modelo cultural. Igualmente, somos provocados a pensar no tipo de participação que cada um de nós

⁸⁶ Tema da arte baseado em preceitos religiosos representado pela figura de Jesus morto nos braços de Maria.

desempenha diante de projetos que tentam dominar o modo como as pessoas lidam com os valores.

No período medieval, o trabalho do artífice acontecia dentro de oficinas cujos membros possuíam uma relação familiar, mas não necessariamente possuíam laços de sangue. Sendo assim, “organizada num sistema de guildas, a oficina proporcionava outras recompensas emocionais mais impessoais, notadamente uma posição honrosa na cidade” (SENNETT, 2020, p.67).

Segundo Sennett (2020), a palavra artífice remete-nos a muitas imagens. Dentre elas, temos o carpinteiro, o cientista e o artista. Todos os artífices mencionados não se dedicam a alcançar outro fim que não seja o aprimoramento da obra sobre a qual estão debruçados. Assim, “o artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento” (SENNETT, 2020, p. 30). As ações de Boriska são exemplares para entendermos a ideia de Sennett.

Sobre o conceito de engajamento pela perspectiva do trabalho do artífice, Sennett (2020, p. 30) explica que, “em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem”. O artífice, neste estágio de aprofundamento técnico, encontra-se em consonância com as ideias e a prática. Além disso, é o compromisso com a técnica que coloca o artista em estado de engajamento.

Os pais pagavam aos mestres da guilda uma quantia para que seus filhos aprendessem uma determinada técnica. Quando esse contrato era firmado, o mestre assumia a posição de pai do aprendiz que iria acompanhá-lo durante a jornada de trabalho na guilda.

A guilda configurava-se como um grupo de oficinas especializadas em diversas profissões, como negociantes, artesãos, artistas etc. Funcionava como agrupamentos formados por oficinas autônomas que prezavam pela proteção de seus membros. Era um lugar em que se podia vivenciar “um forte senso de comunidade” (SENNETT, 2020, p. 74). O conhecimento do artífice medieval que liderava a guilda “era considerado a fonte de poder econômico” (ibidem, p. 71). É no contexto medieval que emerge, portanto, uma organização de trabalho que prioriza a construção coletiva. Nas guildas, os trabalhadores priorizavam a garantia de seus interesses e o trabalho dependia de interações entre os seus membros.

Com ganas de exercer influência e controle sobre a profissão do artífice, para a igreja, “em termos doutrinários, o artífice representa a manifestação de Cristo para a humanidade” (SENNETT, 2020, p. 70). A igreja entendia que ao artífice era concedido o

direito de transformar a natureza a partir da técnica que domina, sua autoridade repousa “no fato de ser cristão” (ibidem, p. 69). Em suma, o artífice era respeitado pelo ofício que exercia, mas isso só era possível se ele aderisse aos valores eclesiásticos. O resultado disso é que havia normas da igreja que orientavam quais eram os limites do artífice e, conseqüentemente, de seu ofício. Não à toa, a fim de controlar o poder das guildas e do artífice, a igreja designa uma identidade a esses trabalhadores baseada em valores religiosos. Surgem os “artífices santos”. Termo inspirado na história de Cristo, o artífice santo tinha como expoente José, carpinteiro e pai de Jesus.

Será a partir da mudança que pode ser observada dentro das guildas que percebemos a transição entre uma realidade orientada pelo valor absoluto e um outro contexto que irá balizar-se pela ideia de valor negociável. De acordo com Sennett (2020), as guildas foram impactadas durante a passagem do modelo feudal para o capitalista.

O sistema adotado dentro das guildas entra em colapso quando o trabalho dos mestres artífices passa a ser questionado pelos clientes que começam a contratá-los. Inseridos em um ambiente cada vez mais competitivo, os artífices passam a criar mecanismos para garantirem a continuidade de seu ofício. Dentre as mudanças que podem ser verificadas durante esse momento, podemos mencionar o fato de o artífice galgar ao *status* de artista, segundo lembra Sennett (2020, p. 80):

A “arte” carrega uma responsabilidade bem pesada nessa versão da mudança cultural. Para começo de conversa, representa a concessão de um amplo e mais novo privilégio à subjetividade na sociedade moderna, com o artífice voltado para sua comunidade e o artista voltado para si mesmo.

O isolamento do artífice fortalecia “as noções de competência e de excelência” e o ofício executado pelos artífices, era considerado “basicamente o domínio de coisas e materiais, e não de pessoas” (ARENDRT, 2017, p. 200). Era necessário que o artífice medieval ficasse sozinho com a imagem mental da coisa (ou se preferir, com a ideia) para que essa coisa existisse.

Todavia, com o passar do tempo, as pessoas não se contentavam mais em somente contemplar o trabalho dos artífices; elas começaram a participar do processo de produção. A consequência disso foi uma profunda mudança no modo como o artífice desempenhava seu ofício. Não era mais possível preservar o isolamento que fazia parte do seu processo de trabalho.

Estamos jogando luz aqui em um momento em que a concorrência era inerente ao fenômeno de ampliação dos mercados. Essa condição foi o estopim para uma mudança de valores que influenciou a cultura de uma época: “a oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval” (SENNETT, 2020, p. 80).

A ampliação dos mercados tirou a autoridade dos artífices e a deslocou para os clientes que “tinham uma relação cada vez mais pessoal com os mestres dos estúdios” (SENNETT, 2020, p. 81). Por vezes, os clientes “não entendiam o que os artistas buscavam realizar, mas nem por isso deixavam de afirmar sua autoridade para julgar o valor da obra” (idem). Nessas condições, o valor da originalidade passou a garantir certa autonomia ao trabalho dos artistas.

A originalidade foi usada como um mote para a sobrevivência financeira dos artistas. A relação entre o cliente e o artista se realizava na disputa de poder baseada na afirmação de valores. Quando um cliente se mostrava insatisfeito com a obra de um artista, este dizia que o cliente era incapaz de entender sua obra. Essa era a maneira do artista reforçar a originalidade de seu trabalho.

Em síntese, levando em consideração os conteúdos expostos, verificamos que a narrativa do valor absoluto é substituída pela narrativa do valor negociável.

3.4 Valores negociáveis e a cultura como sinônimo de civilidade

O Renascimento, como movimento cultural que pretende resgatar os valores da Antiguidade Grega, é considerado o período que corresponde aos séculos XIV a XVII. O elemento central do Renascimento para a cultura europeia era o humanismo, de onde surgem o antropocentrismo, o naturalismo, o hedonismo e o neoplatonismo. Resultam disso, portanto, os valores que orientavam o pensamento renascentista.

Os humanistas discordavam da ideia disseminada pela igreja medieval na qual a política e o conhecimento deveriam ser submetidas à ordem divina, isto é, o teocentrismo. Os humanistas empenharam-se em laicizar a política e o conhecimento. Como, na Idade Média, Deus era o centro de todas as coisas, o antropocentrismo, avesso a esse pensamento, coloca o

ser humano como centro de todas as coisas. A corrente naturalista, por sua vez, opõe-se às leis divinas e defende que os seres naturais sofrem influência das leis da natureza. No hedonismo temos o resgate das ideias do filósofo grego Epicuro que defendia que a qualidade de vida dependia da busca pelo prazer. Finalmente, o neoplatonismo configura-se como o resgate das ideias do filósofo grego Platão (CHAUÍ, 2004).

Apesar de ter sido difundido por diversos locais da Europa, o Renascimento foi mais expressivo em Roma. Como a Itália teve grandes centros mercantis durante esse período, surge a figura dos mecenas, isto é, pessoas que patrocinavam arte e produções científicas em troca de promoção social. O mecenato aponta para a autonomia do fazer artístico que irá consolidar-se quando o projeto capitalista estiver plenamente implantado.

Estado e igreja não direcionam nem protagonizam mais os temas e os conteúdos das obras de arte. No entanto, a influência dessas instituições passou a dialogar com a dinâmica mercantil. Segundo Umberto Eco (2012), com o advento das universidades, o ofício dos artistas deixou de ser determinado exclusivamente pelas igrejas e conventos. Os artistas concentraram suas atuações dentro dos palácios comunais e passaram a se ocupar de temas como cenas do cotidiano dos centros urbanos.

Na visão de Greffe (2013 p. 41), as ideias de Francis Bacon foram fundamentais para consolidar a maneira como a arte era entendida, uma vez que Bacon sugeriu que a atividade artística se baseava “na imaginação e não mais na razão ou na imitação”. Esse pensamento permitiu “fazer uma distinção entre arte, ciência e artesanato, abrangendo o tríptico imaginação, razão e imitação” (idem).

Tal movimento cultural inspirou os artistas a encenarem “grandes autores e artistas clássicos da Antiguidade, mas não como repetição ou reprodução do que eles pensaram, escreveram ou fizeram, e sim como recriação a partir dos procedimentos antigos” (CHAUÍ, 2023, s.p.). O mesmo aconteceu com a erudição, “uma das principais características dos humanistas”, que se configurava como “uma atitude polêmica perante a tradição (recusar a apropriação católica da cultura antiga)” (idem).

De acordo com Raymond Williams, o Renascimento se apropriou da cultura grega ao seu modo, isto é, a partir de valores distintos que podem ser percebidos em distintas formas de arte. A exemplo disso, é possível verificar que o teatro teve como inspiração as tragédias gregas. Entretanto, nota-se uma peculiaridade: o coro teatral fora suprimido. No lugar da fala coletiva, o coro, invenção dos gregos antigos, foi substituído por falas que expressavam as

relações sociais vigentes. Os temas universais, comuns às tragédias, foram substituídos por assuntos que exprimiam a realidade das classes sociais. O teatro dessa época estava ancorado em elementos como “a confissão dos sentimentos privados (confidenciais), na relação problemática entre a realidade privada e a possibilidade pública; e intriga consciente, no acentuado caráter político de uma sociedade cortesã e aristocrática” (WILLIAMS, 1992, p. 152).

Ao analisar o teatro inglês, Williams (1992, p.161) constata que os temas abordados nas obras retratam o mundo burguês “no qual o dinheiro e a propriedade, mais do que o poder político ou qualquer dos velhos tipos de poder, constituem o real, em contraste com as preocupações sociais alardeadas”. O teatro burguês tratava, sobretudo, de questões da vida privada. Essa característica pode ser vista na comédia de costumes que abordará temas como a superação de uma sociedade pós-feudal.

No teatro inglês, “o mundo físico em que os homens se encontram, mas também o mundo material e o mundo socialmente materializado com que se defrontam e que reconheceram como feito pelo homem eram agora elementos inevitáveis e muitas vezes decisivos de qualquer ação dramática significativa” (WILLIAMS, 1992, p. 167). A burguesia, nova classe social em ascensão, trazia à cena a casa e não o palácio, e o naturalismo foi adotado como forma de expressão teatral. A fim de se descolar da influência dos reinos, a burguesia passa a criar maneiras de fazer arte.

No teatro, predominava a técnica do naturalismo. Como expressão artística, o naturalismo busca interpretações simples, ao contrário das formas rebuscadas de interpretação que existiam em épocas anteriores. O naturalismo queria trazer à cena as pessoas e os valores que orientavam a burguesia, cujo “centro dos valores era o indivíduo e sua família” (WILLIAMS, 1992, p. 170).

O teatro burguês era capaz de realizar uma crítica à própria classe que representava, no entanto, não oferecia alternativas para as próprias contradições que explorava.

Ao analisar a obra de William Shakespeare, por intermédio dos estudos de Terry Eagleton, o pensador Daniel Puglia sugere uma análise sobre a obra shakespeariana baseada em valores que remetem à influência do capitalismo. Assim sendo, “Lady Macbeth é vista como uma feminista aburguesada. Coriolano é esquadrihado como um protótipo de empreendedor ambicioso. Hamlet é investigado como portador de insaciáveis dúvidas que ainda parecem vigentes” (PUGLIA, 2019, p. 118). Como um todo, os personagens aparecem

como “sedimentações formais de tendências sociais e políticas conflitantes”, contidos entre “duas ordens sociais”, que lançariam os rudimentos dos tempos atuais: a interpretação de Eagleton, segundo Puglia (2019, p. 118), enfatiza a história como processo, em que “coexistem elementos hegemônicos e emergentes”.

São introduzidos, nas obras e na maneira de fazê-las, temas da esfera privada. Esse recurso aposta na identificação dos fruidores, no desejo do espectador de se ver representado na obra. Os valores da vida privada são levados à luz da cena.

Sobre o surgimento da figura do negociante e do mercador, vale destacar que, rumo ao final do período medieval, a burguesia, como classe social dedicada ao ofício do comércio, começa a sobressair. Vale destacar que a burguesia é a classe social que passa a influenciar não somente o campo das artes, como já fora anteriormente abordado, mas a cultura renascentista em seus mais diversos aspectos. O surgimento dessa nova classe marca o momento que os “valores hierárquicos e estáticos do feudalismo estavam sendo progressivamente deslocados pelos valores do individualismo burguês” (PUGLIA, 2019, p. 118).

Em decorrência desse novo desenho cultural, o público de arte começa a segmentar-se. É neste contexto que a autonomia das formas artísticas começa a se consolidar. Se, anteriormente, canto, dança e teatro eram apresentados conjuntamente, agora é possível acompanhar espetáculos baseados em distintas formas de arte. Como comenta Williams (1992, p. 153), “[...] se tornou costumeiro assistir à ópera ou ao teatro não só como formas diferentes, mas também como artes diferentes”. Iniciaram-se as especialidades artísticas e a segmentação do público. Deparamo-nos, assim, com o valor da autonomia influenciando o campo das artes.

A atividade comercial guiada pelo valor de negociação está no cerne da invenção da burguesia. E será esta classe social que irá influenciar de maneira expressiva todo o pensamento da Modernidade.

Para Marilena Chauí, os primórdios da era moderna se caracterizam por incertezas teóricas e quebras de paradigmas. Houve a crise da consciência com “a descoberta do universo infinito” (CHAUÍ, 2023, n.p.). A crise religiosa também marcou o Renascimento, “pois tanto a Devoção Moderna quanto a Reforma Protestante criaram infinidade de tendências, seitas, igrejas e interpretações da Sagrada Escritura, dos dogmas e dos sacramentos” (idem). Essas mudanças desencadearam uma crise política, as instituições e seus

representantes foram questionados, e a expansão do capitalismo reconfigurou as relações entre as pessoas e os territórios. Ao considerar os primórdios do capitalismo, identificamos – assim como a figura do mecenas, que se ocupava do comércio de arte – o aparecimento do mercador e do negociante que, como tal, organizaram a atividade comercial (ARENDR, 2017, p. 203).

Segundo Arendt (2017, p. 205), “os valores nunca são produtos de uma atividade humana específica, mas passam a existir sempre que os objetos são trazidos para a relatividade da troca, em constante mutação, entre os membros da sociedade”.

A atividade dos mercados de troca teve papel decisivo para dinamizar a criação da esfera social. Nesse momento, o valor passa a fazer sentido no domínio público e não fora dele. É justamente na esfera do domínio público que as coisas aparecem como mercadorias. Presencia-se, desta forma, o momento em que o valor da mercadoria começa a influenciar uma ampla gama de valores de outros tipos.

Após o declínio da influência da igreja na cultura ocidental, desponta uma nova configuração de mundo, a saber, a Modernidade e, com ela, temos o aquecimento dos mercados. Nesse contexto, o valor objetivo, caro aos medievais, deixa de ser uma questão tão aguda. Tal condição se consubstancia como uma consequência inevitável do avanço capitalista.

Na visão de Arendt (2017), John Locke soluciona o impasse sobre o tema dos valores, formulado pelos medievais. Locke sugere uma distinção entre duas formas de valor, a saber: *naturalis* e *pretium*. *Naturalis*, cujo significado em latim é “natural”, pode ser entendido como o valor intrínseco, e *pretium*, cujo significado em latim significa “preço”. A contribuição de Locke está no fato de que ele sustenta a tese que mais de um valor pode incidir sobre um mesmo objeto. Assim sendo, “a discrepância é dissolvida quando se introduz a distinção que Locke fazia entre “valia” [*Worth*] e “valor” [*value*], chamando a primeira de valor *naturalis* e o segundo de *pretium* e também “valor”. Tal diferença é um tema que pode ser observado em várias formas de organização social. Um novo paradigma é inaugurado quando Locke propõe que mais de um valor pode incidir sobre um mesmo objeto (ARENDR, 2017).

Neste contexto, o valor passa a ter uma relação direta com a ideia de exposição, “pois é somente no mercado de trocas, onde todas as coisas podem ser trocadas por outras que

todas elas se tornam ‘valores’, quer sejam produtos do trabalho ou da obra, quer sejam bens de consumo ou objetos de uso” (ARENDDT, 2017, p. 203).

Importante é dizer que

[...] a sociedade comercial, típica dos primeiros estágios da era moderna ou do início do capitalismo manufatureiro, resultou dessa “produção conspícua”, com sua concomitante fome de possibilidades universais de barganha e permuta; e o seu fim chegou com a ascensão do trabalho e com a sociedade do trabalho, que substituíram a produção conspícua e seu respectivo orgulho, pelo “consumo conspícuo” e sua concomitante vaidade (ARENDDT, 2017, p. 201).

Hannah Arendt (2017, p. 205) alerta-nos que houve uma confusão terminológica no campo da economia clássica e da filosofia causada “pelo fato de que a palavra mais antiga para ‘valia’ [*worth*], que ainda encontramos em Locke, foi suplantada pela expressão ‘valor de uso’ [*use value*], aparentemente mais científica”. Karl Marx aderiu a essa terminologia e “fiel à sua repugnância pelo domínio público, percebeu de modo bastante consistente o pecado original do capitalismo na mudança do valor de uso para o valor de troca” (idem).

Marx levou em consideração a ideia de que em uma sociedade baseada no comércio, o lugar “de trocas é o lugar público mais importante, e onde, conseqüentemente, cada coisa se torna um valor intercambiável, uma mercadoria”. Todavia, segundo Arendt (2017, p.205), Marx não aderiu a valia como o valor intrínseco das coisas e, “em seu lugar, colocou a função que as coisas exercem no processo vital consumidor dos homens, que desconhece tanto a valia [*worth*] objetiva e intrínseca quanto o valor [*value*] subjetivo e socialmente determinado”.

Não por acaso, a emancipação da palavra valor como *bem* e *ser* será impulsionada pela ascensão da cultura mercantil e, posteriormente, pelo surgimento da ciência econômica.

Arendt (2017, p. 204) propõe duas perspectivas de análise do valor. A primeira perspectiva seria o valor negociável que incide sobre a mercadoria pelo fato de esta circular no mercado de trocas, isto é, no domínio público, “no qual o objeto aparece para ser estimado, reclamado ou negligenciado”. A segunda modalidade seria o valor intrínseco que, por sua vez, se configura como a qualidade inerente ao objeto, a qual independe do comprador e do comerciante, mas que, sobretudo, é reconhecida por eles.

Arendt (2017, p. 204) explica que algo pode possuir um valor intrínseco e, ao mesmo tempo, um valor negociável. Sobre esse último termo, a pensadora comenta que “é aquela

qualidade que nenhuma coisa pode ter na privacidade, mas adquire automaticamente que aparece em público”, ou seja, o valor negociável depende de uma aparição pública que, automaticamente, irá gerar uma relação social.

Karl Marx já dizia que ninguém “em seu isolamento produz valores” (MARX apud ARENDT, 2017, p. 205), e Arendt acrescenta, “ninguém, em seu isolamento, se preocupa com eles” (idem). A diferença entre valor negociável e valor intrínseco “existe, naturalmente, em todas as sociedades, com exceção das mais primitivas, mas, na era moderna, a primeira cede cada vez mais o lugar ao segundo” (ARENDT, 2017, p. 204).

Um dos marcos da Modernidade, como dito anteriormente, está na criação da esfera social. Os gregos opunham à esfera íntima a esfera política, e a Modernidade, ao contrário, propôs uma mudança de perspectiva nesse modo de organização da esfera social. O advento e a ampliação do domínio social no mundo moderno podem ser verificados quando “os interesses privados assumem importância pública” (ARENDT, 2017, p. 43).

Levando em consideração o que foi exposto até aqui, é possível dizer que, gradativamente, à medida que a burguesia ganha força, a cultura, como ideia, passa a ser moldada por ela e, conseqüentemente, pelo valor da negociação que lhe é tão caro.

Sob o prisma do valor negociável, portanto, a cultura deve, de alguma maneira, fazer-se visível na esfera pública. A cultura passa, assim, a ter uma interface, procura-se atribuir-lhe certa materialidade. A exigência da materialidade da cultura deve-se a necessidade de incluí-la no *hall* das mercadorias.

Defrontamo-nos com a coisificação da cultura. Isso significa que, em um contexto no qual os valores negociáveis dominam, a cultura passa a ser colonizada; a partir da coisificação da cultura, é possível tomar posse dela. Tal fenômeno fortalece a lógica cultural que opera a partir de valores negociáveis.

Acreditamos que o valor negociável está no topo da cadeia de valores que caracteriza o Renascimento. É por intermédio desse valor que a cultura começa a despontar como um negócio rentável, um instrumento valorativo de grande utilidade no mercado de trocas que, àquela altura, já se havia espalhado ao redor do globo.

O início do capitalismo ancora-se em uma dinâmica que exalta e toma como referência os valores da cultura europeia. O reconhecimento da ideia de que existem culturas superiores foi fundamental para vencer no jogo capitalista. Não raro, descredibilizar

determinadas culturas em nome de outras serviu para fortalecer narrativas e interesses de grupos específicos.

O desdobramento disso é que os europeus do ocidente passam a considerar que a cultura da qual faziam parte deveria servir de exemplo para as demais culturas espalhadas pelo globo. A cultura torna-se, assim, um instrumento valorativo, e algumas culturas passam a ser classificadas como “mais evoluídas” do que outras.

O lucro está do lado de quem controla os valores. Tal sentença não se aplica apenas à dimensão econômica da sociedade; a cultura também passa a obedecer a essa lógica. Nesse momento, sob a luz do mercado de trocas, ou seja, na dimensão da esfera pública, cultura e valor se fundem, tornam-se uma só coisa.

Resta-nos a dúvida, como a cultura se apresenta no mercado de trocas?

Com base em estudos sobre a obra de Raymond Williams, o teórico Terry Eagleton (2011, p.19) comenta que a palavra cultura, pelo viés renascentista, “significa algo como ‘civildade’; depois, no século XVIII, torna-se mais ou menos sinônima de ‘civilização’, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material”.

A cultura, durante o Renascimento, era entendida, portanto, como sinônimo de boas maneiras e atos ditos civilizados. Sublinhamos que ser civilizado e ter boas maneiras, no contexto renascentista, “inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra” (EAGLETON, 2011, p. 19).

Em síntese, a ascensão do capitalismo revolucionou a sociedade europeia. Conseqüentemente, conferiu às colônias o “dever” de civilizar as pessoas que residiam nas terras invadidas. O projeto cultural do Renascimento – mais precisamente, a ideia de cultura como sinônimo de civildade – foi implantado nas colônias a partir do apagamento cultural dos povos originários e, igualmente, a partir do extermínio dos mesmos.

O Renascimento, em sua tendência de lidar com os valores pela perspectiva da negociação, fez da cultura um objeto. Abriram-se, assim, as portas para que fosse colocado em prática o projeto exploratório e genocida praticado pelos colonizadores.

Como aponta o Ricardo Alexino Ferreira (2017), o século XVI foi marcado por invasões europeias nas Américas, acontecimento que protagonizou um dos maiores genocídios da humanidade. Estima-se que havia cinco milhões de indígenas no Brasil e, após o massacre e os desdobramentos decorrentes da colonização, esse número tenha alcançado um milhão.

Dentre os inúmeros reflexos do apagamento cultural feito pelos colonizadores, podemos mencionar a informação pouco destacada sobre o fato de o Brasil ser o oitavo país do mundo com a maior quantidade de línguas em uso. A FUNAI (Censo 2010) aponta que são 274 línguas e 305 etnias diferentes (IBGE, 2012; FNPI, 2022).

Os europeus exerciam domínio sobre os colonizados, impondo um modelo de organização social, econômico e cultural próprio. A devastação feita nos territórios colonizados sinaliza que os europeus, além de promover o genocídio dos povos originários, inventaram narrativas contrárias e dissonantes à realidade daqueles que tiveram seus territórios invadidos.

Como explica Susana de Castro (2020, p. 32), “a invasão do continente latino-americano coincide com o início da era Moderna na Europa, mas normalmente os manuais sobre a história não associam os dois eventos”. Sob a égide desse pensamento, quando a colonização é colocada em prática, inaugura-se o início da Modernidade. A colonização, por sua vez, configura-se como “o lado escuro e oculto da humanidade” (idem).

Castro (2020, p. 32) descreve o cenário com o qual os colonizadores se depararam:

A base social era comunitária, todos os membros do agrupamento participavam das relações de produção e distribuição. Não havia divisão social baseada em riqueza e pobreza. As lideranças locais eram ocupadas pelas pessoas mais velhas, e as famílias não eram estruturadas em núcleos e sob o domínio do pai, como no caso europeu.

Ao encontrarem uma realidade totalmente inversa do que estava sendo desenhada no continente europeu, os colonizadores decidiram instituir que a cultura dos nativos que tiveram suas terras invadidas deveria ser vista como sinônimo de retrocesso. Segundo a perspectiva eurocêntrica, o modo de vida dos nativos precisava seguir os padrões impostos pelos colonizadores. Só assim as colônias poderiam progredir⁸⁷.

Por trás do discurso dos europeus, sob o leito da "suposta" missão de levar civilidade para os povos nativos, corria o desejo de expandir o projeto capitalista a qualquer custo.

⁸⁷ Não desconsideramos aqui a complexidade na crença devotada a este projeto. Neste trabalho, não descartamos a crença nos valores que sustentam tal perspectiva. Apesar de não pactuarmos com o referencial eurocêntrico e hegemônico, sabemos que não podemos perder de vista que estamos tratando de um cenário amplo, marcado por complexidades. Posto isto, sabemos que não se trata apenas de um projeto imposto para atender o interesse de grupos dominantes. Temos ciência da importância de considerar a crença das pessoas na efetividade dos valores que orientavam o referido projeto. Tal afirmação se aplica às outras tantas propostas que se assemelham a essa e que este trabalho pretende abordar.

Como mercadoria, nenhuma cultura poderia valer mais no mercado de trocas do que a eurocêntrica. Isto posto, como os europeus decidiram lidar com os valores dos colonizados? Acreditamos que a resposta a esta pergunta esteja na banalização dos valores por parte dos colonizadores.

Fato é que, ao se depararem com as riquezas naturais e o modelo de comunidade sobre o qual os povos originários se organizavam, os colonizadores viram uma oportunidade de enriquecer e fortalecer sua influência nos domínios do capitalismo. Ao estabelecerem relações de hierarquia e de classes, os colonizadores naturalizaram processos exploratórios. Esse investimento fez com que os europeus deturpassem o retrato real do que se passava nos territórios recém-invadidos. Criaram e difundiram uma imagem distorcida da cultura dos povos originários.

Na coleção *Brasiliانا Itaú* há a gravura em metal de Du Viert e Mariette datada de 1631 na qual são representados três indígenas brasileiros. Essa gravura foi produzida por artistas europeus que tiveram acesso a registros orais e escritos durante o período da colonização. A legenda da gravura diz: "Estes são os verdadeiros retratos dos selvagens da ilha de Maranhão chamados tupinambás trazidos ao Rei da França pelo senhor Razilly. Estão representados na posição que tomam enquanto dançam" (ITAÚ/CULTURAL, 2022). No período colonial, a gravura foi divulgada como um documento que retratava a realidade dos povos indígenas maranhenses.

No entanto, a gravura não condiz com a realidade. A começar pelo fato de os nativos estarem trajados com roupas que parecem ter sido feitas por alfaiates (à moda europeia). As vestes que eles usam são pesadas para conservar o calor e, além disso, os homens representados na gravura aparecem calçados. Não é segredo para ninguém que não existiam alfaiates, muito menos se atingiam baixas temperaturas no Maranhão para que os indígenas estivessem vestidos como europeus. Essa imagem é o inverso do retrato da cultura indígena brasileira daquele momento.

A descrição da gravura denuncia um mecanismo utilizado para a consolidação do discurso dos colonizadores. A deturpação da realidade, neste contexto, estava contida na proposta de dominação cultural promovida pelos exploradores.

Filósofos europeus deram sustentação ao projeto exploratório colonial, pois nessa mesma época descreviam a humanidade por oposição ao natural e ao animal. O humano, diferente de toda a natureza não pensante, era pelo

pensamento separado do mundo para melhor controlá-lo e dominá-lo (CASTRO, 2020, p. 32).

Não raro, os colonizadores manipulam a realidade dos colonizados, inventam documentos, registros históricos, imagens e narrativas jocosas, irreais e preconceituosas a fim de justificar genocídios e processos exploratórios. Esse procedimento reforça a ideia de que existe um modelo de cultura supostamente superior, na qual todos deveriam espelhar-se. Essa postura sustenta uma ideologia cuja finalidade é exercer domínio sobre as culturas nativas. Assim, declara-se guerra aos valores que não contribuem para o avanço do capitalismo. Nota-se, por parte daqueles que detém o poder – isto é, dos grupos empenhados em afirmar seus valores a qualquer custo – a coisificação de uma cultura que deve ser exterminada.

Todavia, acreditamos que a banalização do valor pode cobrar seus impostos em sangue. O contexto em voga nos ensina que a banalização é uma forma de lidar com os valores que pode resultar no extermínio do diferente.

Mesmo após anos de história, as marcas deixadas pelos colonizadores não foram apagadas. Em fala proferida para o evento coordenado pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC São Paulo, Fernanda Kaingáng (2020) destacou as inúmeras violências vividas pelos povos indígenas hoje. Ela explicou que a origem desse problema começa justamente quando o Brasil foi colonizado.

Sobre a violência do projeto cultural implantado pelos europeus em território brasileiro, Kaingáng falou sobre o fato de os colonizadores não entenderem os indígenas como seres humanos, chegando a classificá-los como feras e bestas. A identidade atribuída pelos colonizadores aos povos originários impediu que os indígenas tivessem os mesmos direitos conferidos aos europeus. Kaingáng recordou que foi necessária a emissão de uma bula papal para que os indígenas fossem reconhecidos como seres humanos (PAULO III, 1537)⁸⁸.

A cultura e, conseqüentemente, os valores dos indígenas foram banalizados, o que fomentou uma ideia limitada sobre o modo de viver dos povos originários. Até hoje, segundo Kaingáng, os cantos, a língua e os ritos indígenas são enquadrados em uma suposta ideia de

⁸⁸ Papa Paulo III anunciou, no ano de 1537, a bula papal que reconhecia os indígenas como seres humanos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sublimis_Deus#/media/Ficheiro:Bula_del_Papa_Paulo_III.jpg. Acesso em: 07 jan. 2023.

folclore⁸⁹ que permite uma apropriação cultural exploratória e indevida. Ela relata que os colonizadores se apropriaram dos valores indígenas a seu modo.

A fala denunciatória de Kaingáng nos revela que os colonizadores se valem da estereotipia e ridicularizaram o modo de viver dos indígenas como estratégia de dominação. Reduzida a folclore, a cultura dos povos autóctones do Brasil foi submetida às rédeas da cultura da colônia. Esse modo de agir dos colonizadores permitiu que eles tomassem posse daquilo que lhes poderia favorecer. O acúmulo de riqueza e o domínio de territórios, v.g., aumentariam o potencial competitivo de Portugal (no caso do Brasil) na dinâmica capitalista.

O discurso hegemônico do colonizador, ao silenciar as culturas dos povos originários, permitiu que eles fossem explorados. A cultura hegemônica imposta pelos colonizadores influenciou distintos segmentos, tais como a mão de obra, os conhecimentos medicinais e a tecnologia. Não se trata apenas de tomar posse daquilo que foi produzido pelos indígenas, mas de criar uma narrativa descolada da realidade que fortalece os interesses dos colonizadores e permite a apropriação indevida da cultura e da própria vida dos indígenas.

O Renascimento como um movimento que se opunha à dominação cultural operada pela Igreja durante a Idade Média, contraditoriamente, aplicava os mesmos métodos de dominação utilizados por essa mesma instituição. Inclusive, valeu-se dela para evangelizar os povos dominados.

Silenciar os povos originários, torná-los submissos, fazê-los de escravos e exterminá-los eram estratégias que, ao serem aplicadas, garantiam a ampliação de mercados e territórios. Vender a ideia de cultura como sinônimo de civilidade torna-se, assim, um negócio rentável.

A destruição protagonizada pelos colonizadores conecta-se diretamente à maneira como a natureza era entendida pelos europeus ao longo das etapas iniciais do capitalismo. Notamos que a perda do valor atribuído à natureza influenciou o surgimento de um novo horizonte cultural. Relativiza-se o valor da natureza, pois ela passa a ser entendida a partir da lógica do mercado.

A natureza era ameaçada pela ampliação dos mercados e tornou-se, para os colonizadores, fonte inesgotável de produção de mercadoria. O modo como os colonizadores lidavam com os valores nos mostra que a suspensão da vida pode consubstanciar-se como um

⁸⁹ É importante registrar que o folclore é aqui entendido como “sedimentações tradicionais de concepções do mundo” (MONASTA, 2010, p. 155).

negócio capaz de gerar lucro. Logo, a exploração das colônias aquecia os mercados e potencializava as negociações no continente europeu.

A maneira como definimos o conceito de natureza pode revelar um pensamento colonizador. Uma primeira impressão sobre a diferença entre cultura e natureza está em considerar que esta última não é fruto da ação humana. De maneira oposta, a cultura configura-se como resultado da ação humana. Tal maneira de pensar tornou-se um modelo cultural dominante que foi e continua sendo reproduzido por gerações. No entanto, segundo o antropólogo Philippe Descola (2007, p. 7), “essa distinção nem sempre é tão simples assim”.

A diferença entre cultura e natureza gera um amplo debate, a começar pelo fato de “a maior parte dos objetos que nos rodeiam, incluindo nós mesmos, encontram-se nessa situação intermediária: são naturais e culturais ao mesmo tempo” (DESCOLA, 2007, p. 8).

O antropólogo explica que a aplicação das leis e a garantia dos direitos é uma dimensão cultural que não se aplica aos não humanos. Assim, “os humanos são sujeitos que possuem direitos por conta de sua condição de homens, ao passo que os não humanos são objetos naturais ou artificiais que não têm direitos por si mesmos” (DESCOLA, 2007, p. 9). Segundo este autor, “essa forma de pensar, que nos ensinam na escola e que parece ter a evidência no bom senso, talvez seja, afinal de contas, o modo mais comum de se fazer a distinção entre natureza e cultura” (idem).

Diferentemente da maneira hegemônica que nos ensinam no ambiente escolar, “para as centenas de tribos amazônicas, que falam línguas diferentes, os não humanos também são pessoas que participam da vida social, pessoas com que podemos estabelecer relações de aliança ou, ao contrário, relações de hostilidade e de competição” (DESCOLA, 2007, p. 14). Todavia, como alerta Descola (2007), essa condição não se limita às tribos da Amazônia, pois, ao redor do globo existem outros exemplos de culturas que se assemelham a essa maneira de entender o mundo.

A questão aqui é que a impiedosa dinâmica capitalista se aproveitou da cisão entre natureza e cultura, e o resultado disso foi um significativo avanço científico e técnico. Concomitantemente, a natureza tornou-se uma espécie de doadora inesgotável, levando-nos a observar o seguinte cenário: “plantas, animais, terras, águas e rochas convertidos em meros recursos que podemos usar e dos quais podemos tirar proveito” (DESCOLA, 2007, p. 23).

Fato é que “em outros lugares do mundo, muitas culturas não seguiram esse caminho, não isolaram a natureza como se ela fosse um domínio à parte, exterior, onde toda

causa pode ser estudada cientificamente e onde tudo pode ser rentabilizado a serviço dos homens” (DESCOLA, 2007, p. 24).

Faz-se necessário “reconhecer que, ao manter relações de cumplicidade e de interdependência com os habitantes não humanos do mundo” (DESCOLA, 2007, p. 25), a natureza é respeitada, portanto, preservada. Nesse sentido, “quem sabe essas civilizações possam nos indicar uma saída para o impasse no qual nos encontramos agora” (idem), a saber, uma relação de profunda desarmonia com a natureza.

O cenário desenhado até aqui evidencia que os valores econômicos passam a figurar no topo das demais categorias de valor. Nesse sentido, a natureza – e, aqui, incluímos a vida humana – passa a ficar a serviço da ampliação dos mercados pelo globo.

Não menos importante é destacar que esse tipo de mentalidade cultural não foi suplantado. Ao contrário, os povos originários continuam sendo perseguidos e exterminados na contemporaneidade. Lidar com os valores pela chave da lógica capitalista culmina no extermínio de povos originários e coloca em risco todas as formas de vida que pairam sobre a Terra.

A destruição causada pelo agronegócio é um exemplo do tipo de extermínio contemporâneo que assola a vida no mundo. Em seu livro “A vida não é útil”, Ailton Krenak (2020, p. 36-37) comenta que “o agronegócio invadiu o cerrado, o Xingu virou uma pizza. Uma pizza não, uma empadinha cercada de soja por todos os lados, com tratores cortando tudo”.

Krenak (2020, p. 22) explica que agricultura “não é o que a gente está fazendo em nenhum lugar do mundo”, de tal modo que a publicidade feita sobre termo “agro” pode ser interpretada pelo viés da imoralidade, uma vez que o agronegócio está devastando o planeta. Nesse sentido, “tudo virou agro, e tudo é pop” (ibidem, p. 23). Nas palavras de Krenak (2020, p. 23), a “calamidade que nós estamos vivendo no planeta hoje pode apresentar a conta dela para o agro”.

O audiovisual possui exemplos relevantes para pensarmos a atualidade do tema em voga. “Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio” teve sua estreia no ano de 2016, foi dirigido por um coletivo de diretores⁹⁰ e traz à luz a voz denunciatória do povo Guarani Kaiowá, que reivindica o direito à vida e à preservação de seus territórios que estão sendo devastados pelo agronegócio (AVA YVY VERA, 2016).

⁹⁰ São eles: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes.

A primeira cena do documentário mostra uma paisagem sendo descrita por um narrador. O recurso utilizado é a voz em *off*⁹¹. Vemos na tela a imagem de um céu ensolarado e uma plantação que aparenta uma uniformidade que foge dos padrões de uma natureza intocada pelos humanos. No meio dessa plantação, há um caminho de terra que mais parece ter sido desenhado, tamanha a precisão das definições de suas linhas. Em um dos lados da plantação, existe uma árvore que se destaca.

A voz em *off* fala em guarani, misturando alguma coisa de português e explica que a paisagem que visualizamos é uma plantação de soja. A pessoa que conduz a narração explica que aquela é uma região onde atuam pistoleiros que, em nome do avanço das plantações de soja, impedem a aproximação dos indígenas naquele local. Durante a narração, somos informados que os pistoleiros não só impedem, como também caçam os indígenas quando os grandes latifundiários desejam expandir negócios e ampliar territórios.

O narrador comenta que os territórios habitados por comunidades indígenas foram invadidos para que esse tipo de agricultura avançasse. Árvores foram derrubadas, pessoas assassinadas, e tudo isso foi feito em nome do plantio de soja. Ao exterminar a flora e a fauna do local, as comunidades que ali viviam ficaram sem ter como produzir seus remédios e colher os frutos e vegetais que lhes serviam de alimento.

O indígena que narra o documentário explica que sua terra foi usada para que os homens, que lideram essa devastação, enriquecessem através do agronegócio. Na cultura indígena, as pessoas que lideram essas ações de extermínio recebem o nome “karai”.

A denúncia se potencializa quando a voz em *off* relata a dificuldade de as comunidades indígenas levarem seus testemunhos aos órgãos governamentais que, supostamente, deveriam defendê-los.

Conforme relatado no documentário, a comunicação com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a assistência prestada pelo governo aos indígenas parecem ser ineficientes. Os indígenas, a fim de superarem esse problema, nos apresentam algumas das estratégias utilizadas por eles contra seus inimigos que, no documentário, são conhecidos, como dissemos anteriormente, pelo termo “karai”, ou ainda, pela expressão “homem branco”.

Para estabelecer comunicação com a FUNAI era necessário, segundo o narrador, arriscar-se entre os pistoleiros. A voz em *off* descreve o medo que sentia ao atravessar o campo de soja a fim de encontrar sinal de celular. Conta que usava uma camuflagem para

⁹¹ A saber, nesse processo de filmagem, a câmera capta imagens, enquanto uma voz pronuncia um determinado texto; o locutor não aparece na cena exibida.

cruzar a plantação de soja até posicionar-se embaixo de uma árvore. A árvore em questão é a mesma que se destaca no meio da plantação de soja, e que aparece na primeira cena do documentário. Lá era o único lugar onde o telefone funcionava. A árvore servia como uma espécie de torre de comunicação para o narrador que, quando conseguia falar com a FUNAI para denunciar as ameaças cometidas em sua comunidade, recebia a seguinte resposta: “amanhã passamos aí”.

Segundo o narrador, o solo é como um organismo vivo que, na presença dos indígenas, se torna moradia, local de trabalho e de culto aos deuses. Os valores que os indígenas atribuem ao solo diferem dos valores atribuídos por seus inimigos. O narrador explica que a soja, *commodity* comercializada no exterior, não tem valor nenhum para os indígenas (sequer alimentício).

Os relatos do documentário “Ava Yvy Vera -A Terra do Povo do Raio” e os comentários de Krenak convergem para o mesmo tipo de denúncia. Trata-se do relato feito por membros de comunidades indígenas distintas sobre os efeitos do agronegócio nos dias de hoje. No entanto, acreditamos que a exploração das riquezas e das terras indígenas tenha uma data de inauguração. A invasão europeia, motivada pela ampliação dos mercados, marca o momento em que os povos nativos das Américas passaram a ser alvo das mais distintas violências e atrocidades humanitárias.

A implantação do capitalismo e sua posterior consolidação exigiu, portanto, que a cultura fosse tomada como sinônimo de civilidade. Sob a roupagem da civilidade, a cultura foi capturada pela lógica mercantil e passou a fazer parte do mercado. O mercado passa, então, a ditar o modo como as pessoas devem lidar com os valores.

3.5 Dois projetos de cultura, um só destino

“Fitzcarraldo”, filme de Werner Herzog (1982), narra uma história que se passa no Peru, no final do século XIX. O roteiro deste filme traz à luz cenas que se relacionam com o conteúdo que pretendemos investigar. Apesar de não se tratar de um filme que retrata o século XVIII, a obra apresenta um personagem⁹² que pode ser interpretado tanto pela chave da corrente de pensamento iluminista como romântica.

⁹² O personagem principal do filme de Herzog foi inspirado em Brian Sweeney Fitzgerald, “que já havia investido em projetos mirabolantes como a estrada de ferro Transandina e uma fábrica de gelo, o que lhe rendeu o apelido de ‘Conquistador do inútil’” (OLIVEIRA, 2018, p. 284).

No início do filme, o personagem principal (de nome homônimo ao título do filme) demonstra extrema ansiedade pelo fato de estar atrasado para um espetáculo de ópera. Ele está acompanhado de uma mulher. Ambos estão vestidos com roupas de gala e encaminham-se para um teatro de ópera localizado em território peruano. Fitzcarraldo demonstra estar exasperado quando percebe que está atrasado para o espetáculo. A situação se agrava quando o recepcionista do teatro ameaça barrar a entrada do casal. Na iminência de perder o concerto, o casal justifica o atraso dizendo que fez uma longa viagem de barco cheia de contratemplos pelo rio Amazonas para conseguir chegar a tempo para a apresentação musical.

A cada cena, Herzog demonstra a paixão delirante do personagem principal por ópera. Fitzcarraldo parece sempre estar desatento ao que ocorre ao seu entorno e tudo se torna secundário se comparado à ópera.

O fato de Fitzcarraldo pensar na ópera como algo descolado da realidade, traz consequências tanto para a vida do personagem como para o contexto que o cerca. Em outras palavras, Fitzcarraldo parece viver em um mundo regido exclusivamente pela ópera e, em nome dela, toda a situação social, econômica e cultural é relegada a segundo plano.

O sonho de Fitzcarraldo é construir uma casa de ópera em um lugar de difícil acesso na floresta amazônica. A fim de arrecadar fundos para sua empreitada, Fitzcarraldo adere à exploração de látex. O amante da ópera ignora as consequências nefastas que a sua obsessão pode causar.

Oliveira (2018, p. 284) comenta que a jornada da personagem “evidencia o processo de acirramento da obsessão, na transposição de morros e matas, no sofrimento e perda de vidas humanas para a conquista do nada (ou para uma grande conquista?)”.

Após ancorar seu transporte aquático, Fitzcarraldo e sua companheira descem do barco trajando roupas de gala. Eles parecem vestidos para enfrentar baixas temperaturas. Todavia, essa realidade climática não condiz com o lugar onde eles estão. Esse contraste pode ser percebido na cena em que eles caminham em direção ao teatro. A passos largos, o casal segue na direção contrária daqueles que parecem ser trabalhadores e residentes do local. Essas pessoas usam roupas leves (compatíveis com o clima da região) e caminham vagarosamente.

A porta do teatro impõe uma barreira cultural e social. Essa afirmação se baseia na constatação de que, quando aparecem as cenas de dentro do teatro, não vemos a presença de habitantes locais assistindo à ópera. As imagens mostram os nativos observando a fachada do teatro do lado de fora ou sentados pelo caminho percorrido por Fitzcarraldo e sua

companheira. Por vezes, é possível ver a população local executando algum tipo de trabalho que exige força braçal. Há, também, moradores locais trabalhando para que o espetáculo de ópera aconteça. O mesmo acontece no momento em que, em nome do projeto de Fitzcarraldo – isto é, construir um teatro de ópera no meio da selva –, os indígenas transportam de um barco de grandes dimensões por um terreno montanhoso.

Sob a batuta de Fitzcarraldo, uma tragédia humana se desenha. Fitzcarraldo coloniza em nome da arte. Herzog apresenta a imagem de um colonizador excêntrico e desequilibrado (interpretado por Klaus Kinski). A ópera – como um fim em si mesma, como conquista do inútil –, é apresentada como um instrumento de imposição civilizatória.

Surge, assim, a seguinte dúvida: quais as consequências dos projetos centrados na ideia de que a arte – e, aqui acrescentamos a cultura – pode consubstanciar-se como um fim em si mesmo?

A cultura eurocêntrica, em nome de levar adiante seu modelo de civilização, precisou criar mecanismos que serviam para impor distâncias culturais. O filme mostra a manobra dos europeus para a invenção da história do Peru – uma versão baseada nas vaidades e interesses europeus. Sobre esse assunto, há uma cena do filme que gostaríamos de mencionar.

Na primeira cena de diálogos mais constantes, Fitzcarraldo é apresentado ao responsável pelo espaço teatral onde aconteceu o espetáculo de ópera a que, por sorte, mesmo chegando atrasado, ele conseguiu assistir. O homem, que parece pertencer à alta classe da sociedade peruana, está vestido a rigor e, ao apresentar o teatro para Fitzcarraldo, explica que admira e se esforça para imitar os costumes e os gostos dos europeus.

O homem, provavelmente zelador do teatro, vale-se de um discurso influenciado pelos valores eurocêntricos e diz a Fitzcarraldo que a cultura da Europa vai trazer progresso para o Peru. Essa cena nos revela que o zelador do teatro zela pelos valores que sustentam o projeto cultural civilizatório europeu.

No século XVIII, a cultura passou a ser entendida a partir da perspectiva de duas correntes. De um lado, havia a corrente romântica, a qual entendia a civilização como “sociedade política” (CHAUI, 2014, p.18) e a cultura como “bondade natural, interioridade espiritual, sentimento e imaginação, vida comunitária espontânea” (idem). De outro lado, havia o Iluminismo, corrente que entendia a cultura como civilização, “desenvolvimento autônomo da razão na compreensão dos homens da natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição” (idem).

Na sequência, tentaremos verificar qual o tratamento dado pelo Iluminismo para o tema do valor, da cultura e da arte. Concluída essa etapa, iremos percorrer o mesmo caminho metodológico para refletir sobre o Romantismo. A ideia é cotejar ambas as correntes de pensamento e destacar pontos convergentes e contrastantes.

Entendida como civilização, a cultura passa a servir como um instrumento valorativo, capaz de avaliar a evolução dos hábitos, dos costumes, dos regimes políticos etc. A cultura, nesse contexto, configura-se como um conjunto de práticas cujo objetivo é elevar o grau de civilidade. Igualmente, a cultura pode ser avaliada pelo sucesso que alcança durante o processo civilizatório. Intimamente ligado à ideia de evolução, o conceito de cultura formula uma ideia de tempo. É, portanto, no Iluminismo que se introduziu a ideia de tempo na cultura, “um tempo muito preciso, isto é contínuo, linear e evolutivo” (CHAUÍ, 2008, p. 55).

A partir de seus valores, os iluministas inventaram uma estética própria e criaram uma teoria para as artes. O desejo dos artistas ilustrados de desvencilhar-se da influência de instituições, somado à ascensão da burguesia, resultou na defesa da autonomia da arte.

Como observamos anteriormente, a autonomia aparece sob as vestes do valor da originalidade desde o declínio da Idade Média e atinge sua apoteose com o artista do Iluminismo. Declarando-se descontente com o avanço do capitalismo e com o fato de esse fenômeno influir diretamente em seu trabalho, os artistas aderem à autonomia da arte como meio para que sua criação não se torne exclusivamente dependente do mercado.

No início do capitalismo industrial, a “visão de uma sociedade justa foi, com muita frequência, transformada em uma nostalgia impotente” (EAGLETON, 2006, p. 30). Ao perceber esse cenário, os artistas recuaram “para a solidão de sua própria mente criativa” (idem).

De certo, uma sociedade estruturada a partir de um projeto econômico como o capitalismo exigia uma nova maneira de pensar a arte, “não é por acaso que o período que examinamos presencia o aparecimento da moderna ‘estética’, ou a filosofia da arte” (EAGLETON, 2006, p. 30).

Mas o que entendemos por estética iluminista?

Marilena Chauí (2004) propõe a análise de dois pontos de vista teóricos ao longo da história da arte. O primeiro deles é a poética, corrente que tem como representantes Aristóteles e Platão. O outro ponto de vista é a estética, cujo apogeu ocorreu no século XVIII, que tem como um dos seus ícones Immanuel Kant.

A distinção entre esses modos de entender a arte está no fato de que a estética reconhece a autonomia do objeto artístico, isto é, a estética, diferentemente da poética, considera que o objeto de arte deve ser avaliado separadamente do contexto em que foi criado. O advento da estética propiciou um pensamento sobre o conceito de arte desvinculado de questões relacionadas à ética, à moral, à política, à religião, dentre outros.

Segundo Chauí (2004), no ano de 1750, o tema da arte como objeto de reflexão foi retomado sob outra perspectiva, e o conceito de arte poética foi substituído pelo de estética. Um marco neste contexto foi a publicação da obra “Estética” (“Aesthetica”), de Alexander Gottlieb Baumgarten. As reflexões de Baumgarten abriram caminho para Immanuel Kant (2012), no ano de 1790, conceber sua obra “Crítica da Faculdade do Juízo”.

Constata-se, nesse momento, a influência das ideias formuladas no período da Revolução Francesa. A arte passa a se opor ao domínio das instituições e começa a ser pensada sob a perspectiva do indivíduo. Em síntese, a proposta era criar uma teoria que garantisse a autonomia da arte.

Se a arte poética, inaugurada na Antiguidade, investia na fabricação de uma ação artificial, a estética do século XVIII “se referia ao estudo das obras de arte enquanto criações da sensibilidade” (CHAUÍ, 2004, p. 281) e debruçava-se sobre a questão da recepção das obras. Esse novo entendimento sobre a arte privilegiava a ideia de belo e da experiência captada pelos cinco sentidos. Pela perspectiva do artista, a contemplação significa um compromisso com o belo; e ao público cabia a contemplação, no sentido da “avaliação ou do julgamento do valor de beleza atingido pela obra por meio do juízo de gosto” (idem).

Sobre esse tema, é possível dizer que o juízo de gosto, próprio da estética, pode ser entendido como a capacidade de “proferir um julgamento de valor universal tendo como objeto algo singular e particular” (CHAUÍ, 2004, p. 282). O belo era um valor absoluto, implícito à obra de arte. Se, por um lado, a obra era fruto de uma realização particular do artista, por outro lado, sua correspondente singularidade lhe atribuía um valor absoluto. A obra de arte entendida pelo viés da autonomia “oferece algo universal” (idem) sem ter o compromisso de demonstrar “provas, interferências e conceitos” (idem).

Sobre o belo como um valor absoluto, Bosi (1986, p. 15) afirma que a arte, na perspectiva da estética kantiana, destina-se a atender às “leis de necessidade interna; leis adequadas ao cumprimento de um objetivo universal: no caso da arte, a Beleza ou Harmonia”. A partir dessa sistematização, a beleza se configura, portanto, como um valor absoluto.

Para Kant, “a beleza é uma ideia universal da razão” (CHAUI, 2004, p. 282). Isso significa dizer que as obras de arte são realizadas por artistas diferentes, a partir de formas distintas e épocas diversas, mas nada disso é relevante para a universalidade do juízo do gosto fundamentado na universalidade da beleza como “uma ideia de razão” (idem).

Há, na proposta kantiana, uma centralidade na figura do sujeito. Sobre este tema, Kant (2012), em “Crítica da faculdade de julgar”, propõe que o gosto, mesmo pertencendo a uma dimensão subjetiva, é passível de ser discutido. O pensador sugere que as pessoas, através do diálogo, cheguem a um acordo sobre suas opiniões acerca das obras de arte. O juízo estético pode ser definido como o julgamento sobre uma obra de arte a partir da construção coletiva de opiniões e argumentos dos sujeitos. A construção dos valores estéticos situa-se, assim, na dimensão da subjetividade, isto é, privilegia as impressões dos sujeitos em detrimento das determinações históricas, sociais e materiais que incidem sobre o processo de concepção do objeto de arte. Kant vê a crítica como um questionamento das verdades, um ato subjetivo que afirma a liberdade do sujeito, e a arte torna-se, dessa forma, um fim em si mesma.

A proposta kantiana de autonomização da arte invalida a avaliação da arte pelas instituições. A estética pretende romper com questões que não sejam da própria arte. Assim, o artista não necessitava mais submeter-se a instituições como o Estado e a Igreja. Na esteira do pensamento estético, a arte passa a não se ocupar com questões relativas à realidade da qual faz parte e, desocupando-se das questões sociais, o artista não precisava mais prestar contas a tais instituições.

Não prestar contas a essas instâncias de poder possibilita mais liberdade para os artistas realizarem uma crítica social. Contudo, presenciam-se artistas que se recusaram abordar aspectos da realidade da qual faziam parte, uma vez que as propostas artísticas afinadas a esse pensamento sustentavam o descompromisso com as questões que assolavam a sociedade.

De acordo com a teoria estética, “a arte foi isolada das práticas materiais, das relações sociais e dos significados ideológicos com os quais sempre havia se relacionado, e elevada à condição de um fetiche solitário” (EAGLETON, 2006, p. 32).

Eagleton (2006, p.31) propõe a seguinte leitura sobre a teoria estética de Kant: “havia um objeto imutável conhecido como ‘arte’, ou uma experiência passível de ser isolada,

chamada ‘beleza’ ou ‘estética’, foi em grande parte produto da própria alienação da arte em relação à vida social”.

O Iluminismo é aqui entendido como um projeto que revolucionou as ciências, a filosofia, a política, as relações sociais e a economia. Espalhou-se pela sociedade europeia e teve seu apogeu no século XVIII. A profunda transformação de pensamento característica desse momento gerou mudanças históricas significativas. Dos valores que orientam o Iluminismo podemos mencionar o racionalismo e o utilitarismo.

No racionalismo iluminista, o conhecimento é o único caminho para a experiência sensível. A felicidade, a liberdade, o prazer, são concebidos pela razão. Dito de outro modo, “a razão controla a experiência sensível para que essa possa participar do conhecimento verdadeiro” (CHAUI, 2004, p. 130). A ideia do racionalismo é libertar-se dos preconceitos morais, sociais e religiosos por intermédio do exercício da razão.

Segundo Arendt (2017, p. 193), o utilitarismo antropocêntrico encontrou, nas ideias de Kant, sua mais alta expressão. Kant formulou essa ideia porque queria organizar a categoria meios-e-fim e “evitar que fosse empregada no campo da ação política”. O ser humano, portanto, configura-se como um fim em si mesmo na filosofia política de Kant.

A exemplo disso, Arendt (2017, p. 193) explica, a partir das ideias de Kant, que no antropocentrismo o ser humano, no topo da cadeia de todos os fins, faz da natureza um material de pouco valor “sobre o qual ele opera”. Além disso, “as próprias coisas valiosas” tornam-se simples meios e, com isso, perdem o seu próprio “valor” intrínseco”. No antropocentrismo o ser humano é o fim último, isso pode acarretar o reconhecimento do valor da natureza como algo inferior ao valor do próprio ser humano. Em um cenário em que tudo se torna meio, que esses meios são desvalorizados, perde-se o valor intrínseco das coisas. Contudo, sublinhamos que a proposta de Kant é formulada no sentido de evitar que as pessoas sejam um meio a serviço da política.

Valemo-nos do conceito de fabricação para compreender melhor a proposta kantiana. Se, em Kant, o ser humano é um fim em si mesmo, no processo de fabricação o produto também é um fim em si mesmo. Segundo Arendt (2017, p.195), “do ponto de vista da fabricação, o produto acabado é um fim em si mesmo, uma entidade independente e durável, dotada de existência própria”. Arendt identifica que o problema dessa proposta não está na instrumentalidade como tal, no “emprego de meios para atingir um fim”; o problema está na generalização da experiência da fabricação. A generalização da experiência da fabricação, isto

é, a instrumentalização “de todo o mundo e de toda a Terra” transforma tudo em meio e, conseqüentemente, gera uma “desvalorização de tudo o que é dado”. Quando “o processo vital se apodera das coisas e as utiliza para seus fins [...], a instrumentalidade limitada e produtiva da fabricação se transforma na instrumentalização ilimitada de tudo o que existe” (idem).

Na contramão das ideias iluministas foi fundado o Romantismo. A cultura para os românticos era entendida como estilo de vida, “a origem da ideia de cultura como um modo de vida característico, então, está estritamente ligada a um pendor romântico anticolonialista por sociedades ‘exóticas’ subjugadas” (EAGLETON, 2011, p. 24).

Os românticos exaltavam o que entendiam como a beleza que emana da vida. O ponto de vista romântico orientava-se pelo valor da cultura como algo universal: “para os românticos, existe algo intrinsecamente precioso no modo de vida como um todo, especialmente se a ‘civilização’ está ocupada em arruiná-lo” (EAGLETON, 2011, p. 26). A cultura era valiosa por si mesma. Seu valor estava em sua capacidade de identificar distintas maneiras de fruir o mundo. Desse modo, “à medida que a cultura como civilização é rigorosamente discriminativa, a cultura como forma de vida não o é. Bom é tudo o que surge autenticamente das pessoas, não importa quem sejam elas” (idem).

Diante dos conteúdos apresentados, talvez seja possível pensar que, assim como a arte é tratada como um valor absoluto para os iluministas, as várias formas da cultura são tratadas como um valor absoluto para os românticos.

No entanto, seria possível afirmar que o pensamento sobre a autonomia da arte sustentado pelos iluministas pode dialogar com a ideia de cultura proposta pelos românticos? Ou, ainda, que o modelo cultural iluminista serve, de alguma maneira, para inspirar a proposta romântica?

O Romantismo ganhou força na Alemanha. Enquanto a palavra civilização, para os franceses, “ remete para um espírito cordial e maneiras agradáveis” (EAGLETON, 2011, p. 22) para os adeptos do Romantismo alemão “«cultura» é algo inteiramente mais solene, espiritual, crítico e de altos princípios, em vez do estar alegremente mais à vontade com o mundo” (idem).

Segundo Eagleton (2011), a rivalidade entre a Alemanha Romântica e a França Iluminista contribuiu para que ambos os países seguissem por entendimentos distintos sobre o significado do termo cultura. Lê-se:

Todavia, ao passo que a “civilização” francesa incluía tipicamente a vida política, econômica e técnica, a “cultura” germânica tinha uma referência mais estreitamente religiosa, artística e intelectual. Podia também significar o refinamento intelectual de um grupo ou indivíduo, em vez da sociedade em sua totalidade (EAGLETON, 2011, p. 20).

Diante dessa discordância de pensamento, os alemães adaptaram a palavra francesa *culture* para esse fim: “*Kultur* ou Cultura tornou-se, assim, no nome da crítica romântica e pré-marxista, da primeira fase do capitalismo industrial” (EAGLETON, 2011, p. 22).

Eagleton (2011, p. 23) aponta uma contradição entre a cultura que corre pelos trilhos do Romantismo e a ideia de cultura como sinônimo de civilização. Para o pensador, “o conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e Modernidade. Mas também era, até certo ponto, uma guerra fingida”. Isso se explica pelo fato de que “a cultura encontrar-se-ia indo em socorro da própria civilização pela qual sentia tal desprezo” (idem). Eagleton (2011, p. 23) acrescenta que, apesar da oposição de pensamentos sobre o conceito de cultura, é possível aferir uma crítica a ambas as correntes. De acordo com o teórico, “embora os fios políticos entre os dois conceitos estivessem assim notoriamente emaranhados, a civilização era no seu todo burguesa, enquanto a cultura era ao mesmo tempo aristocrática e populista”.

Para Eagleton (2011, p. 37), “a cultura pode unir fato e valor, sendo tanto uma prestação de contas do real como uma antecipação do desejável”. Esse é o mote para a vertente que surgirá nos últimos anos do Romantismo.

Após a influência do Romantismo, a cultura passa a ser entendida de maneira plural e não mais como um modelo cultural a ser seguido. Não há mais um padrão de cultura que se imponha sobre os demais; ao contrário, há várias culturas que diferem entre si no modo como elaboram seus distintos sistemas de símbolos e valores.

A herança romântica entendeu a cultura como algo “mais tribal do que cosmopolita [...] mais um modo de descrever as formas de vida ‘selvagens’ do que um termo para os civilizados” (EAGLETON, 2011, p. 25). Nesse contexto, a cultura passou a ser entendida pela dimensão da crítica, isso porque “se ‘cultura’ pode descrever uma ordem social ‘primitiva’, também pode fornecer a alguém um modo de idealizar a sua própria”.

Outro teórico que nos pode ajudar a compreender melhor o Romantismo é Michael Löwy. O Romantismo é, segundo o pensador, uma visão de mundo, ou ainda, um projeto

cultural que busca recuperar valores do passado e que se opõe à modernidade capitalista. De acordo com Löwy (2012), o Romantismo possui duas vertentes. A primeira delas se configura pelo ideal da volta aos valores do passado; essa linha do Romantismo tem como intuito restaurar o passado. A segunda vertente se caracteriza pelo Romantismo revolucionário utópico que se empenha em projetar um futuro a partir de uma crítica aos valores do passado.

Segundo Löwy (2012), Marx se inspira nos argumentos dos românticos para elaborar sua teoria. Para Löwy, a teoria marxista concorda que, em um passado anterior ao capitalismo, a vida era melhor, no entanto, a ideia de voltar ou recriar o passado não faz sentido para uma série de correntes teóricas, como é o caso do próprio Iluminismo.

Todavia, conformar-se com os valores burgueses que estruturam a sociedade analisada por Marx gera desconforto. Não é confortável, por exemplo, lidar com valores burgueses tais como a propriedade, a família e a erudição sem problematizá-los.

De acordo com Löwy (2012), em termos marxistas, enquanto existir a burguesia, o Romantismo continuará em voga. Como ressalta o pensador, a burguesia ainda não foi extinta. Logo, essa informação sustenta a tese de que os valores românticos continuam valendo na sociedade contemporânea.

Para os românticos, “a cultura exige certas condições sociais, e já que essas condições podem envolver o Estado, pode ser que ela também tenha uma dimensão política” (EAGLETON, 2011, p. 21). Na leitura de Eagleton, a partir de Friedrich von Schiller⁹³, é possível verificar que a cultura pode funcionar como um mecanismo de imposição ideológica:

A cultura é justamente o mecanismo daquilo que mais tarde será chamado “hegemonia”, moldando os sujeitos humanos às necessidades de um novo tipo de sociedade politicamente organizada, remodelando-os com base nos agentes dóceis, moderados, de elevados princípios, pacíficos e desinteressados dessa ordem política (EAGLETON, 2011, p. 19).

O Romantismo é um movimento cultural que, a seu modo, influenciou não só as artes, mas outras instâncias como, por exemplo, a política. Eagleton (2011, p. 18) conclui que, para os românticos, “a cultura é uma forma de sujeito universal agindo dentro de cada um de nós, exatamente como o Estado é a presença do universal dentro do âmbito particularista da sociedade civil”.

⁹³ Friedrich von Schiller (1759-1805) foi dramaturgo, poeta, filósofo e historiador alemão, tendo em *Guilherme Tell* sua mais famosa peça, em que dramatiza a luta vitoriosa dos suíços, na Idade Média, contra a tirania e pela liberdade.

Sobre as diferenças entre o projeto do Romantismo e do Iluminismo, podemos dizer que os românticos exaltam a cultura popular, porque a consideram “guardiã da tradição, isto é, do passado” (CHAUÍ, 2014, p. 24). Essa é uma distinção fundamental entre a perspectiva iluminista e a romântica, uma vez que os iluministas rechaçam o passado entendendo-o como sinônimo de atraso e reverenciam “o presente racional e o futuro progressivo” (idem). Os românticos, por sua vez, enxergavam em chave positiva as tradições e o passado histórico. Sob essa lógica, o avanço depende do não apagamento da história, sobretudo, da revisão crítica sobre a qual ela deve ser submetida.

A cultura popular era entendida pelos iluministas como “um resíduo morto como museu, e arquivo, como o ‘tradicional’ que será desfeito pela ‘modernidade’, sem interferir no próprio processo de ‘modernização’” (CHAUÍ, 2014, p. 27). Já a corrente romântica entendia que a cultura popular era autêntica e original, considerada “sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma nação nova” (idem), isto é, os românticos acreditavam que a “afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, da simplicidade e da pureza populares quebram o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social” (ibidem, p. 22). A cultura popular recebe tratamentos diferentes dos iluministas e dos românticos:

Cada uma dessas concepções da cultura popular configura opções políticas bastante determinadas: a romântica busca universalizar a cultura popular por meio do nacionalismo, ou seja, transformando-a em cultura nacional; a ilustrada ou iluminista propõe a desapareição da cultura popular por meio da educação formal, a ser realizada pelo Estado; e a populista pretende trazer a “consciência correta” ao povo, para que a cultura popular se torne revolucionária (na perspectiva das vanguardas de esquerda) ou se transforme em sustentáculo do Estado (na perspectiva dos populismos de direita) (CHAUÍ, 2014, p. 22).

A ideia de nacional-popular descende do Romantismo e dos populismos do século XX. Tal conceito pode ser traduzido como a generalização de casos particulares. Nesse sistema, as pessoas passam a ser identificadas com grupos identitários específicos. Independentemente do contexto histórico e temporal, a corrente romântica contribuiu para que soubéssemos identificar determinados sujeitos e grupos.

O populismo que advém do Romantismo consagra termos relacionados à beleza das paisagens naturais e tece elogios à natureza humana. Sobre a diferença dos populismos, “na perspectiva romântica, a bondade (do povo) já existe porque é obra da Natureza; na populista

de esquerda, está por vir porque é resultado da História” (CHAUI, 2006b, p. 81). A exemplo das correntes do populismo de esquerda podemos mencionar as seguintes concepções: a burguesia, o proletário, o patrão, dentre outros.

4.1 O paradigma do pensamento alemão

Segundo Eagleton (2011, p. 23), com a corrente de pensamento alemão surge a ideia de cultura como crítica social. Possível caminho para a tomada de consciência, nas palavras do teórico, a cultura “deve ser uma crítica efetiva, precisa manter sua dimensão social. Ela não pode simplesmente recair em seu antigo sentido de cultivo individual”.

No século XIX, por influência do pensamento alemão, a cultura pode ser entendida a partir de uma pluralidade de significados. A tradição alemã permitiu que analisássemos, de modo crítico, a cultura de uma época.

Foi possível, por exemplo, considerar que a cultura dos gregos antigos era guiada pelos valores da *pólis*. Permitiu-nos olhar para o período medieval e constatar que havia a predominância de um contexto cultural que se afirmava sobre cisões e oposições de valores, tais como a separação entre a razão e a fé, o bem e o mal. Deu-nos a chance de perceber que a tônica do projeto cultural do Renascimento repousava na cultura como sinônimo de civilidade. Validou a cultura do Iluminismo a partir do predomínio da racionalidade e do conhecimento como o caminho para a experiência sensível. Surge, então, a cultura como civilização. Com a corrente do pensamento romântico não foi diferente, pudemos cotejá-la com os valores que orientavam o pensamento iluminista.

A influência do pensamento alemão foi decisiva para a legitimação não apenas de uma única cultura, mas de uma pluralidade de culturas entendidas como diferentes possibilidades de os seres humanos tomarem consciência de seu processo histórico. Validou-se, então, a existência de várias culturas que se diferenciam entre si e no modo como cada uma delas elabora seus distintos sistemas de símbolos e valores.

Foi possível dizer que houve um momento em que a cultura, sob a perspectiva da antropologia, passou a ser entendida como a capacidade de as pessoas se relacionarem com símbolos. Impõe-se, assim, uma diferença entre natureza e história, humanos e animais, convencioneando-se uma nova ideia de tempo e espaço por meio da linguagem e do trabalho.

Um novo paradigma desponta quando se torna possível pensar a cultura como conceito que sofre variações. Podendo atualizar-se de acordo com as particularidades de um determinado contexto, a cultura passa a assumir inúmeros e distintos significados, tais como: religião, técnica, cultivo do Espírito e do intelecto, trabalho, linguagem, possibilidade de nos

relacionarmos por intermédio de símbolos, dentre outros. Passamos a refletir sobre as contradições do sentido da cultura como sinônimo de valor.

Devemos a essa herança teórica a possibilidade de colocarmos à prova nossa hipótese sobre o sentido da cultura como a maneira pela qual as pessoas lidam com os valores.

Cultura e história passaram a ser termos indissociáveis. Por intermédio de sua dimensão histórica, o conceito de cultura pode ser atualizado e transformado, a depender das circunstâncias, exigências, arranjos e convenções que vigoram no cenário observado.

Em suma, desperta-se para a existência de uma dimensão crítica da cultura e, simultaneamente, inaugura-se a ideia de cultura como meio para os seres humanos se entenderem como sujeitos da história.

Na sequência, veremos com mais detalhes algumas das ideias que serviram de base para a elaboração da corrente de pensamento alemã.

O idealismo alemão, aqui representado na figura de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a transição entre o idealismo alemão e o materialismo histórico sob a égide de Ludwig Feuerbach e, posteriormente, o materialismo histórico de Karl Marx, compõem correntes que se inspiraram no pensamento de Immanuel Kant. Veremos adiante como cada um desses pensadores influenciou a formação do conceito de cultura tendo a história como eixo orientador⁹⁴.

Tanto o Romantismo quanto o idealismo – ambas correntes marcadas pelo pensamento alemão – consideram a existência de uma relação harmoniosa entre arte e natureza. A arte, para os românticos, enaltece as paisagens e a natureza humana. Para os idealistas, a arte é um prolongamento, ou ainda, o aperfeiçoamento e a imitação da natureza. Para ambas as linhas de pensamento, a natureza não se configura como uma força espontânea na qual o movimento é uma condição inescapável. Ao contrário, a natureza vai na contramão da mobilidade, enquanto a cultura é sinônimo de movimento.

⁹⁴ Posto isto, a fim de compreendermos a relevância da contribuição dos pensadores alemães para o campo da cultura, contaremos, sobretudo, com a análise comparativa desses autores feita por Celso Frederico e Marilena Chauí. Celso Frederico e Marilena Chauí elaboraram um estudo robusto sobre a ideia de cultura pela perspectiva da corrente de pensamento alemã. No entanto, vale dizer que iremos recorrer a outros teóricos ao longo de nossas análises, tais como Terry Eagleton (2011) e Hannah Arendt (2017). O importante é reconhecer que tentamos buscar pensadores dedicados ao estudo da tradição alemã que podem acrescentar novas e diferentes camadas às reflexões que orientam este trabalho. A prioridade de nossas análises será trazer à luz, a partir da corrente de pensamento alemã, nossos objetos de estudo.

Friedrich Hegel (2014) propôs um sistema filosófico cujo intuito era o despertar para a consciência do Espírito Absoluto. A arte, de acordo com Hegel, é o primeiro estágio de outros dois a serem alcançados para a tomada de consciência do ser humano em sua plenitude, a saber, os outros estágios que podem conduzir-nos para o Espírito Absoluto são respectivamente a religião e a filosofia.

Ao revisitar a obra de Immanuel Kant, Hegel (2014) sugere uma reconciliação entre prática e razão. Reflete sobre a racionalidade em perspectiva universal e mantém, em certo sentido, a ideia de autonomia, ou seja, vale-se das heranças teóricas deixadas por Kant.

Os estágios que devem ser acessados para ascender à consciência em sua plenitude – isto é, atingir o Espírito Absoluto – são entendidos compartimentadamente por Hegel. Arte, religião e filosofia funcionam como estágios autônomos que, caso sejam alcançados, possibilitam o acesso ao Espírito Absoluto.

O Espírito protagoniza movimento consciente, que exige um ato reflexivo. Espírito e razão são entendidos a partir de uma relação de equivalência. Na concepção hegeliana, a consciência histórica comprovaria a capacidade reflexiva do Espírito. Sob a luz da defesa do racional, é possível dizer que a centralidade da teoria hegeliana está, portanto, na conquista da consciência (HEGEL, 2014).

Hegel, assim como fizeram posteriormente Ludwig Feuerbach e Karl Marx, adotou o conceito de dialética. Seu entendimento sobre o termo começa quando questiona os filósofos da Antiguidade que negavam a coexistência de elementos contraditórios. A contradição dialética, em termos hegelianos, não se define como um termo positivo que se opõe a outro positivo. É a superação das contradições que atualiza o significado das coisas, gerando conhecimento.

O conceito de dialética sob a perspectiva hegeliana é importante para nosso estudo porque leva em consideração que “o Espírito negou-se como natureza transformando-se na não-natureza, isto é, na cultura” (CHAUI, 2004b, p. 249). A consciência, entendida como o fruto da superação das contradições, permite que o Espírito se reconheça “como sujeito que se produz a si mesmo e que ele não é senão o movimento da autoprodução de si mesmo” (idem). O movimento mencionado pode ser entendido como aquele que constitui a percepção sobre a história: é o “movimento em que o Espírito se exterioriza na natureza e se interioriza na cultura” (idem). Sobre a relação entre o Espírito e a cultura:

A cada período de sua temporalidade, o Espírito ou razão engendra uma Cultura determinada, que exprime o estágio de desenvolvimento espiritual ou racional da humanidade – China, Índia, Egito, Israel, Grécia, Roma, Inglaterra, França, Alemanha seriam fases da vida do Espírito ou da razão, cada qual exprimindo-se com uma Cultura própria e ultrapassada pelas seguintes, num progresso contínuo (CHAUÍ, 2004, p. 249).

Importante dizer que, para Hegel, o advento da liberdade surge junto com o nascimento da cultura, isto é, quando se torna possível dominar a natureza. O ser humano é livre quando inventa uma maneira (a saber, a cultura) de impor suas vontades sobre a natureza, de onde surge a linguagem e a arte. Nas próximas linhas traremos à luz algumas das ideias que sustentam o conceito de arte em Hegel.

No sistema hegeliano, a arte, pelo viés da racionalidade, consubstancia-se como “uma forma de conhecimento desenvolvido historicamente pelo homem” (FREDERICO, 2016, p. 60). Inaugura-se, assim, o conceito de estética em consonância com a ideia de história. Segundo essa linha de pensamento, verdade e beleza, como correspondentes do sensível, caminham juntas.

A natureza, submetida à atividade humana, está sujeita às determinações históricas e sociais, e é essa condição que dará forma ao objeto artístico, o que justifica o fato de o pensador desprezar o belo natural e exaltar o belo artístico.

Na proposta de Hegel (2014), o belo que existe na arte não é percebido de imediato pelos sentidos dos seres humanos. A percepção do belo depende do refinamento do gosto, o qual é atingido por intermédio de um processo histórico e racional. Portanto, “a arte não é contemplação, não é entrega passiva da consciência humana à exterioridade do mundo natural” (FREDERICO, 2016, p. 61). Em outros termos, a “arte é atividade, é intervenção na matéria, é exteriorização, é conformação da natureza de acordo com uma ideia elaborada pelo artista” (idem).

Hegel faz uma crítica ao naturalismo quando constata que a arte se faz no modo como os seres humanos lidam com a matéria. Nos moldes hegelianos, o conteúdo artístico é fruto da racionalidade.

Essa ideia opõe-se às reflexões de Ludwig Feuerbach, que investe na tese de que o objeto artístico não se limita a um resultado estritamente racional, ou seja, para este pensador, não é possível negar a dimensão sensível do objeto artístico.

Inspirado pelos valores da cultura oriental e da Antiguidade grega, Feuerbach sugere uma aproximação entre o sensível e o pensamento. O filósofo considera que existe uma

essência sempre acompanhada de uma forma. A impossibilidade de separação entre forma e essência pode ser verificada na arte, uma vez que esta “apresenta a essência do próprio sensível, essência inseparável em sua forma, oferecida diretamente à sua contemplação” (FREDERICO, 2016, p. 51). Vale sublinhar que o sensível, para Feuerbach, é “o dado imediato oferecido a senso-percepção” (ibidem, p. 50).

Feuerbach considera que a arte “possibilita a visão de um objeto desalienado, capaz de aglutinar numa unidade imediata o universal e o particular” (FREDERICO, 2016, p. 51). A proposição dialética colocada por Feuerbach deve ser entendida da seguinte forma: “em sua irreduzível imediatez a arte fornece, ao mesmo tempo, a essência (o universal) e o sensível (o particular)” (idem). Constata-se, assim, que o ato da contemplação e a dialética comum ao objeto artístico se apresentam como antídotos ao processo da alienação.

Para Feuerbach, o belo deriva da contemplação da natureza. A contemplação pode ser entendida como o ato de “entregar-se ao objeto e, nessa entrega, sentir e apossar-se da própria essência” (FREDERICO, 2016, p. 55). A contemplação, assim, é o meio pelo qual o ser humano irá tomar consciência de si mesmo ao reconhecer sua essência no objeto contemplado.

Feuerbach posiciona-se contrário à filosofia de Hegel por discordar da concepção do Espírito Absoluto. Na contramão, a ideia sustentada por Feuerbach é a de que a religião não pode ser outra coisa além de um processo de alienação no qual os seres humanos projetam para fora de si seus próprios predicados. Essa característica da religião não a consagra como uma possibilidade de afirmação da consciência como dizia Hegel. Ao contrário, nos moldes feuerbachianos, a religião opõe-se ao pensamento crítico e, conseqüentemente, à tomada de consciência.

O conceito de alienação (do latim, *alienus*, que significa: um outro, ser um outro) está no cerne da teoria de Feuerbach. A alienação, para o teórico, consiste na religião e esta como alienação. A religião configura-se como essência humana projetada: Deus, que está dentro do ser humano, é projetado para fora, porque a religião se apresenta como a revolta do ser humano perante sua finitude. Daí, na tentativa de reconciliação com seu Deus interior, o ser humano cria a esfera celestial, partindo da premissa de que o ser humano é dotado da capacidade de exteriorizar seus predicados, projetando-os em algo que está fora de seu domínio íntimo. Berço da alienação, a religião afirma a ruptura entre o ser humano e sua

consciência. Em síntese, Feuerbach, diferentemente de Hegel, encontra na religião uma dimensão irracional a que denomina alienação.

Se Feuerbach aposta na emancipação dos sentidos a partir da sua comunhão com a razão, Karl Marx irá defender a emancipação dos sentidos das garras da alienação social. Marx considera que os sentidos são um dado natural sujeito à realidade determinada pelo processo de objetivação humana. O caráter contemplativo da arte é descartado pela teoria marxista, sob a justificativa de os sentidos estarem sujeitos a alterações e influências passíveis de problematizações. A alienação dos sentidos, de acordo com Marx, deve ser combatida na esfera da sociedade.

Os sentidos humanos interpelados pela alienação podem justificar a possível falta de sensibilidade dos seres humanos.

Um homem que está morrendo de fome não vê na comida a forma humana, mas só abstratamente um alimento... [...]. Um homem necessitado, com preocupações, permanece insensível ante o espetáculo mais belo; o comerciante de minerais percebe somente o valor mercantil, mas não a beleza e natureza peculiar do mineral, carece de sensibilidade mineralógica (MARX, 2004, p. 382-383 apud FREDERICO, 2016, p. 67).

O sistema marxiano incorpora, a seu modo, o conceito de alienação. Nesse sentido, a ideia de fetichismo como uma modalidade de alienação é mais uma prova de convergência entre o pensamento de Marx e Feuerbach.

Marx irá retomar o conceito de alienação de Feuerbach e fazer uma série de considerações sobre a Revolução Industrial. Esse período histórico que impulsionou as indústrias a produzirem em grande escala, rapidamente e a baixo custo, difundiu a especialização do trabalho e fez com que o operário dedicasse sua função exclusivamente à repetição de uma determinada tarefa. Sob essa condição, o operário transformou a maneira como se relacionava com o tempo e perdeu a noção do potencial gerado pelo seu próprio ofício. O ser humano dedicado a uma determinada função ficou alheio ao real valor de sua mão de obra e passou a desconhecer as etapas às quais o produto que ele produzia estava submetido.

Aos seres humanos cabe agir e transformar a natureza a partir de sua vontade e, quando a noção desse processo deixa de existir, acontece o que Marx chama de alienação. O sujeito alienado não se reconhece como criador da sociedade em que está inserido. Isso faz com que a noção do todo se esvaia, ou seja, o indivíduo se exime da condição de, por

exemplo, ser quem concebe instituições como a família e o Estado.

Esbarramos novamente no conceito de alienação, aqui entendido como o momento em que pessoas não se reconhecem como autores das suas próprias ideias, bem como não se consideram responsáveis pelos produtos que produzem; esse processo cria condições para que a mercadoria adquira independência do sujeito.

Para consolidar esse cenário, inventa-se uma ideologia, isto é, um discurso capaz de ocultar a condição que assola a sociedade, a saber, o fato de as relações sociais serem substituídas por relações materiais.

O fetichismo aparece como a denominação utilizada para reconhecer a emancipação da mercadoria perante as pessoas, estando o conceito ligado historicamente às antigas religiões africanas que tinham como característica atribuir qualidades sobrenaturais a objetos; o fetichismo atribui qualidades vitais (ou fantasmagóricas, segundo Marx) à mercadoria.

O fetiche é, a nosso ver, uma modalidade de alienação e, nas palavras de Marx (2013, p. 148), pode ser entendido quando consideramos que “as relações sociais entre seus trabalhadores privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas”.

A partir da leitura que faz da obra de Marx, Hannah Arendt (2017, p. 202) alerta-nos para outra modalidade de alienação, a saber: a autoalienação. Tal fenômeno pode ser observado quando “a troca de produtos tornou-se a principal atividade política”.

Arendt refere-se à ideia de autoalienação como fruto da Modernidade – momento em que os trabalhadores se tornaram proprietários de sua força de trabalho. Converte-se, então, para um cenário no qual predominam os proprietários. Tal contexto abre caminho para o início daquilo que Marx chama de autoalienação, cuja lógica é a seguinte: os seres humanos não são respeitados como tais, mas “como produtores, segundo a qualidade de seus produtos” (ARENDR, 2017, p. 202). O trabalho, que antes era o meio para conceber o fim, torna-se, na sociedade capitalista, o referencial que define as pessoas.

Tema central na obra de Marx, a divisão social do trabalho pode ser entendida como um sistema no qual os produtores de mercadoria trabalham “separadamente uns dos outros” (MARX, 2013, p. 120). Uma das principais características da divisão social do trabalho na sociedade capitalista é que o trabalho se organiza “como negócios privados de produtores independentes” (idem).

De acordo com Arendt (2017, p. 121), o marxismo define o trabalho como “o metabolismo do homem com a natureza”, que prevê um processo no qual a matéria da natureza é adaptada de acordo com as necessidades humanas de modo que “o trabalho se incorpora ao sujeito”.

Para Marx, o trabalho e o consumo são “dois estágios do ciclo sempre recorrente da vida biológica” (ARENDR, 2017, p. 121) O ciclo recorrente da vida biológica, por sua vez, é sustentado pelo consumo, e a atividade que prevê os meios de consumo é o trabalho. A ideia de trabalho em Marx (2013, p. 255) pode ser entendida como “um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza”. E completa, “agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (idem).

Marx acompanha Hegel e sustenta a tese de que o distanciamento entre os seres humanos e a natureza é resultado da própria ação humana que, por meio do trabalho, submete a natureza às suas exigências, necessidades e demandas. No entanto, opõe-se ao conceito de história de Hegel. A corrente de pensamento marxista considera que “a história não narra o movimento temporal do Espírito, mas as lutas reais que produzem e reproduzem suas condições materiais de existência” (CHAUI, 2004, p. 249).

Raymond Williams (2007, p. 269) explica que Marx se debruçou sobre o tema da ciência econômica como atividade humana. Para o teórico, “todas as outras atividades sociais, culturais e morais eram simplesmente derivadas dessa (cf. DETERMINADAS por essa) atividade primordial”.

Para Marx, a arte possui uma missão: a superação da alienação e o reencontro com “a verdade do sensível” (FREDERICO, 2016, p. 65). Nesse sentido, a “arte é atividade, é realização progressiva da essência humana; e ao mesmo tempo, distanciamento e ação transformadora da natureza” (ibidem, p. 66).

Se, em Hegel, a arte era entendida como a possibilidade de compreender como se constitui o exterior através da razão, em Marx a arte se consubstancia como a prática que justifica a construção histórica do mundo pelo ser humano.

Frederico (2016, p. 63) comenta que “Marx entende a arte como um desdobramento do trabalho”, isto é, a arte, pela perspectiva do trabalho, insere-se “no processo das objetivações materiais e não materiais que permitem ao homem separar-se da natureza, transformá-la em seu objeto e moldá-la em conformidade com seus interesses vitais” (idem).

Como trabalho livre, a arte configura-se como atividade humana que possui um processo de produção próprio. A arte, sob esse viés, modifica e ultrapassa o existente, transformando experiências. Trata-se do refinamento dos sentidos, da inteligência, do despertar da consciência.

Nota-se, assim, que a arte exige um “material teórico específico para ser analisada” pelo fato de possuir “leis próprias” (FREDERICO, 2016, p. 64) determinadas pela relação que estabelece entre ideia e matéria durante o processo da atividade artística.

Apresentado este cenário, é relevante fazer uma distinção entre os conceitos de objetivação e de alienação. O processo de objetivação é responsável pela criação do “mundo dos objetos humanos” (MARX, 2013, p. 255). Por sua vez, a alienação equivale a “manifestação degradada” da objetivação (idem).

Assim como o trabalho, a arte aparece na obra de Marx como “processo de apropriação do mundo exterior, de sua humanização permanentemente ampliada pelas objetivações do ser social” (FREDERICO, 2016, p. 76). A arte “é pensada em contraponto ao trabalho estranhado” (idem), isto é, como resistência à alienação.

Nesses moldes, a arte possui um conteúdo que desafia as capacidades cognitivas do ser humano, fazendo resistência ao fetichismo. Cada obra de arte é um mundo particular, uma forma e um conteúdo. Em suma, para Marx a arte é *práxis* e o trabalho artístico se opõe ao trabalho alienado.

Trata-se de considerar que a arte "concentra-se na exposição de seu caráter humano e humanizador" (FREDERICO, 2004, p. 22), de entendê-la como uma modalidade de trabalho que se realiza "fora do círculo imediato das necessidades de sobrevivência" (idem). Não menos importante é considerar seu caráter denunciatório mediante os "efeitos embrutecedores do capitalismo" (idem).

A atividade artística, sob esse prisma, “possibilitou [a]o homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais” (FREDERICO, 2016, p. 63).

4.2 Sobre a dimensão imaterial e a materialidade da cultura e do valor

A palavra ontologia deriva de outras duas palavras de origem grega: *ta onta*, cujo sentido pode ser interpretado como “os bens e as coisas realmente possuídas por alguém”, e *ta eonta*, cujo significado pode ser entendido como “as coisas realmente existentes” (idem). *Ta*

eonta e ta onta “derivam-se do verbo ser, que, em grego, se diz *einai*” (CHAUÍ, 2004, p. 183).

O termo, “ontológico diz respeito aos entes tomados como objetos de conhecimento” (CHAUÍ, 2004, p. 204). A ontologia significa o estudo filosófico dos entes “dotados de essências próprias e irreduzíveis uns aos outros” (ibidem, p. 203).

Por sua vez, ôntico “se refere à estrutura e à essência própria de um ente, aquilo que ele é em si mesmo, sua identidade, sua diferença em face de outros entes, suas relações com outros entes” (CHAUÍ, 2004, p. 203). Dentre as estruturas ônticas dos entes existe o valor. Pela perspectiva do valor, “os entes podem ser valorizados positiva ou negativamente” (idem).

Passamos da compreensão ôntica à ideia de ontologia “quando aquilo que faz parte de nossa vida cotidiana se torna problemático, estranho, confuso” (CHAUÍ, 2004, p. 204), ou seja, “quando o significado costumeiro das coisas, das ações, dos valores ou das pessoas perde sentido ou se torna obscuro” (ibidem, p. 205).

A nosso ver, pode ser desafiador lidar com entes ideais, “isto é, aqueles que não são coisas materiais, mas ideias gerais, concebidas pelo pensamento lógico, científico, filosófico e aos quais damos o nome de idealidades” (CHAUÍ, 2004, p. 204). Os entes ideais são representações da realidade. Afirmam-se como entes relacionais, isto é, “não são regidos pelo conceito de causalidade” e “são atemporais” (ibidem, p. 205).

Além da categoria dos entes ideais, temos os entes que são valores, abordados pela ontologia a partir da ideia de “qualidade (um valor pode ser negativo ou afirmativo)” e, de igual modo, pela “polaridade ou oposição (os valores sempre se apresentam como pares de opostos: bom-mau, belo-feio, justo-injusto, verdadeiro-falso etc.)” (CHAUÍ, 2004, p. 205):

Se considerarmos os entes na perspectiva dos seres humanos, diremos que todos os entes – naturais, artificiais, ideias, valores, metafísicos – são entes culturais e históricos, submetidos ao tempo, à mudança, pois seu sentido – sua essência – muda com a Cultura. No entanto, podemos observar também que as categorias ontológicas (ser, realidade, causalidade, temporalidade, idealidade, intemporalidade, relação, diferença, qualidade, quantidade, polaridade, oposição etc.) permanecem, ainda que mudem seus objetos. Assim, por exemplo, a ciência física pode oferecer uma explicação inteiramente nova para o fenômeno da percepção das cores. Contudo, a existência da luz, da cor, da percepção das coisas coloridas permanece e é essa permanência que se refere a ontologia (CHAUÍ, 2004, p. 205).

Mesmo que possuam entendimentos diferentes sobre o mesmo tema, “o ato de valorar positiva ou negativamente alguma ação permanece e é essa permanência que interessa à ontologia” (CHAUÍ, 2004, p. 205).

No entanto, o pensamento ontológico passou por reformulações. Surge uma nova ideia de ontologia que “parte da afirmação de que estamos no mundo e de que o mundo é mais velho do que nós”; no entanto, simultaneamente a essa condição, “somos capazes de dar sentido ao mundo, conhecê-lo e transformá-lo” (CHAUÍ, 2004, p. 206).

A ontologia passa, então, a estudar “os entes ou os seres antes de serem transformados em conceitos das ciências e depois que nossa experiência cotidiana sofreu o espanto, a admiração e o estranhamento de que eles sejam como nos parecem ser, ou não sejam o que nos parecem ser” (CHAUÍ, 2004, p. 206).

Essa nova fase da ontologia, “volta-se, pois, a buscar o Ser ou a essência das coisas, dos atos, dos valores humanos, da vida e da morte, do infinito e do finito” (CHAUÍ, 2004, p. 207). Nessa proposta, “a realidade ou o Ser é o cruzamento e a diferenciação entre o sensível e o inteligível, entre o material-natural e o ideal-cultural, entre o quantitativo e qualitativo, entre o fato e o sentido, entre o psíquico e o corporal etc.” (CHAUÍ, 2004, p. 206).

A definição de ontologia é indispensável para compreender a explicação de Frederico sobre a corrente materialista. Para esse pensador, o materialismo é “uma ontologia do ser social e, como tal, trata de objetos reais, de objetos com vida própria” (FREDERICO, 2016, p.10).

Raymond Williams explica que a ideia de um materialismo histórico foi elaborada em oposição à ideia do materialismo mecânico. Essa última modalidade de materialismo “aceita as explicações físicas da origem da natureza e da vida, mas rejeita as formas derivadas de argumento social e moral” (WILLIAMS, 2007, p. 269). Como explica Williams, o problema identificado por Marx é que esse tipo de materialismo “havia isolado os objetos e negligenciado ou ignorado os sujeitos ” (idem). O mesmo não se aplica ao materialismo histórico, conceito sobre o qual Marx irá debruçar-se.

Para entender a proposta de Marx, não se pode perder de vista que as relações materiais entre os seres humanos acontecem na sociedade, isto é, obedecem a um modo de organização fragmentado, estruturado a partir da condição da luta de classes. Nesses moldes, de acordo com a corrente materialista, exaltar a autonomia do objeto, isto é, ignorar a procedência e os modos de produção que o geraram torna a análise inexequível.

Vale esclarecer que a matéria social pode ser identificada nas relações que se estabelecem entre as pessoas a partir dos objetos por elas produzidos. A matéria social são “as relações sociais entendidas como relações de produção, ou seja, como o modo pelo qual os

homens produzem e reproduzem suas condições materiais de existência e o modo como pensam e interpretam essas relações” (CHAUÍ, 2004, p. 21). O funcionamento da dialética materialista depende, sobretudo, “do antagonismo entre proprietários das condições de trabalho e não proprietários (servos, escravos, trabalhadores assalariados)” (idem, p. 21-22).

A análise da base material configura-se como uma via de elucidação dentro de sistemas complexos. A proposta de Marx colabora com o deciframento de um contexto que se apresenta a partir de um amplo sistema ideológico e valorativo.

A cultura não escapa dessa lógica, e, na esteira desse pensamento, acreditamos que a definição do materialismo em Marx está associada ao modo como os seres humanos agem em uma sociedade cuja base material é determinada por relações histórico-sociais.

Marx se referiu, raríssimas vezes, à palavra cultura em seus escritos. No entanto, uma possível leitura sobre o conceito de cultura em Marx, deve ser “pensada em sua relação com a necessidade, com a base material da sociedade” (CHAUÍ, 2004, p. 249).

Na proposta de Marx, a cultura é entendida “como uma *práxis* social de classes sociais contraditórias, nas relações determinadas pela condição material da produção e reprodução da existência, portanto, da história da luta de classes”⁹⁵. Por meio da cultura “são produzidas as ideias com que as classes sociais explicam para si mesmas o sentido da formação social em que vivem” (idem). Entretanto, não raro essas explicações estão carregadas de conteúdo ideológico.

Frederico (2016) diz que o materialismo não se aplica a um pedaço de objeto. Mas o que seria um pedaço do objeto no campo da cultura?

Uma manifestação cultural, por exemplo, não se configura como um objeto. À vista disso, pode-se deduzir que “a cultura popular, a indústria do turismo” são pedaços de um objeto e não um objeto em si (FREDERICO, 2016, p. 10). Sobre esses pedaços que se consubstanciam como “manifestações culturais autônomas, despregadas da vida real, o marxismo nada pode falar” (idem).

Contudo, dizer que a cultura exige uma materialidade não significa ignorar sua dimensão imaterial.

Harvey (2018, p. 19) defende que o materialismo histórico possui uma dimensão imaterial. Nas palavras deste pensador, “o materialismo histórico reconhece a importância

⁹⁵ CHAUÍ, M. **Autógrafos, cultura e civilização com Marilena Chauí** [Internet], 12 nov. 2014. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2014/11/12/autografos-cultura-e-civilizacao-com-marilena-chau>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

desses poderes imateriais, porém objetivos”. Harvey atualiza a ideia de valor em Marx dizendo que o materialismo histórico explica “fenômenos como a queda do muro de Berlim, a eleição de Donald Trump, sentimentos de identidade nacional ou o desejo das populações indígenas de viver conforme suas normas culturais” (idem). E completa: “descrevemos noções como poder, influência, crença, status, lealdade e solidariedade social em termos imateriais. O valor, para Marx, é precisamente um conceito desse tipo” (idem).

Nesse sentido, a definição do conceito de materialidade apresenta-se como uma opção metodológica para formularmos reflexões sobre temas como a arte, o valor e a cultura. Desponta, sobretudo, como um recurso capaz de nos ajudar a compreender fenômenos.

Sobre a definição de fenômeno, estamos amparados pelo seguinte pensamento:

Além das coisas materiais, naturais e ideais, também são fenômenos as coisas criadas pela ação e pela prática humana (técnicas, artes, instituições sociais e políticas, crenças religiosas, valores morais, etc.). Em outras palavras, os resultados da vida e da ação humanas – aquilo que chamamos de cultura – são fenômenos, isto é, significações ou essências que aparecem à consciência e que são constituídas pela própria consciência (CHAUI, 2004, p. 203).

Sobre o materialismo cultural, Williams (1992, p.11) explica que, de um lado, temos a vertente idealista da cultura, que investe na “ênfase no espírito formador de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais [...] – uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual”; de outro, temos a vertente materialista da cultura, a qual aposta na “ênfase em uma ordem social global no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais” (ibidem, p. 11-12). Não obstante, Williams comenta que, atualmente, ambas as vertentes se influenciam mutuamente.

Para Sennett (2020, p. 18), o materialismo tenta decifrar os valores em jogo no processo cultural. De acordo com o teórico, “para aprender com as coisas, precisamos saber apreciar as qualidades de uma vestimenta ou a maneira certa de esquentar um peixe; uma boa roupa e um alimento bem preparado nos permitem imaginar categorias mais amplas de ‘bom’”. O materialismo cultural é um “amigo dos sentidos” que se interessa em “saber onde o prazer pode ser encontrado e como se organiza”. O pensador diz ainda que o pesquisador da cultura que opta pelo materialismo é um “curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela que

quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos”. De certo, “podemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como são feitas as coisas” (idem).

Ao abordar o tema do materialismo, Eagleton (2011, p. 49-50) explica que "só uma sociedade cuja existência cotidiana parece desprovida de valor podia a ‘cultura’ vir a excluir a reprodução material; porém, só desse modo podia o conceito tornar-se uma crítica dessa vida".

Não à toa, para Eagleton (2011, p. 49), "nossa própria noção de cultura baseia-se, assim, em uma alienação peculiarmente moderna do social em relação ao econômico, o que significa em relação à vida material". Isto posto, "a cultura é, assim, sintomática de uma divisão que ela se oferece para superar. Como observou o cético da psicanálise, é ela própria a doença para a qual propõe uma cura" (ibidem, p. 50).

4.3 A contribuição antropológica

Em uma comunidade de extrema vulnerabilidade do Rio de Janeiro, na Ilha do Governador⁹⁶, infratores assaltaram e, como não conseguiram desbloquear o aparelho celular que haviam roubado, decidiram matar a vítima⁹⁷. Esse caso de latrocínio foi veiculado em diferentes meios de comunicação, dentre eles um telejornal. Na ocasião, o repórter televisivo dirigiu-se ao espectador e finalizou a matéria perguntando se a vida humana tem o mesmo valor de um aparelho celular⁹⁸.

Não vacilamos em responder que a vida vale mais do que um aparelho celular. No entanto, o que nos interessa neste ponto, não é defender tal constatação, mas refletir sobre o tema da relatividade dos valores⁹⁹.

A palavra “relativo” tem origem no latim (a saber, *relativus*), “significa relação, diz-se do pronome que se refere a uma palavra ou sentido anterior” (FERREIRA, 2000, p.

⁹⁶ Vale lembrar que, segundo dados da Firjan (Federação das Indústrias do Rio de Janeiro), o Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2016, registrou uma ocorrência de crime contra a vida a cada 1 hora e 44 minutos.

⁹⁷ Disponível em:

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/jovem-de-17-anos-e-assassinada-na-ilha-do-governador-durante-roubo-de-celular.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2023.

⁹⁸ Os atentados contra a vida durante a corrida presidencial do ano de 2018 também nos convocam a refletir sobre a questão dos valores e sua relação com a ideia de cultura.

⁹⁹ Acreditamos que observar como a relatividade dos valores influencia o campo da cultura pode ser de grande contribuição para o desenvolvimento deste trabalho.

594). Da palavra “relativo” derivam a ideia de relatividade, entendida como “qualidade ou estado de relativo; teoria física na qual espaço e o tempo são grandezas relacionadas, não podendo, pois, ser consideradas independentes uma da outra”; e relativismo, entendido como “doutrina que faz depender, a verdade, do indivíduo ou do grupo, ou do tempo e lugar” (idem).

Feita esta apresentação, vejamos como o tema da relatividade do valor recebe distintos tratamentos.

Karl Marx nos ajuda a compreender os mecanismos do capitalismo a partir de seus estudos sobre a sociedade industrial. De acordo com o filósofo, convencionou-se que a riqueza da sociedade capitalista pode ser aferida a partir da quantidade de mercadorias que ela detém. Vale dizer que a mercadoria se configura como “um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer” (MARX, 2013, p. 113).

A mercadoria se consagra como tal somente se possuir valor de uso para outrem. O valor de uso equivale à quantidade de trabalho abstrato materializado. Em outras palavras, “é unicamente a quantidade de trabalho socialmente necessário ou o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um valor de uso que determina a grandeza de seu valor” (MARX, 2013, p. 117).

Além do valor de uso, há também o valor de troca. Essa modalidade de valor pode ser entendida da seguinte maneira: “valores de uso de um tipo são trocados por valores de usos de outro tipo” (MARX, 2013, p. 114); temos então o valor de troca, isto é, um valor relativo “que se altera constantemente no tempo e no espaço” (idem). No esquema de Marx (2013, p. 115), “a abstração dos seus valores de uso é justamente o que caracteriza a relação de troca das mercadorias”. Chauí (2004, p. 19-20) esclarece:

Ora, as análises de Marx revelam que o valor de uso é inteiramente determinado pelas condições do mercado, de sorte que o valor de troca comanda o valor de uso. Ora, o valor de troca não é determinado pelo preço como parece à primeira vista. Isto é, o valor da mercadoria não surge no momento em que ela começa a circular no mercado e a ser consumida. Seu valor é produzido num outro lugar: ele é determinado pela quantidade de tempo de trabalho necessário para produzi-la.

O funcionamento da dinâmica capitalista exige a alienação do valor, entendida como a impossibilidade de reconhecer o valor objetivo, isto é, o valor intrínseco do objeto. O

advento da mercadoria privilegia o valor de troca pelo valor de uso no espaço público. Além disso, para que seja uma mercadoria que circula no mercado capitalista é necessário gerar mais-valia, isto é, um “valor capitalista” (CHAUÍ, 2004, p. 20).

O lucro do empregador depende da mais-valia, ela é tempo de trabalho não pago. Suponhamos que, para fabricar um metro de linho, para extrair um quilo de ferro, os trabalhadores precisem de 8 horas de trabalho. Se considerarmos que o preço desses produtos no mercado seja de \$16,00, cada hora de trabalho equivale a 2 reais. Quando, porém, vamos verificar o salário dos trabalhadores, descobrimos que não recebem \$16,00, mas \$8,00. Há, portanto, 4 horas de trabalho que não foram pagas, apesar de estarem incluídas no preço final da mercadoria. Essas 4 horas de trabalho não pago constituem a mais-valia, o lucro do proprietário da mina de ferro ou do proprietário da fábrica de linho. Eis como opera o mundo de produção capitalista: “a mercadoria oculta o fato de que há exploração econômica” (CHAUÍ, 2004, p. 20).

Segundo Arendt, Marx comprova a impossibilidade da existência do valor absoluto no mercado de trocas. De acordo com a filósofa, o estudo da mercadoria revela o predomínio da relatividade no mercado de trocas. Diante disso, o valor relativo consiste na ideia de que “uma coisa só pode existir em relação às outras” (ARENDR, 2017, p. 206).

À medida que a mercadoria se torna o centro da sociedade, Arendt chama nossa atenção para a ideia de relatividade universal. Para a pensadora, tal conceito pode ser definido como o processo de perda do valor intrínseco; este último termo, por sua vez, significa “o fato de tudo deixar de possuir valor objetivo” (ARENDR, 2017, p. 206).

No contexto apresentado por Arendt, a relatividade do mercado de trocas está intimamente conectada com a ideia de instrumentalidade generalizada que, por seu turno, transforma tudo em meio e, conseqüentemente, gera um processo gradativo de desvalorização das coisas.

As contribuições de Arendt (2017, p. 207) sobre o tema da relatividade do valor não se esgotam facilmente. A pensadora acrescenta novas camadas as nossas investigações ao pontuar que um dos marcos da Modernidade é o pensamento relativo. A relatividade, como condição, instaura uma crise caracterizada pela “perda de padrões ou escalas absolutos”. Para Arendt, o mundo objetivo jamais existiria sem medidas e regras de caráter universal; no entanto, pode-se perceber que, com o avanço do tempo, a dificuldade de nos apoiarmos em “escalas, medidas, regras e padrões” se intensifica.

Sobre a relatividade dos valores, é possível dizer que há correntes e pensadores da antropologia que investem no estudo deste tema. A nosso ver, o conceito de relativismo cultural indica o interesse do campo antropológico pela investigação da cultura sob a perspectiva da relatividade dos valores.

Ao ser inaugurada como disciplina (século XIX), a antropologia adotou o modelo cultural europeu como medida para avaliar as demais culturas existentes. Nesse momento, o valor – como objeto de poder – foi indispensável para a ciência antropológica avaliar quais sociedades eram mais ou menos evoluídas.

Qualquer prática cultural que se afastasse do padrão europeu era considerada uma cultura, porém, uma cultura menor. Resta-nos saber o que era considerada uma cultura menor. Uma possível resposta para essa questão está na obra de Marilena Chauí. De acordo com a pensadora, os elementos basilares que serviam de referência para o modelo cultural europeu eram o mercado, o Estado e a escrita.

A cultura europeia apresentava-se como “o fim necessário do desenvolvimento de toda cultura ou de toda civilização” (CHAUÍ, 2008, p. 56). Essa posição etnocêntrica “legitimou e justificou, primeiro, a colonização e, depois, o imperialismo” (idem).

No entanto, a influência do pensamento alemão fez com que a antropologia, em meados do século XX, reformulasse seu entendimento sobre o conceito de cultura. Em decorrência dessa mudança, a antropologia (social e política) passou a condenar a posição etnocêntrica que outrora defendia.

A exemplo da transformação ocorrida no pensamento antropológico, na década de 1950, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) solicitou um estudo sobre o tema do racismo para Lévi-Strauss. Na ocasião, o antropólogo elaborou um documento intitulado “Raça e história”.

Em “Raça e história”, Lévi-Strauss (1976, p. 23) faz uma crítica ao etnocentrismo cultural e afirma que “é a diversidade que deve ser salva, não o conteúdo histórico que cada época lhe deu e que nenhuma poderia perpetuar para além de si mesma”.

Em defesa da diversidade, Lévi-Strauss (1976, p. 24) argumenta:

A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, à nossa volta e à nossa frente. A única exigência que podemos fazer valer a seu respeito (exigência que cria para cada indivíduo deveres correspondentes) é que ela se realize sob formas em que cada uma seja uma contribuição para a maior generosidade das outras.

Knobel e Schulz (2010, p. 134) comentam que, em “Raça e história”, Lévi-Strauss exalta a diversidade cultural e, assim, rejeita “a possibilidade de hierarquização dos valores culturais”.

Dito isto, antes de avançarmos, gostaríamos de trazer à luz uma possível definição do conceito de valor cultural a partir das obras “Dicionário crítico de política cultural”, de Teixeira Coelho (2014), e “Teoria do valor cultural”, de Connor (1994)¹⁰⁰.

De acordo com a explicação extraída do “Dicionário crítico de política cultural” (TEIXEIRA COELHO, 2014), os valores culturais possuem caráter orientativo e podem ser observados em um indivíduo ou em um grupo. As fontes do valor cultural estão localizadas em distintas matrizes, dentre as quais a religiosa, a política, a social e a profissional.

Os valores culturais podem ser abordados a partir de duas perspectivas antagônicas: a fundamentalista e a relativista.

Em chave fundamentalista, apenas alguns valores orientam o modo como se dá a produção cultural. Como exemplo de valores culturais fundamentalistas temos valores referentes às crenças religiosas e às classes sociais. Em chave relativista, a lógica é inversa, não existem valores dominantes que sobressaem aos outros.

Há três pontos de convergência entre essas distintas abordagens valorativas. O primeiro deles é que ambas entendem que “cultura significa uma luta contra o caos” (TEIXEIRA COELHO, 2014, p. 383). O segundo ponto de confluência entre os fundamentalistas e relativistas é a impossibilidade de diálogo entre eles, uma vez que “os valores de predileção de uma cultura só podem ser afirmados mediante a derrota de outros valores” (ibidem, p. 383). O terceiro ponto em comum entre as distintas abordagens é que ambas entendem que a cultura possui um valor intrínseco, “expresso na proposição de que o ser humano precisa da cultura e tem que fazer o que for necessário para criar e manter a cultura” (ibidem, p. 384). Nesse ponto, faz-se importante a diferenciação: o relativista cultural acredita no valor intrínseco à cultura e o relativista comum não acredita em nada.

De maneira similar ao “Dicionário crítico de política cultural”, a obra “Teoria do valor cultural” de Connor (1994) irá tratar sobre o tema do valor na cultura. Connor utiliza os

¹⁰⁰ Vale dizer que há uma série de tratamentos dados a este conceito. No entanto, acreditamos que a abordagem escolhida será útil para que possamos compreender o tema da relatividade dos valores no campo da cultura a partir da corrente antropológica.

termos “valor absoluto” e “valor relativo” para se referir a duas maneiras distintas de tratar o tema dos valores.

Segundo Connor (1994), não é possível discutir seriamente a questão do valor sem considerar, em algum momento, o conflito entre a ideia de valor absoluto e de valor relativo. O valor absoluto é por ele entendido como os valores inalteráveis, impossíveis de contestação. O valor relativo, ao contrário, são valores concebidos a partir da historicidade, da relatividade cultural.

Connor (1994, p. 11) demonstra que as duas correntes divergem entre si. Aqueles que defendem o valor absoluto dizem que os relativistas se pautam pela “força corruptora” e os relativistas, por sua vez, dizem que a pauta absolutista é tirânica.

A proposta de Connor (1994) é pensar a coexistência dessas duas correntes conjuntamente, uma vez que a existência de uma depende da outra e vice-versa. Para o pensador, a política atual depende da necessidade de sustentar o conflito entre esse par de opostos. Em outras palavras, a política atual não se deve dispor a resolver a tensão natural existente entre a ideia de valor absoluto e de valor relativo.

Reside na necessidade de sustentar a coexistência dessas duas correntes antagônicas a ideia de valor do próprio valor. A essa necessidade se dá o nome de imperativo do valor. Ao explicar esse conceito, Connor (1994, p. 13) esclarece que o “imperativo do valor não equivale ao valor intrínseco”. Para melhor compreensão do termo, Connor (1994, p. 13) explica que o valor é algo indissociável da ideia de avaliação, de tal modo que todos os valores, incluído o imperativo do valor, devem ser submetidos ao crivo constante da avaliação.

A partir das distintas abordagens do tema "valor cultural", chegamos à conclusão de que a cultura não é detentora de um valor intrínseco. No entanto, não raro, agrega-se valor à cultura.

Voltando ao documento “Raça e história” (LÉVI-STRAUSS, 1976), de acordo com Knobel e Schulz (2010, p. 134), Lévi-Strauss baseia-se em “um argumento relativístico contra a possibilidade de hierarquizar diferentes culturas”.

Para Knobel e Schulz (2010, p. 134), Lévi-Strauss “passa a considerar cada cultura como uma realidade de múltiplas dimensões – em que cada dimensão corresponde a um âmbito possível de desenvolvimento de capacidades humanas”.

A leitura que Knobel e Schulz fazem dos escritos de Lévi-Strauss sugere que a cultura é uma questão de cunho relativista. Para compreendermos a abordagem relativista da cultura feita pela antropologia, debruçar-nos-emos sobre a relação entre os termos cultura e relativo.

Em artigo intitulado "Natureza e cultura", Lévi-Strauss (2009, p. 22) explica que “tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura, apresenta os atributos do relativo e do particular”. Com efeito, de acordo com esse raciocínio, pode-se dizer que a natureza representa o universal e a cultura o particular, ou seja, o relativo.

Opondo-se ao princípio de universalidade, a cultura passa a ser entendida como a “maneira pela qual os humanos se humanizam e, pelo trabalho desnaturalizam a natureza por meio de práticas que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística” (CHAUI, 2006b, p. 113).

Em outros termos, quando passa a depender da capacidade dos seres humanos de intervir e transformar a natureza, o conceito de cultura pode ser definido como:

[...] produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte (CHAUI, 2008, p. 57).

No entanto, para Lévi-Strauss (2009, p. 18), a diferença entre cultura e natureza não é de todo óbvia. Não à toa, o antropólogo questiona: “onde acaba a natureza? Onde começa a cultura?”

A pergunta de Lévi-Strauss inspira-nos a formular o seguinte questionamento: como definir onde acaba uma cultura e onde começa outra?

Uma possível resposta para o nosso questionamento pode ser encontrada na antropologia, especificamente na maneira como essa disciplina define a ordem simbólica, que equivale à criação de símbolos que sintetizam e atribuem sentido à realidade. Entendida como a capacidade de afirmar conjuntos de regras, valores e normas, a ordem simbólica está no modo como os seres humanos inventaram distintas e diversas possibilidades e modos de vida.

Assim sendo, quando não há mais um modelo de cultura que se imponha sobre os demais, as várias culturas diferem entre si no modo como elaboram seus distintos sistemas de símbolos e valores.

Nessa perspectiva, a distinção entre as culturas pode ser observada no modo como cada uma delas interpreta, cria e atribui sentido à realidade. Cada qual a seu modo, as culturas definem para si mesmas o que é a saúde, o gênero, a doença, a habitação, o trabalho, a percepção de espaço, a morte, dentre outros.

O valor configura-se, nesses moldes, como parte indissociável da ordem simbólica. Isto significa que, na ausência do valor, não há lei nem acordo, não há como instituir diferenças entre as coisas, sequer é possível estabelecer relações de consenso e de discordância. Pode-se dizer, portanto, que, sem os valores, não existe ordem simbólica.

São os valores que definem a cultura a partir de sua decisão¹⁰¹ sobre o sentido do verdadeiro e do falso, do justo e do injusto, do bem e do mal, do belo e do feio, do útil e do nocivo, do possível e do impossível, do necessário e do contingente, do tempo e da eternidade, do prazer e da dor, da liberdade e da servidão, do sagrado e do profano, da vida e da morte, da saúde e da doença, do corpo e da alma. A pluralidade de culturas aparece nas diferentes maneiras como cada uma delas define esses pares de opostos, e a mudança no interior de uma mesma cultura também refere a transformação do sentido desses opostos, os quais não devem ser reduzidos a uma percepção maniqueísta, mas entendidos a partir da complexidade de suas nuances (CHAUÍ, 2004).

Em suma, contrariando as ideias que a fundaram como disciplina, a antropologia revê suas convicções e institui que não pode haver nenhum tipo de hierarquia entre as culturas. A atualização do pensamento antropológico sobre o conceito de cultura ensina que as culturas são singulares, cada uma delas possui seu modo de ver o mundo, seus próprios símbolos, critérios de avaliação e valores.

Para Eagleton (2011, p. 27), “à medida que os debates foram desenvolvendo-se, o sentido antropológico da palavra tornou-se mais descritivo do que avaliativo. Ser simplesmente uma cultura de algum tipo já era um valor em si”.

Interessa-nos destacar, no comentário de Eagleton, que a ciência antropológica nos possibilita olhar para a cultura como se ela fosse sinônimo de valor. Dito isso, nossa estratégia

¹⁰¹ Entende-se que tal decisão possibilita a criação de um espaço de conflito, troca, compartilhamento e poder.

para entender o que ocorre quando a cultura se iguala à ideia de valor será abordar, nas próximas linhas, diferentes leituras sobre o conceito de relativismo cultural.

Na visão de Cunha (2016, p. 121), “o relativismo cultural professa que cada sociedade ou “cultura” é única, qualitativamente diferente e com uma coerência interna própria, sendo por conseguinte absurdo ordená-las umas em relação às outras numa escala valorativa universal”.

Sobre o relativismo cultural, Meneses (2020, p. 6) explica que não se trata de “uma suspensão de juízo, devido a não se encontrar critério decisivo para classificar as culturas”. Para este pensador, o relativismo cultural está amparado por uma base teórica consistente, capaz de afirmar “positivamente que uma cultura é tão válida como outra qualquer, por ser uma experiência diversa que o ser social faz de sua humanidade” (idem).

De acordo com Meneses (2020, p. 6), o relativismo cultural, ao tentar superar os eventuais problemas relativos à questão etnográfica, “tratou de compreender, isto é, de produzir conceitos, construir modelos que dessem conta da diversidade das sociedades e culturas”. A origem científica do relativismo cultural “surgiu depois que a antropologia adotou como método a observação participante”.

O relativismo cultural é, segundo Meneses (2020, p. 6), um “instrumento de análise e meio de produção de conhecimentos, que, aplicando-se a outros conhecimentos (etnográficos, históricos, etnológicos), produz conhecimentos novos, fazendo avançar a ciência como tarefa humana jamais concluída, de tornar inteligível a totalidade do real”.

Há teóricos que não poupam críticas ao tema do relativismo cultural. Eagleton (2011, p. 43) comenta que a “cultura como civilidade é o oposto de barbarismo, mas cultura como um modo de vida pode ser idêntica a ele”. Nas palavras deste pensador, “é com o desenvolvimento do colonialismo no século XIX que o significado antropológico de cultura como um modo de vida singular começa a ganhar terreno”.

Para Eagleton (2011), herdamos a noção de relativismo cultural da junção entre a ideia de cultura como forma de vida e como civilização. Nesses moldes, o relativismo cultural é fruto da própria história da ciência antropológica; trata-se de um conceito que se constitui desde o momento em que se aceita apenas uma forma de cultura, até o momento em que todas as formas de vida e visões de mundo são legitimadas como cultura.

O que entendemos hoje por relativismo cultural, de acordo com Eagleton (2011, p. 26), ele se expressa na ambiguidade moderna caracterizada pela “fusão do descritivo e do

normativo, conservada tanto da ‘civilização’ quanto do sentido universalista de ‘cultura’, que despontará na nossa própria época sob a roupagem de relativismo cultural” (2011, p.26).

Nos termos de Eagleton (2011, p. 26), sob as vestes do relativismo cultural, a cultura contribui para “minar interesses sociais egoístas”. Todavia, ao mesmo tempo “que os solapa em nome do todo social, reforça a própria ordem social que censura”. Não por acaso, o pensador alerta:

[...] definir o próprio mundo da vida como uma cultura é arriscar-se a relativizá-lo. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares. De maneira análoga, seus próprios pontos de vista são razoáveis, ao passo que os dos outros são extremistas (EAGLETON, 2011, p. 43).

A nosso ver, o relativismo cultural tende a privilegiar a visão formalista da cultura, ou seja, legitima-se – independentemente de seus conteúdos – à existência de uma pluralidade de culturas. Tal cenário é propício para que as culturas afirmem seus próprios valores e suas identidades.

No entanto, a legitimação da pluralidade cultural como um valor pode, eventualmente, justificar práticas, comportamentos e hábitos dos mais diversos tipos. Pertencer a uma determinada cultura pode explicar posicionamentos políticos, escolhas religiosas, o modo como lidamos com a agricultura, a atenção despendida à questão climática, dentre outros.

Neste ponto, gostaríamos de mencionar o alerta feito por Eagleton (2011, p. 28), segundo o qual, “historicamente falando, existiu uma rica diversidade de culturas de tortura”. Aqueles “que consideram a pluralidade como um valor em si mesmo são formalistas puros e, obviamente, não perceberam a espantosamente imaginativa variedade de formas que, por exemplo, pode assumir o racismo”.

O relativismo cultural, de acordo com o pensamento de Teixeira Coelho (2008, p. 22), tem sua origem nas proposições do antropólogo Franz Boas, cuja herança teórica se baseia na ideia de que “cada cultura tem um valor próprio a ser reconhecido”. Tal proposta confere um sentido normativo para a cultura, isto é, atribui ao termo “um estilo específico que se manifesta na língua, nas crenças, nos costumes, na arte e que veicula um espírito próprio (a identidade), cabendo ao etnólogo estudar as culturas (não a Cultura) e, mais do que verificar

em que consiste uma dada cultura, apreender o elo que une um indivíduo a uma cultura" (idem).

Ao cotejar as falas de Teixeira Coelho (2008) com as de Eagleton (2011), é possível encontrar pontos de convergência. Ambos os pensadores chamam nossa atenção para a possibilidade de o relativismo cultural distanciar-se da ideia de cultura como ação e aproximar-se da ideia de cultura como fato.

A nosso ver, como fato, a cultura restringe-se a um dado pronto, delimitado a um campo próprio. O perigo dessa proposta reside na negação do movimento gerado pela cultura. Trata-se de validar a cultura pela perspectiva da cristalização de normas, hábitos, comportamentos e valores.

Ao que nossas leituras indicam, a cultura como sinônimo de valor afirma identidade, ou seja, configura-se como um estado, ou, ainda, um fato que pode servir para justificar comportamentos.

Na visão de Teixeira Coelho (2008), no relativismo cultural, as culturas aderem a determinados valores para reforçar suas identidades. Vejamos o que Teixeira Coelho tem a dizer sobre esse assunto:

Os entendimentos normativos da cultura desembocam inelutavelmente na concepção da cultura como um estado (como uma estação, uma permanência, no limite uma estagnação), portanto na cultura como um dever ser – e daí derivam todas as tragédias (“a cultura ariana é isto”, “a cultura burguesa é aquilo”, “a cultura operária é isso”, “a cultura brasileira é tal e somente tal”) – quando a meta que se propõe com dignidade é a da cultura como ação, a cultura aberta ao poder ser no sentido de experimentar ser uma coisa ou outra e experimentar ser uma coisa e outra, livre de toda restrição ou imposição (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 22).

A fim de adensar nossas reflexões, compartilhamos a pergunta feita por Sen (2015, p. 127): “em nome da diversidade cultural, devemos apoiar um conservadorismo cultural e pedir às pessoas que se aferrem à sua própria formação cultural e não tentem pensar em aderir a outros estilos de vida, mesmo que encontrem boas razões para fazê-lo?”

Ao se ocupar do tema da identidade, Sen (2015, p. 13) comenta que “a crença implícita no poder abrangente de uma classificação singular pode tornar o mundo completamente inflamável”. Segundo o pensador, tragédias mundiais são sustentadas por um discurso sobre a defesa da identidade.

Allan Bloom também aborda, criticamente, o termo relativismo cultural. Para compreender o raciocínio deste teórico, é preciso explicar a maneira como ele entende o tema do relativismo dos valores.

Para Bloom (1989, p. 175), o relativismo dos valores é usado, atualmente, como uma alternativa para resolver conflitos. Isto significa que a linguagem atual se baseia no relativismo dos valores, de modo que acompanhamos "uma mudança tão grande na maneira de ver as coisas morais e políticas como a registrada quando a religião cristã substituiu o paganismo greco-romano".

Na opinião de Bloom (1989, p. 176), o valor é um termo "que traduz a subjetividade radical de toda a crença no bem e no mal, serve à condescendente busca de autopreservação no conforto". Lê-se:

Pode-se considerar o relativismo dos valores a grande libertação da tirania perpétua do bem e do mal, com sua carga de vergonha e culpa, bem como intermináveis esforços que implica perseguir uma e evitar outra. O bem e o mal intratáveis causam infinito sofrimento – tal como a guerra e a repressão sexual –, que se vê quase instantaneamente aliviado com a introdução de valores mais flexíveis. Nada de nos sentirmos ruins ou aborrecidos conosco só por ser preciso ajustar de leve um valor (BLOOM, 1989, p. 176)

As ideias de Bloom apontam para a capacidade de o valor flexibilizar realidades, contornar discursos e, em decorrência, atenuar conflitos. Tal proposta nos faz pensar que o sentido do valor se aproxima mais de uma alternativa para a superação do conflito do que da consciência deste mesmo termo. Estaríamos, assim, mais perto de desenvolver a habilidade de sustentar ideologias do que exercitar nosso olhar crítico e consciente sobre a realidade.

Bloom (1989, p. 254) chega a dizer que "a própria ideia de cultura corresponde a um valor: o homem necessita dela e deve fazer o possível para criá-la e mantê-la". Nesse contexto, "o relativista cultural há de ter mais interesse pela cultura do que pela verdade e combater por ela, embora saiba que não é verdadeira". E completa: "o relativismo cultural, em comparação com o simples relativismo, ensina a necessidade de crer enquanto solapa a crença" (ibidem, p. 255).

A fala de Bloom nos convida a pensar no relativismo cultural como meio para legitimar a cultura como dispositivo.

Tendo em vista os conteúdos críticos sobre o tema do relativismo cultural apresentados neste trabalho, é possível dizer que, ao defender a cultura como sinônimo de

valor, o relativismo cultural assume um compromisso ideológico e reforçando a tese de que o reconhecimento de distintas culturas pode servir de justificativa para os mais distintos e variados atos, comportamentos, identidades, posicionamentos, escolhas e problemas.

Nossas leituras indicam que a relativização dos valores pode ter contribuído para a criação de um contexto que alimenta o otimismo na possibilidade de relativização das culturas. Quando isso ocorre, a distinção entre a ideia de cultura e de valor acaba tornando-se uma tarefa de difícil resolução. O problema em potencial que identificamos é a possibilidade de a cultura operar na chave da crença ou da verdade irredutível. A cultura torna-se um fato e, desta forma, distancia-se da ideia de ação.

A nosso ver, como sinônimo de valor, a cultura se configura como uma modalidade de dispositivo, ou seja, anula-se a sua dimensão crítica. Como valor, a cultura torna-se um meio para implantar ideologias, moldar comportamentos, ideias, práticas; enfim, a cultura passa a exercer controle sobre as pessoas. Em suma, ao entendê-la como um valor, reduzimos a complexidade do sentido da cultura.

4.4 O valor cultural

Em “Ensaio de Orquestra”, filme dirigido por Federico Fellini, somos convidados a acompanhar o cotidiano dos músicos e toda a organização que viabiliza não somente o ensaio, mas a rotina de trabalho e a relação entre os artistas de uma orquestra.

Na obra de ficção, acompanhamos um dia atípico de ensaio – não se trata de um dia comum porque estão gravando um documentário sobre a orquestra. Trata-se de um acontecimento inédito para os músicos. Há um canal de televisão responsável pelo registro audiovisual e tal condição modifica a rotina do ensaio.

O canal de televisão representa a possibilidade de apresentar para um maior e mais variado número de espectadores como é o dia a dia dos trabalhadores da arte. Ademais, nosso ver, a presença do canal de televisão representa o modo como a indústria cultural influencia o campo das artes.

Em “Ensaio de Orquestra”, Fellini nos envolve com um roteiro que nos provoca a pensar sobre a variedade de forças que se fazem presentes quando há a aproximação entre a arte e o mercado. Dito isso, daremos continuidade tentando identificar e refletir sobre essas forças que incidem sobre a arte e sobre a cultura no contexto da indústria cultural.

Na primeira cena do filme, um homem apresenta o interior do auditório onde ocorrem os ensaios da orquestra. O auditório, aos poucos, vai sendo preenchido pelos músicos que começam a chegar para mais um dia de trabalho. Segundo a descrição da personagem que apresenta o espaço, trata-se de um local que, anteriormente, havia sido uma igreja no ano de 1200. Foi no ano de 1781, que o espaço se tornou um auditório para concertos vocálicos e instrumentais. Ao propor uma oposição entre igreja e arte, o roteiro do filme situa-nos em um tempo em que o enfraquecimento das instituições religiosas abriu caminho para a especialização das artes.

No entanto, “Ensaio de Orquestra” não retrata o período de um capitalismo primitivo – quando a ideia de especialização das artes ganhava espaço –, mas quando o capitalismo industrial já havia sido implantado ao redor do globo, momento em que a arte estava plenamente segmentada. O filme retrata os valores que estruturam a indústria cultural, a maneira como ela funciona e as consequências que gera.

Fato é que, ao apresentar o espaço de ensaio, a personagem deixa no ar a possibilidade de entender o auditório como um local de culto. Mesmo não sendo mais um espaço religioso, o auditório é frequentado por músicos fiéis a seus instrumentos. Isso fica claro no decorrer do filme, quando os personagens demonstram a crença que possuem em seus respectivos instrumentos musicais e na própria música.

Fellini nos apresenta a um grupo de trabalhadores que reservam grande espaço da vida para dedicar-se à atividade musical. O trabalho dos profissionais da orquestra parece ter-se misturado à vida deles. Pelos diálogos que ocorrem durante as cenas, estamos observando trabalhadores que fazem da música um campo que, aparentemente, está desconectado das urgências que acometem a vida em sociedade.

No entanto, há cenas em que o espectador pode desconfiar do interesse dos músicos pelo trabalho que realizam. A música, como profissão, é, por vezes, abordada a partir de um viés burocrático. Os músicos parecem estar ali para realizar pragmaticamente seus trabalhos. Eles procuram maneiras de se entreter; a exemplo disso, podemos mencionar a cena de quando um aparelho de rádio é utilizado para escutar uma partida de futebol durante o trabalho. Há também cenas que mostram romances ali consumados, observamos alguns músicos que comem em momentos inapropriados e divertem-se durante a perseguição a um rato.

Pode-se interpretar que existe uma paixão pelo ofício e, concomitantemente, uma frieza parece contagiar o ambiente de ensaio.

Uma opção possível é pensar que os músicos projetam o que ocorre fora do auditório na rotina dos ensaios, ou seja, o ensaio da orquestra emula a dinâmica social.

Outra opção é dizer que Fellini se vale de uma crítica política e social direcionada a seu próprio país. Fellini coloca a Itália dentro da sala de ensaio ao apresentar uma orquestra desinteressada, pouco organizada e, por vezes, muito apaixonada. As disputas sociais e políticas, o modo de pensar a arte e todos os aspectos da vida acabam relacionando-se com o universo musical que se constitui dentro do auditório.

No filme, constantes e pontuais turbulências acontecem no auditório onde ocorre o ensaio da orquestra. Os tremores se intensificam ao longo do filme. São vibrações que abalam a estrutura do auditório gradativamente. O fenômeno ocorre pontualmente, e sua causa é desconhecida. Os tremores parecem ocorrer em decorrência de alguma interferência que acontece fora do local de ensaio. A intensidade dos abalos intriga os músicos, mas não a ponto de fazê-los sair do auditório para ver o que pode estar acontecendo.

Na realidade, mesmo quando os tremores se potencializam, os músicos não demonstram preocupação com uma possível ameaça externa. Os abalos intensificam a relação entre as pessoas que estão ensaiando. As disputas e lutas internas do campo ganham corpo com os tremores, cada balanço do auditório parece acentuar, cada vez mais, os conflitos protagonizados pelos músicos. A pergunta que fica é: por que ninguém vai verificar o que está acontecendo na parte externa do auditório?

Durante todo o ensaio, há um representante do sindicato dos músicos que acompanha a rotina da orquestra. Ele se apresenta dizendo que é de sua responsabilidade estar atento às reivindicações dos músicos, sua função é lutar pelos direitos trabalhistas deles.

Há uma tensão entre o representante sindical e o maestro. Sem pudor, e na frente do representante sindical, o maestro faz ataques ao sindicato, chegando a falar que Wagner¹⁰² não seria reconhecido se pertencesse a um sindicato.

O trabalho dos artistas no auditório pode ser comparado à dinâmica de uma fábrica. Não são só os músicos, maestro e representante do sindicato que dão vida ao trabalho realizado naquele espaço, há outros trabalhadores que atuam para garantir o funcionamento da orquestra. Dentre eles, há um copista responsável pela manutenção do auditório e por copiar

¹⁰² Wilhelm Richard Wagner nasceu no ano de 1813 na Alemanha, destacou-se como compositor, maestro, diretor de teatro e ensaísta.

as partituras utilizadas pelos músicos. Ele parece ser o funcionário mais antigo que atua na orquestra. No começo do filme, é ele quem faz a apresentação inicial do auditório.

Sentindo-se habilitado a opinar devido ao acúmulo de anos de serviços prestados, o copista diz preferir que a orquestra fosse conduzida por um maestro mais rigoroso. Ele diz que já presenciou o trabalho de maestros mais autoritários no passado, chegando a elogiar métodos de tortura e defender com entusiasmo o passado que, segundo ele, era melhor do que o presente. Com pesar, o copista menciona o fato de que, nos dias atuais, não se pode repetir o maltrato realizado no passado. Fellini convoca-nos, assim, a pensar sobre o apego a um passado violento e a negação de um presente e um futuro mais justos.

É nítido, ao longo do filme, que o representante sindical possui influência relevante na rotina do ensaio. É ele, por exemplo, que determina os intervalos quando julga que os músicos estão cansados.

“Ensaio de Orquestra” nos mostra que a arte pode inaugurar um campo próprio. Sob essa concepção, o filme provoca reflexões sobre o tema da produção de valor simbólico dentro do campo de produção erudita.

Em “Ensaio de Orquestra” acompanhamos o empenho que, por vezes, beira ao desespero, de um grupo de músicos pela atenção de um canal televisivo que está desenvolvendo um documentário sobre a rotina de uma orquestra. O ineditismo da presença do canal televisivo desperta uma competição entre os músicos, que se evidencia na maneira como eles se dirigem à câmera para convencer os espectadores sobre a importância dos instrumentos que tocam.

Qual será o instrumento que agrada mais à audiência? Quem terá mais tempo com a equipe de filmagem para convencer a audiência sobre a superioridade de seu instrumento? A câmera é o elemento que acentua o conflito entre os artistas.

Inicia-se uma disputa sobre a defesa da superioridade dos instrumentos musicais. Há pianistas que se dirigem à câmera para dizer que o piano é o melhor dos instrumentos musicais. Os pianistas são contrariados pelos violoncelistas que, por sua vez, são desmentidos pelos violinistas e pela harpista. A competição se generaliza e entram na discussão os especialistas em instrumentos de sopro, de percussão, enfim, todos os músicos da orquestra começam a trocar provocações e ofensas. Cada musicista defende que o seu instrumento é melhor que os demais. Além da rivalidade entre os grupos formados pela especialidade de cada instrumento musical, nota-se que existe uma concorrência individual pela audiência.

Direcionando-se à equipe televisiva, os músicos não demonstram suas habilidades técnicas, preferem fazer a publicidade de seus instrumentos. Há músicos que, na tentativa de convencer a audiência, elaboram uma espécie de discurso publicitário e assumem a postura de vendedores que tentam atrair clientes enquanto falam sobre os benefícios dos seus instrumentos. Cada músico usa um recurso diferente. A grande maioria olha sua imagem refletida na lente da câmera e reproduz discursos sedutores; parecem expor suas impressões para alguém que compartilha da mesma paixão que os move. Os músicos, para defenderem seus pontos de vista diante das câmeras, apoiam-se em discursos que se destacam pela tendência à subjetividade. Comparam seus instrumentos com pessoas e lugares ao redor do mundo. Falam sobre o instrumento musical como um objeto capaz de despertar distintas sensações e aguçar a imaginação de quem escuta o som emanado por eles.

O maestro, com forte sotaque alemão, mostra-se frustrado com a displicência dos integrantes da orquestra. Por sua vez, os músicos se revoltam com a condução do líder da orquestra, chegam a substituir o maestro por um grande metrônomo e atacam símbolos que representam cânones da música alemã.

Mesmo com a intensificação dos conflitos e dos abalos que danificam a estrutura física do auditório, o filme termina com a figura do maestro no centro da cena, regendo a orquestra.

Feita a apresentação do filme, gostaríamos de destacar determinados pontos que nos chamam atenção e que, possivelmente, podem contribuir para avançarmos em nossas reflexões.

De acordo com Hannah Arendt (2017, p. 402), “o artista, quer seja pintor, escultor, poeta ou músico, produz objetos mundanos, e sua reificação nada tem em comum com a prática da expressão altamente discutível e de qualquer forma inteiramente inartística”. A reificação como elemento de destaque de “Ensaio de Orquestra”, configura-se como um tipo de arte que gera um objeto material pouco visível, isto é, ela pode ser entendida como uma linguagem artística que lida com pouca ou quase nenhuma materialidade. Em outras palavras, “na música e na poesia, que são as menos ‘materialistas’ das artes porque seu ‘material’ consiste em sons e palavras, a reificação e a manufatura necessárias são mínimas” (ibidem, p. 410).

Vale dizer que não se pode confundir "essa 'não objetividade' com subjetividade, na qual o artista sente que deve 'expressar-se a si mesmo', seus sentimentos subjetivos, é típico dos charlatães, não dos artistas" (ARENDDT, 2017, p. 402).

Além da questão da reificação, vale sublinhar que não se trata apenas de acompanhar um dia de ensaio de uma orquestra; Fellini nos convida a refletir sobre aquilo que nos une. Mas o que nos une? Quais os possíveis desdobramentos quando estamos reunidos em torno de valores comuns?

Pode-se dizer que é comum pertencer a algum grupo social e, assim, partilhar "de um mesmo modo de pensar e de agir" (MONASTA, 2010, p. 70). Não raro nos sentimos acolhidos, compartilhamos determinados hábitos e nos identificamos com o *modus operandi* de distintos grupos.

No entanto, chama nossa atenção o modo como a sociedade de massas se vale dessa condição.

A dissolução das diferenças em nome de um projeto homogêneo de sociedade é uma característica marcante da sociedade de massas. Trata-se de um modelo social que se vale de estratégias ideológicas capazes de ocultar a realidade e anular a crítica.

Na tentativa de diluir as diferenças e a diversidade, a sociedade de massas cria narrativas ideológicas para exercer domínio sobre distintos grupos. De certo, "com o surgimento da sociedade de massas o domínio do social atingiu finalmente, após séculos de desenvolvimento, o ponto em que abrange e controla, igualmente e com igual força, todos os membros de uma determinada comunidade" (ARENDDT, 2017, p. 50).

Em uma sociedade padronizada, a indústria cultural cria condições para que o senso comum se consolide com mais facilidade. A indústria cultural funciona como um instrumento ideológico que amplia o poder da sociedade de massas. Está empenhada em suplantar a crítica e manter em curso um projeto de sociedade cujo intuito é influenciar e ajustar, a seu modo, a intimidade das pessoas. Mira-se, pois, na formação de "homens-massa ou homens-coletivos" (MONASTA, 2010, p. 70), isto é, em pessoas cujo modo de pensar e agir são previsíveis.

A ideologia, concebida no bojo da sociedade de massas, inventa uma explicação sobre a origem e os efeitos da desigualdade no âmbito da educação, da justiça, da economia, da política, da arte, dentre outros. Faz isso sem revelar que a sociedade é dividida em classes sociais. A ideologia que sustenta o funcionamento da cultura na sociedade de massas pode ser entendida como:

[...] um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer (CHAUÍ, 2014, p. 53).

À vista disso, vale dizer que nem tudo que se apresenta como arte é fruto de trabalho livre, ou seja, a arte pode, eventualmente, tornar-se “uma objetivação alienada” e, quando isso ocorre, “a arte passa a viver ‘sob a lei geral da produção’” (FREDERICO, 2004, p. 22). Acreditamos que tal afirmação faz sentido ao observarmos como funciona a indústria cultural e a cultura de massas à luz de nossos objetos de estudos.

Na sociedade de massas a divisão social e política e, sobretudo, a ideologia colocam uma oposição às artes, e é possível que isso seja feito em nome de uma suposta ideia de cultura. Nesse cenário, a classe dominante constrói uma ideologia que se torna o senso comum e pode impedir, bloquear e censurar as artes quando estas são inovadoras e subversivas em relação ao senso comum.

A cultura de massas substitui o trabalho de criação por eventos que geram consumo, privilegia a reprodução em detrimento da expressão, joga luz ao que já foi consagrado pela moda e pelo consumo ao invés, por exemplo, de investir na experimentação e no processo. O tempo da obra é sacrificado pelo tempo do mercado, e a crítica social dilui-se em propaganda; “a cultura, como espaço de conflitos, de construção de valores, do trabalho criativo, da experiência do novo, do terreno para o ser humano se entender como sujeito histórico através da criação de símbolos e valores, é incorporada no mercado cultural” (CHAUÍ, 2014, p. 137).

Alinhada com o mercado, a sociedade de massas privilegia o consumo como ação. Nela, as obras de cultura e de arte tornam-se mercadorias com potencial de venda, ou seja, são concebidas com o intuito de agradar um potencial consumidor. Colocam-se limites no processo de experimentação.

A cultura de massa se apropria das obras de arte “para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros” (CHAUÍ, 2006a, p. 22). Com o surgimento do mercado cultural, a obra de arte converte-se em entretenimento, está sujeita à ação dos *mass media*. Reduzida a produções publicitárias, a arte torna-se “uma questão pessoal de preferência, gosto, predileção, aversão, sentimentos” (idem).

Esvaziada de significados, as obras de arte, na sociedade de massas, se tornam reféns da cultura do entretenimento. É por intermédio do entretenimento, como instrumento ideológico, que a sociedade de massas impõe seus valores e organiza a maneira como as pessoas devem relacionar-se com eles. Sob o esteio desta lógica, “a sociedade começou a monopolizar a ‘cultura’ em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e *status*” (ARENDDT, 2017, p. 254).

Para entender o sentido da arte e da cultura na sociedade de massas, contamos com a distinção entre arte e entretenimento feita por Marilena Chauí. Para a pensadora, há três vetores culturais que diferenciam o entretenimento de uma obra de arte. O primeiro vetor seria o trabalho, momento em que o artista, por intermédio da crítica e da interpretação, transforma a experiência de seu cotidiano em algo novo. O segundo vetor seria a capacidade de desvelar o que está por trás dessas experiências vividas. Configura-se como terceiro vetor a cultura como um direito das pessoas, uma vez que, de acordo com a pensadora, vivemos em uma sociedade de classes que opera a partir de relações de dominação (CHAUÍ, 2006a, p. 21).

Quando a arte e a cultura são reduzidas ao entretenimento, “os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDDT, 2017, p. 257-258).

A função do entretenimento é distrair e relaxar e diz respeito ao modo como as pessoas passam seus momentos de lazer. Ocorre, na maioria das vezes, no fim do dia, após uma jornada de trabalho, ao ligar a televisão ou navegar pelas redes sociais.

Na indústria cultural, os meios de comunicação são empresas que produzem cultura de massa. As tragédias cotidianas, o resultado dos processos artísticos, as catástrofes ecológicas, enfim, quaisquer eventos cotidianos têm potencial de se tornarem entretenimento.

Na sociedade de massas, o valor de mercado impera sobre todas as instâncias sociais. Este cenário resulta na invenção de um valor tanto para a arte quanto para a cultura. O valor não funciona apenas como recurso capaz de inserir a cultura e a arte na lógica mercantil; sua função é igualar ambas ao mercado.

A cultura metamorfoseia-se, então, na forma mais conveniente para fortalecer os mecanismos do mercado. O valor tende a funcionar como um instrumento que alimenta a relação dominante/dominado, isto é, a luta de classes (estrategicamente ocultada pela ideologia da sociedade de massas).

Em suma, estamos lidando com uma ideia de cultura que passa a espelhar o mercado; neste contexto surge o valor cultural.

No entanto, como definir o valor cultural? Seria possível mensurá-lo ou defini-lo? Como a indústria cultural e a cultura de massas se ocupam desta questão?

Uma possível resposta a essas perguntas pode ser encontrada na obra de Marilena Chauí (2008, p. 64):

[...] o valor cultural decorre da capacidade para agradar. Essa mensuração tem ainda um outro sentido: indica que a cultura é tomada em seu ponto final, no momento em que as obras são expostas como espetáculo, deixando na sombra o essencial, o processo de criação.

A partir da formulação feita por Chauí, pode-se dizer que o valor cultural foi inventado para inserir a cultura nos moldes ditados pela sociedade de massas. Dito de outro modo, ao possuir um valor, a cultura pode ser incorporada à lógica da sociedade de massas e, desse modo, é submetida à lei geral da produção.

Segundo Pierre Bourdieu, com o advento da indústria cultural os artistas passaram a depender economicamente de “compradores anônimos de ingressos de teatro, ou de concerto, de livros ou quadros” (BOURDIEU, 2015, p.103). Essa mudança tornou o artista subordinado às leis do mercado, ou seja, os artistas passaram a prestar contas às demandas que se constituem “através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros” (ibidem, p. 104).

De acordo com Setton (2001, p. 33), Bourdieu atualiza o conceito de indústria cultural. Para a pensadora, o sociólogo francês alerta-nos que, na indústria cultural, “os sistemas de símbolos da indústria midiática favorecem a comunhão de valores, o sentimento de pertencimento a grupos de estilos e vidas diferenciados”.

A partir de sua interpretação da obra de Bourdieu, Setton (2001, p. 27) sublinha que há, na indústria cultural, “a dinâmica ideológica e manipuladora da técnica e da mensagem veiculada pela mídia”. O funcionamento da indústria cultural depende da elaboração de “um sistema integrado e coerente de produção de bens espirituais”, aqui entendidos como bens ideológicos, isto é, trata-se de um projeto dedicado à “transformação dos bens culturais em mercadorias”. A pensadora destaca também “a perda da autonomia dos produtores e consumidores culturais” (idem).

Setton (2001, p. 28) ressalta, ainda, que Bourdieu considera que “a indústria cultural, embora apregoe estar a serviço dos sujeitos, democratizando e disseminando a cultura a todos, funciona, ao contrário, a partir de uma lógica própria. Isto é, seguindo a dinâmica da produção industrial competitiva, necessariamente tem que se adaptar à demanda dos mercados”.

Para explicar o pensamento bourdieusiano, Sérgio Miceli (BOURDIEU, 2015) ressalta que há duas importantes correntes que atribuem sentidos distintos ao conceito de cultura. De um lado, existe a linha que corresponde à vertente kantiana, a qual adere ao conceito instrumental de cultura. Por outro lado, há a linha que defende a cultura como legitimação de poder; esta última tem como pensadores de referência Karl Marx e Antonio Gramsci. Em suma, Miceli (BOURDIEU, 2015) sugere que Bourdieu propõe uma análise sobre o conceito de cultura que pretende superar a visão instrumental, a qual entende a arte como sinônimo de comunicação e de conhecimento.

Segundo Miceli (BOURDIEU, 2015), no prefácio do livro “A economia das trocas simbólicas”, as ideias de Antonio Gramsci contribuíram para que Bourdieu realizasse sua análise sobre o pensamento materialista e, também, por seu aporte sobre a aceitação voluntarista das ideologias ao longo da história.

Possível correspondência entre a obra de Gramsci e a de Bourdieu pode ser percebida na tese sobre a dominação cultural a ser legitimada a partir de uma estratégia político-ideológica. Assim como Gramsci, as reflexões de Bourdieu debruçam-se sobre o estudo do “processo histórico das lutas entre classes e grupos sociais, responsável pela imposição de uma “cultura” particular” (BOURDIEU, 2015, p. LIII).

Gramsci e Bourdieu entendem que, no materialismo histórico, a cultura é determinada pela economia. Para ambos os pensadores, o materialismo configura-se como uma teoria de caráter histórico que busca compreender, a partir de uma perspectiva totalizante, a relação entre as esferas sociais.

Sobre as aproximações entre a visão kantiana e o pensamento bourdieusiano, pode-se dizer que, ao dirigir uma série de críticas à visão instrumental da cultura, Bourdieu afirma que a teoria estética de Kant foi responsável pela criação de uma ideologia cuja proposta era pensar a cultura isoladamente, sem, por exemplo, a interferência da economia.

Segundo Bourdieu (2015, p. 104), a teoria estética concebida por Kant tem como pilar a crença na “representação da cultura com realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da ‘criação’ livre e desinteressada”.

É também a partir da crítica que dirige a Kant que Pierre Bourdieu elabora o conceito de campo. Não se pode entender o conceito de campo sem considerar a dimensão autônoma que este conceito possui. É justamente devido à sua autonomia que o “campo enquanto tal é correlato ao processo de fechamento em si” (BOURDIEU, 2015, p. 105-106).

Em termos bourdieusianos, o campo pode ser entendido como um microcosmos “que jamais escapa às imposições dos macrocosmos” (MARTELETO; PIMENTA, 2017, p. 182). No entanto, o pensamento bourdieusiano não descarta o fato de os integrantes do campo lutarem pela autonomia do campo. Em tom crítico, Bourdieu diz que a luta pela autonomia do campo configura-se como um projeto idealista que reproduz a lógica do mercado e não se emancipa dele.

O campo, portanto, não se afirma como um território impenetrável; existe uma relação indissociável entre o espaço onde o campo se constitui e o mundo social, de tal maneira que a realidade “reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem” (BOURDIEU, 2008, p. 48).

A suposta autonomia do campo aparece em sua capacidade de refratar as influências externas. Mede-se a autonomia do campo “pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico” (BOURDIEU, 2007, p. 105).

Os campos possuem valores próprios. Bourdieu (2007, p. 105) os entende como valores de caráter cultural, isto é, são valores reconhecidos “pelo campo como culturalmente pertinentes”. A criação de valores é algo indispensável para a sobrevivência do campo. Sobretudo, os valores sustentam a suposta autonomia que os integrantes do campo acreditam ter.

O campo cultural, segundo Bourdieu, funciona de maneira equivalente ao campo econômico. Ele produz uma economia específica, a economia dos bens simbólicos. Disso resulta um campo que produz crenças para consolidar os valores dos produtos.

A definição sobre o conceito de valor simbólico consiste em considerá-lo como uma modalidade de valor que faz sentido dentro do campo. Assim, o bem simbólico é determinado pelo valor simbólico, aqui entendido como um acordo firmado entre os indivíduos e as instituições que compõem o campo.

Desse modo, “cada grupo tende a reconhecer seus próprios valores naquilo que faz seu valor” (BOURDIEU, 2007, p. 231), isto é, cada grupo social se reconhece “na última diferença, que é também, frequentemente, a última conquista, na distância estrutural e genética que o define propriamente falando”.

Bourdieu tece suas análises levando em conta uma sociedade organizada a partir de uma complexa divisão de trabalho. Nesse cenário, os grupos que constituem os diferentes campos disputam entre si o domínio das instituições que detêm o controle das produções simbólicas.

O campo, como um sistema de produção desigual, constituído a partir da disputa pelo poder de seus agentes, consagra quem são os responsáveis pela ratificação dos valores. As instituições e as pessoas que concorrem pelo poder do campo são exemplos de agentes que participam da canonização dos valores. Essa disputa resulta na produção desigual de valores.

Entendemos, portanto, que o resultado da produção estrutural do campo se traduz em valores dominantes, ou seja, trata-se de valores que exprimem os interesses daqueles que venceram as disputas travadas dentro do campo.

Bourdieu nos alerta sobre o risco de o discurso ideológico afirmar-se como sendo a única opção dentro do campo. Quando isso ocorre, os dominados reforçam sua própria condição.

Segundo a leitura de Roger Chartier sobre a obra de Bourdieu, os dominados aderem aos discursos que podem prejudicá-los porque esses discursos ideológicos são reforçados por intermédio do *habitus*, isto é, de comportamentos e verdades irredutíveis que foram incorporadas na ordem das coisas.

Caracterizado pela homogeneidade das práticas de um determinado grupo, o *habitus* produz efeito na vida dos indivíduos e, concomitantemente, no campo. Como sinônimo de alienação, o *habitus* é um mecanismo que determina os limites das coisas e dos seres que pertencem ao campo (SETTON, 2002).

O conceito de *habitus*, pode ser definido como o “princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas” (BOURDIEU, 2008, p. 162). As práticas geradas pelo *habitus*, em conjunto, “estabelecem diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc.” (BOURDIEU, 2008, p. 22), ou seja, o *habitus* reforça a crença em determinados valores.

Bourdieu explica que “o *habitus* é também estrutura estruturada: o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social e, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais” (BOURDIEU, 2008, p.164). O *habitus* pode ser entendido, então, como uma espécie de jogo, isto é, uma “arte de antecipar o futuro”, ou, ainda, uma “espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação” (BOURDIEU, 2008, p. 42). Ele prevalece como um comportamento condicionado e condicionante reproduzido por um grupo.

Para Teixeira Coelho (2008, p. 28), o *habitus* naturaliza “um conjunto de atitudes, comportamentos, ideias, reações, expressões etc. É ainda o *habitus* que explica a homogeneização do gosto”. O *habitus* é imprescindível para o mercado cultural e, igualmente, para a “manipulação ideológica”. Por intermédio do *habitus* é possível prever “as preferências e as práticas de cada uma das pessoas componentes desse grupo e do grupo ele próprio” (idem).

A indústria cultural é o agente propagador da cultura de massas. O funcionamento da indústria cultural, de acordo com as contribuições teóricas compartilhadas aqui, depende da padronização de preferências e valores. Nesse contexto, o exercício do poder está na capacidade de controlar e prever valores e comportamentos.

A indústria cultural nos faz crer que os valores que cultivamos em nossa intimidade dizem respeito exclusivamente à nossa liberdade de escolha. No entanto, a defesa dos valores que pertencem à esfera íntima pode consubstanciar-se como o avesso do exercício da liberdade, isto é, como sugerem Gramsci e Bourdieu, a defesa de determinados valores que pensamos cultivar em nossa intimidade pode funcionar como a afirmação da condição de dominados.

De acordo com os conteúdos abordados nesta subseção, o valor cultural é o desdobramento de um projeto de mundo que visa anular a dimensão crítica da cultura; seu intuito é valer-se da cultura como instrumento de poder dos grupos dominantes. Nota-se o valor cultural como sustentáculo da ideologia do entretenimento.

Outro ponto importante que a reflexão sobre a indústria cultural revela é que o valor cultural pode configurar-se como uma tentativa de reificação da cultura. Aqui, fazemos uso da ideia de reificação no sentido de que é capaz de limitar a visão a um instrumento de medida, o olhar, na reificação, "busca por toda parte a mensuralidade" (JAMESON, 2006, p.175), ou seja, a "reificação em seu sentido literal, entendida como o surgimento do objeto, a conversão

do visível e, de modo ainda mais drástico, do sujeito visível – no objeto do olhar” (ibidem, p. 173).

5.1 Imagem da cultura

Na visão de Michel Maffesoli, é urgente refletir sobre a relação entre cultura e valor. Quando censuramos ou adiamos essa discussão, incorremos no risco de adentrarmos “a era dos valores quantitativos” que dá margem “ao desejo, difuso, do qualitativo” (MAFFESOLI, 2009, p. 106). Para este pensador, fazemos parte de um mundo caracterizado pela “confusão de valores” (idem, p. 88).

Ao eleger o conceito de cultura como o modo como lidamos com os valores e situá-lo no contexto contemporâneo, identificamos o problema da profusão desenfreada de imagens, o que nos leva a considerar a existência de uma crise de valores causada pelo excesso de imagens que circulam à nossa volta.

Dito isto, como um objeto de estudo tão importante como a imagem, constantemente revisitado no decorrer da história, não seria relevante para o campo da cultura?

Ricardo Fabbrini (2016, p. 75), atento à importância dessa questão, diz que caberia “ao crítico da cultura e ao educador, ou mais extensivamente às políticas culturais e educacionais, apreender o regime das imagens atuais como espaço conflituoso”.

Levando em conta tal contexto, a ideia é adentrar na seara das questões colocadas pela cultura contemporânea. Isto posto, acreditamos que explorar a relação entre a cultura e o valor nos dias de hoje exige uma reflexão sobre o conceito de imagem.

Neste ponto da pesquisa, o pressuposto a ser colocado à prova a possível relação sinonímica entre valor e imagem.

Entendida a partir de um sistema de valorações correspondentes à maneira como os seres humanos entendem o mundo, a cultura orienta a criação de símbolos e imagens. Assim, “em condições históricas determinadas e sob os imperativos da divisão social das classes, uma sociedade cria para si própria os símbolos, os signos e as imagens do poder” (CHAUI, 2008, p. 64). De igual modo, acreditamos ser possível que uma sociedade crie imagens de resistência aos valores dominantes.

Posto isto, começaremos refletindo sobre as características capazes de definir as imagens hegemônicas em circulação.

Grada Kilomba analisa como as imagens podem afetar a vida das pessoas negras. Segundo Kilomba (2016a), os negros são obrigados a entender a sociedade e a si mesmos a

partir das imagens construídas pelos brancos. Ao deparar-se com as imagens que, majoritariamente, circulam no mundo, os negros não possuem outra alternativa senão a de se apropriarem dessas imagens.

Nas palavras de Kilomba (2016, s.p.):

[...] enquanto eu caminho na rua e olho para essas imagens, não sou somente confrontada com a alienação, uma vez que vejo aquilo que não sou, eu vejo a mim e a minha identidade ser representada de uma forma que não sou. Mas, também sou forçada a olhar para mim através da perspectiva dominante do homem branco. Isto é muito problemático. É a base da alienação, trauma e decepção.

Para Kilomba (2016a), as imagens a que temos acesso são, em sua maioria, representações dos valores que constituem o universo do homem branco. O comentário da pensadora chama nossa atenção para o fato de que, em nome da manutenção da dinâmica que sustenta a cultura contemporânea, nos vemos obrigados a aderir a determinadas imagens que nada têm a ver com nossos gostos, ideias e histórias. Somos, portanto, colonizados por essas imagens. Nesse cenário, os mais afetados são os corpos que não correspondem ao padrão hegemônico. Vale ressaltar que uma imagem, não necessariamente, revela a classe social de uma pessoa, mas estampa sua cor de pele.

As imagens configuram-se como dispositivos quando manipulam realidades, introjetam discursos e afirmam os valores dos grupos dominantes. Como dispositivo, as imagens exercem poder sobre os corpos e censuram os modos de vida que destoam dos vetores apreciados pelos grupos dominantes. O tipo de imagem ao qual Kilomba se refere é a materialização da maneira como a cultura contemporânea opera para afirmar seus valores e interesses.

As ideias de Kilomba podem ser transportadas para a realidade do Brasil. De certo, “se um extraterrestre chegasse ao nosso país agora e assistisse aos programas de televisão, concluiria que a maioria da população é branca ou embranquecida” (CASTRO, 2020, p. 34). No entanto, esse recurso da imagem que pode ser observado em larga escala na publicidade brasileira, não condiz com a realidade deste país, uma vez que “mais da metade dos brasileiros é de afrodescendentes” (idem).

Castro nos faz refletir sobre a publicidade como agente propagador das imagens hegemônicas. Ademais, nota-se que o corpo negro, ao ser deixado de fora da lógica publicitária, afirma um tipo de discurso que não corresponde à realidade brasileira.

Importante é destacar que a fala de Castro nos faz pensar sobre como podemos ser afetados por aquilo que não aparece nas imagens amplamente divulgadas pela publicidade contemporânea.

bell hooks é outra pensadora que se debruça sobre o impacto negativo das imagens publicitárias. A pensadora sublinha que a criação e, posteriormente, a veiculação de imagens preconceituosas são os maiores problemas a serem combatidos dentro do campo da cultura.

De acordo com as ideias de Kilomba (2016a), Castro (2020) e hooks (2018), podemos afirmar que as imagens capturam, determinam e moldam nossos pensamentos e gostos; sobretudo, orientam nossas relações com os outros e com o mundo. As imagens colonizam nossos corpos e mentes.

Ao mesmo tempo em que sinalizam a obrigatoriedade do consumo das imagens como sinônimo de sobrevivência, as falas das pensadoras servem de denúncia. Somos alertados para o fato de as imagens obedecerem a determinados padrões estéticos.

Byung-Chul Han esclarece que vivemos sob a égide de uma cultura comprometida com a afirmação de valores positivos. Sobre as imagens amplamente aceitas no contexto atual, o filósofo identifica o liso como uma forma estética dominante. O liso “corporifica a sociedade da positividade atual” (HAN, 2020, p. 7). Pode ser identificado na arte por intermédio das esculturas de Jeff Koons, na comunicação pelo *design* do iPhone, no gosto pela depilação que elimina todos os pelos.

O gosto pelo corpo totalmente depilado revela uma “sociedade de hoje, obcecada em limpeza e higiene, é uma sociedade da positividade que sente nojo diante de qualquer forma de negatividade” (HAN, 2020, p. 19). O êxito do liso deve-se ao fato de ele não oferecer contradições e resistências, “ele exige *likes*” (ibidem, p. 7). O liso é feito de positivities, “toda negatividade é posta de lado” (HAN, 2020, p. 7). Quando comenta a intencionalidade do liso, Han indica o modo como a arte, capturada pelas estruturas sociais, opera na cultura contemporânea. Segundo o filósofo, o liso “aninha o observador, arranca-lhe um *like*. Quer ser apenas ser curtida, e não derrubar” (HAN, 2020, p. 15).

Ainda de acordo com as ideias de Han, o belo popularizou-se quando se tornou uma imagem lisa. Essa ideia de belo traz consigo a força opressora de uma cultura que se orienta e deseja relacionar-se apenas com aquilo que gera conforto.

Essa maneira de experimentar o belo, traz à tona uma sensibilidade letárgica, “a estetização se revela como anestesiamento” (HAN, 2020, p. 15). De acordo com Han (2020,

p. 16), outro tipo de experiência do belo não é mais possível: “onde penetrou a curtida, o *like*, esmorece-se a experiência, impossível sem negatividade”.

Segundo Han (2020, p. 17), o feio também está tornando-se liso; tiram-lhe o horror e o terror para que possa ser passível de ser gostado: “hoje a indústria do entretenimento explora a feiura, o nojento. Faz com que seja consumível”. Fomenta-se o consumo e, conseqüentemente, a circulação da imagem quando a arte penetra pelas instâncias sociais. O feio, o belo, a tristeza, a angústia, o medo, dentre outras sensações, emoções e ideias, são, em potencial, imagens que podem atender às demandas estéticas da cultura hegemônica contemporânea. Tais imagens podem consolidar o poder dos grupos dominantes.

Han (2020) entende a sociedade atual a partir de suas positivities e confirma esse fenômeno ao identificar a preferência por imagens que não oferecem contradições. O liso encontrado no iPhone – na obra de Jeff Koons e no estilo de depilação – exemplifica imagens culturalmente aceitas que, por estarem esvaziadas de conteúdo, circulam sem grandes dificuldades pelas distintas instâncias da sociedade.

Nota-se que Han descreve características que são capazes de fomentar a circulação das imagens. Trata-se de estarmos diante de uma ideia de cultura que parece privilegiar a autonomia das imagens.

Neste ponto, gostaríamos de nos debruçar sobre as reflexões feitas por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy sobre o tema da imagem na cultura contemporânea. Segundo esses pensadores, a realidade cultural contemporânea foi sequestrada por uma suposta ideia de arte que se desdobra em uma questionável imagem artística.

Em tempos de *hyperart*, “em que se apagam as distinções entre arte, negócio e luxo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 58), a imagem que se faz da arte se torna “um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo” (ibidem, p. 29). Diante dessa constatação, somos impelidos a desvendar qual seria essa ideia de arte que, ao penetrar pelas esferas sociais, pode determinar a cultura contemporânea.

Acreditamos que um bom começo para nos lançarmos neste desafio que a cultura contemporânea nos impõe está no resgate de algumas das ideias de Guy Debord.

Oportuno é lembrar que, para Debord, a própria cultura, supostamente emancipada das demais esferas sociais, se materializa em imagem.

Debord (1997) debruça-se sobre a forma e o conteúdo que constituem a imagem da cultura na sociedade do espetáculo. O pensador entende a cultura pela perspectiva da imagem

da vedete. Trata-se da vedete do *show business*, isto é, a figura de uma mulher que tem o dever de entreter o público. Ela é sedutora e cabe a ela realizar, no espetáculo, uma apresentação que agrade a quem a contempla. Geralmente encenada por mulheres cujo padrão de beleza atende aos requisitos da publicidade, as vedetes são carismáticas, destacam-se como atração principal do *show*.

Da mesma maneira que a famosa vedete Josephine Baker encantou o mundo com a sua saia de bananas, popularizando o estilo *Charleston*, dançando nos cabarés, após a primeira guerra mundial, ou, como Carmen Miranda (entre as décadas de 1930 e 1950) fez com as bananas na cabeça estrelando grandes musicais, a sociedade do espetáculo possui a sua vedete, a saber: a cultura. Adornada pelo entretenimento, a cultura é pura alienação e deve ser atraente para satisfazer o espectador.

À vedete cabe lealdade ao “discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder no momento da sua gestão totalitária das condições de existência” (DEBORD, 1997, p. 20).

Para Debord, a vedete é sinônimo de puro entretenimento, privilegia a aparência e se baseia naquilo que é socialmente aceito; ela não incentiva nenhuma prática que dê margem à imperfeição, à contradição, à crítica, ou seja, trata-se de uma imagem incapaz de comprometer a circulação do entretenimento. Afinal, caso a diversão seja interrompida, o discurso laudatório do espetáculo pode vir à luz, colocando em risco a ideologia que sustenta o referido projeto.

Em sua obra “Sociedade do espetáculo”, Debord destaca a cultura como esfera principal de uma sociedade cujo cerne está ancorado em relações de alienação (do latim, *alienus*, que significa: um outro, ser um outro). Sob essa condição, os sujeitos não se reconhecem nas coisas e nas obras que produzem e as enfrentam como se fossem pura alteridade e não expressões deles próprios.

Na sociedade do espetáculo, o fetichismo dos objetos autonomizados que, aparentemente, governam as vidas das pessoas, impõe-se nas formas de consciência, mantendo, assim, a passividade e a contemplação. Teixeira e Frederico (2010, p. 224) comentam que, para Debord, “a sociedade do espetáculo reina soberana, graças ao predomínio total da mercadoria”. Assim, o espetáculo, através de seu discurso ideológico, camufla a cisão que fraciona a sociedade, ou seja, a sociedade do espetáculo versa sobre um discurso ideológico sustentado por imagens fetichizadas responsáveis por mediar as relações sociais

entre os seres humanos. Em outras palavras, as relações entre os seres humanos aparecem como relações com as coisas e até mesmo como relações entre as próprias coisas, isto é, como mercadorias que existiriam por si mesmas, de tal maneira que a relação entre as pessoas é mediada por sua relação com as mercadorias. Ora, se assim é com os produtos do trabalho na indústria, assim também será com as criações artísticas que, transformadas em mercadorias, se apresentam sem seus criadores, como puros espetáculos que existiriam em si e por si mesmos.

Não surpreende, portanto, que a sociedade do espetáculo nos condicione à sensação de que estamos dissociados de nossa particularidade, por conseguinte, passamos a consumir imagens no intuito de nos reconciliarmos com a “vida privada perdida”. É por intermédio da realidade criada pela mercadoria que se garante o direito à vida privada. Em outras palavras, “a própria mercadoria fez leis cuja aplicação ‘honestas’ deve produzir a vida privada como realidade distinta e sua reconquista posterior pelo consumo social das imagens” (DEBORD, 1997, p. 129).

Segundo Frederico (2010, p. 184), Debord "denunciou a oposição entre imagem e realidade atacando a sua causa: a redução do trabalho humano concreto no indiferente trabalho abstrato, em criador de valor – aquela abstração que, em seguida, se espalha em todos os poros da sociabilidade humana".

No espetáculo, a ideia de coletividade resvala na comunhão da segregação entre os indivíduos e as estruturas cindidas. Sobre a condição do ser humano que está sob as rédeas da sociedade do espetáculo, Debord (1997, p. 24) faz a seguinte exposição: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo”. O pensador explica que “o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro em que os mantêm isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado”.

Debord tem em mira as divisões sociais que caracterizam o projeto capitalista e, portanto, a unificação trazida pelo espetáculo é sinônimo de simulacro porque esconde a divisão socioeconômica e política. Produz a ilusão de comunidade quando a sociedade está internamente dividida em classes sociais e entre os com poder e os sem poder. Trata-se de uma sociedade que apaga a percepção das contradições porque oculta as divisões que a

constituem, isto é, simula a inexistência dessas divisões. Surge, então, o espetáculo transformado em simulacro.

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato desse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada (DEBORD, 1997, p. 14).

O espetáculo reúne as esferas que compõem a sociedade por intermédio de seu discurso ideológico. Por sua vez, a narrativa hegemônica tem a pretensão de separar, cada vez mais, as esferas sociais. O objetivo é que o discurso espetacular tome conta dos espaços em branco que, aparentemente, unem essas esferas. O espetáculo está ancorado em um sistema focado em reforçar cada vez mais uma condição social alienante, já que é uma realidade ilusória; sua astúcia está em ludibriar os indivíduos e fazer com que esses trabalhem cada vez mais a serviço dos interesses da ordem social imposta. Sob a lógica do trabalho abstrato, trabalhar para o espetáculo passa pela reprodução de imagens e pelo bom senso de não comprometer a circulação delas. Faz parte do labor do espetáculo a construção e a circulação de uma imagem de comunidade, de unidade e de identidade capaz de esconder a realidade de uma sociedade dividida e excludente.

No espetáculo, a crítica é substituída pela ideologia. Por sua vez, a ideologia está apoiada em condições que não permitem que seu real discurso seja revelado, pois é justamente por ser um discurso vazio e fragmentado que aparenta coerência. Segundo sua própria definição, o espetáculo pode ser considerado um grande detentor de fragmentos. Neste contexto, a esfera da cultura, além de obrigatoriamente ocupar-se com a questão da expansão econômica, tem como objetivo destituir-se de sua própria história. Ao livrar-se do compromisso com sua própria história, a cultura passa a prosperar como um setor promissor a desenvolver-se economicamente.

Zygmunt Bauman explica que a esfera da cultura, sem história, está rendida à ideologia do espetáculo. Para o sociólogo, a cultura deve servir como modelo a ser seguido pelas demais estruturas da sociedade do espetáculo, "a negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido". Assim, "a cultura ao se separar do todo, já está racionalizada. Separada, está isenta de racionalidade e condenada a desaparecer, assim como tudo que se separa do todo" (BAUMAN, 1999, p. 119).

Ao destituir-se do compromisso com sua própria história, a cultura fica disponível para afirmar os interesses dos grupos hegemônicos. É interessante notar que a capacidade de abandonar sua história confere à cultura a responsabilidade de fazer valer a ideologia do espetáculo. Em síntese, neste contexto, a função da imagem na cultura do espetáculo é camuflar o discurso hegemônico do espetáculo cujo compromisso é seguir com o avanço da economia.

Debord (1997) explica que o importante não é “ser” nem “ter” e, sim, “aparecer”. Isso é condição indispensável em uma sociedade que depende de imagens fetichizadas para que as relações sociais sejam consolidadas. É justamente a aparência e não o conteúdo que confere “suposto” sentido e não interrompe a livre e abundante circulação da imagem na cultura no espetáculo.

Contudo, por mais que a previsão de Debord possa indicar um futuro pouco animador, de acordo com Frederico (2010, p. 185), diferentemente de determinadas teorias pós-modernas, "em Debord, o fetichismo é um fenômeno transitório e reversível". De acordo com o pensamento de Debord, uma nova forma de cultura – avessa aos princípios do espetáculo – poderia surgir no momento em que arte e vida se fundissem.

A partir das reflexões sobre a arte feita pelas vanguardas, somada à reconciliação da arte com a vida cotidiana, Debord reivindica uma linguagem comum que deve ser compartilhada pelas pessoas.

Segundo o pensador, a linguagem comum se opõe ao discurso totalizante do espetáculo e combate a alienação que acomete os sujeitos. A arte, como esfera diluída no cotidiano, pode converter a condição alienante imposta pelo espetáculo.

A ideia de uma comunicação direta ou diálogo acompanha o pensamento de Debord tanto na reflexão sobre as artes feitas pelas vanguardas, que queriam ver as artes reconciliadas com a vida cotidiana (deixando assim de ser uma esfera separada), como também a política através da ação direta perseguida pelos conselhos operários (TEIXEIRA; FREDERICO, 2010, p. 235).

Debord parece ser tão otimista quanto Walter Benjamin. Vale lembrar que em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1936)¹⁰³ utiliza-se da ideia de aura para diferenciar o “valor de exposição” do “valor de culto” da obra de arte.

Benjamin demonstra em seu ensaio que, em diversas culturas, a unicidade da obra de arte é uma qualidade que a consagra como objeto de culto. Com o passar do tempo, o valor de culto é superado pelo valor de exposição. O marco dessa operação pode ser verificado na fotografia, mais especificamente no momento em que o ser humano se retira da foto. Para Benjamin (1936, p. 174), "a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável".

Benjamin acreditava que a reprodutibilidade da obra de arte culminaria em um processo de democratização, isto é, mais pessoas teriam acesso às criações artísticas. Contudo, segundo Chauí (2014, p. 143), o preciso diagnóstico feito por Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e sobre a perda da aura da obra de arte, somado à lógica capitalista, foram fatores imprescindíveis para consolidar a indústria cultural. De acordo com a filósofa, “perdida a aura, a arte não se democratizou, massificou-se e transformou-se em distração e diversão para as horas de lazer”.

Assim como Chauí aponta o equívoco de Benjamin, há teóricos que condenam a solução proposta por Debord. Segundo esses pensadores, a proposta de Debord (1997) não seria capaz de reverter a condição instaurada pelo espetáculo. Levando-se em consideração as críticas dirigidas ao otimismo de Debord, a seguinte constatação pode ser feita: quando a arte penetrou pelos domínios da sociedade, a teoria do espetáculo atingiu um novo e mais sofisticado patamar. Em suma, ao pulverizar-se na sociedade, a arte fortaleceu e impulsionou o modelo de sociedade do espetáculo desenvolvido por Debord.

Talvez seja possível dizer que, ao ser engolida pelas forças hegemônicas e, assim, alastrar-se pelos domínios da sociedade, a imagem hegemônica se tenha consagrado como um poderoso dispositivo da contemporaneidade.

Se tomada como dispositivo, a imagem se apresenta como instrumento ideológico capaz de influenciar amplamente as pessoas e, sobretudo, as relações entre elas. Esse fato suscita a seguinte dúvida: “de que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a

¹⁰³ Benjamin começou a escrever essa obra em 1936, cuja segunda versão foi publicada em 1955. Outras publicações da obra se sucederam: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969; coleção Os Pensadores, da Abril Cultural; com tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, pela Zouk (Porto Alegre) em 2012; com tradução de Sérgio Paulo Rouanet, em “Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura”, em Obras Escolhidas, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. Aqui será utilizada a primeira versão, iniciada por Walter Benjamin em 1936.

estratégia que podemos seguir no nosso corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos?” (AGAMBEN, 2005, p. 13).

Agamben (2005, p. 14) esclarece que o próprio Estado teve de amoldar-se ao novo corpo social modelado pelos dispositivos. Para este pensador, está contido no cerne do dispositivo seu caráter “demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui [*sic*] a potência específica do dispositivo”. Nessa perspectiva, o dispositivo tem a capacidade de aprisionar e separar.

Apesar do tom pouco otimista de Agamben (2005, p.14), as ideias do teórico nos levam a pensar que a hegemonia do dispositivo deve ser destituída e, para isso, “nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum”.

5.2 Valor-imagem

Como explicação à ininterrupta estetização do mundo, tomamos como disparadora a premissa debordiana de cultura como esfera autônoma que, agora, segundo Frederic Jameson, penetrou por “todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social, do valor econômico e do poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique, pode ser considerado como cultural” (JAMESON, 1996, p. 74).

Transportando a ideia de Jameson para o tema de interesse desta pesquisa, é possível constatar que vivemos sob a égide da generalização da cultura da imagem. Debord (1997) nos mostra que a cultura, para existir, precisa aparecer e, para isso, transforma-se em imagem. Nota-se, então, que as instâncias sociais possuem algo em comum, isto é, assemelham-se entre si graças à sua capacidade de materializar-se em imagens.

Igualmente, identificamos que a função das instâncias sociais é, nesse sentido, a mesma: fazer as imagens circularem. O desdobramento dessa dinâmica pode ser observado na efemeridade dialética entre as instâncias sociais.

À vista disto, sob a luz da circulação das imagens, a cultura consolida-se como imagem-vedete e consagra a hegemonia do projeto econômico.

Acreditamos ser de extrema relevância para nossa área de pesquisa o estudo sobre uma configuração de mundo que conta com “uma cultura sem fronteiras cujo objetivo não é outro senão uma sociedade universal de consumidores” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.

32). Sendo assim, destacamos que Lipovetsky e Serroy, ao atualizarem a teoria de Debord, consideram que o reino do espetáculo foi “substituído pelo hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28). Surge, então, a estetização do mundo. Nessa seara, a arte, diluída na indústria do entretenimento, “trabalha para construir e difundir uma imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas” (ibidem, p. 29).

Lipovetsky e Serroy (2015, p. 408) também se debruçam sobre o tema da artificialização do mundo contemporâneo. Para esses pensadores, "a sociedade hipermoderna também é a sociedade da artificialidade, da falsificação, do falso luxo e da verdadeira pacotilha, do falso verdadeiro e do verdadeiro virtual". A responsabilidade do projeto de artificialização do mundo deve ser atribuída ao "universo industrial e comercial", setores que foram os artífices “da estilização do mundo moderno e da sua expansão democrática” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27).

Sobre o tema da artificialização do mundo, é possível dizer que a realidade virtual, isto é, aquela artificialmente inventada pelos seres humanos, é entendida como a simulação de uma experiência real. A experiência virtual ressignifica o tempo, os espaços geográficos e, conseqüentemente, as diferenças culturais. Vale destacar que o virtual lida com questões relacionadas à *atopia* (ausência do espaço) e à *acronia* (ausência do tempo) – ambos os vetores caracterizam a experiência virtual.

Uma visão crítica atual sobre as possibilidades de artificialização do mundo pode ser identificada na obra de Richard Sennet (2020). Segundo este pensador, o real perde espaço para o virtual, no entanto, vale sublinhar que a experiência física não tem correspondência com a simulação artificial.

Nesse contexto, por exemplo, o tempo do trabalho do pensamento corre o risco de ser banalizado. A pessoa limita-se ao *status* de “testemunha passiva e consumidora da experiência em expansão, sem participar dela” (SENNET, 2020, p. 56). A supressão desse tipo de experiência impede que “o difícil e o incompleto” sejam entendidos em chave positiva no mundo contemporâneo.

Os teóricos Lipovetsky e Serroy (2015, p. 264-265) consideram que a sociedade contemporânea vive sob a égide “da tela generalizada, em que um número crescente de redes, de canais, de plataformas se faz acompanhar por uma profusão de imagens (informações, filmes, séries, publicidade, variedades, vídeos...) que podem ser vistas em diferentes telas de

todas as dimensões, em qualquer lugar e a qualquer momento". Essa é uma realidade inescapável e o futuro parece apontar para a potencialização dessa condição.

Os hábitos, os comportamentos das pessoas, e o *modus operandi* da maior parte das instâncias sociais indicam que a tendência do agenciamento das imagens por parte da cultura é a tônica contemporânea. De certo, não seria possível avançar em nossos estudos sem considerar que, na contemporaneidade, cultura, valor e a relação entre estes termos não sofrem influência das imagens. Assim sendo e levando-se em consideração tal peculiaridade, há chances de as imagens consolidarem um modelo cultural empenhado em atribuir um significado peculiar à ideia de valor.

Isto posto, confiamos na pertinência de observar a relação entre cultura e valor no mundo contemporâneo a partir da maneira como as imagens se comportam. Gostaríamos de verificar se tal cenário se justifica pela ideia de valor ser equivalente à ideia de imagem.

Caso haja pertinência nesse raciocínio, é possível que estejamos diante de uma configuração de mundo caracterizada pela “confusão de valores”, tal como sugere Maffesoli (2009, p.88). Surge, assim, uma ideia inédita de valor e, conseqüentemente, inaugura-se um novo horizonte para o entendimento do conceito de cultura.

Destarte, atentos à cultura e, sobretudo, à maneira como a imagem se comporta e se relaciona com a questão do valor nos dias atuais, deparamo-nos com o conceito de simulacro.

A palavra *simulacrum* é de origem latina e pode ser entendida como “imitação, representação, imagem, retrato; estátua, fantasma, espectro” (DICIONÁRIO DE LATIM, 2020, p. 1423). Um tema como o do simulacro é muito importante nas artes e na história do pensamento ocidental a partir de Platão e recebe de pensadores nossos contemporâneos tratamentos muito diferentes e mesmo opostos. Para Platão, o simulacro é a cópia imperfeita de uma outra cópia, qual seja, a imagem das imagens das coisas (imagem em grego: ícone): é imagem de uma outra imagem, é uma cópia da cópia, engano e erro, é uma simulação.

Tanto é assim que Platão condena as obras de arte, julgadas por ele como simulações das cópias da realidade ou cópias de cópias que ignoram a realidade verdadeira. Nesse sentido, vale mencionar como Platão entende a arte poética, para compreender melhor o tratamento dado por esse filósofo ao conceito de simulacro.

A obra de arte, pelo viés da *mimesis*, cria simulacros, isto é, a aparência de realidade e o que parece ser em lugar do que realmente é. Platão opõe paradigma e ícone, imagem e realidade, simulacro e realidade. A realidade verdadeira é aquela alcançada, na esteira deste

pensamento, pelo puro espírito, pelo puro intelecto, afastando todos os dados corporais e sensoriais. A ideia verdadeira é a realidade real e ela é o modelo (em grego se diz: paradigma) em que se apoiam as imagens, dando-nos a ilusão de que conhecemos a própria realidade ou a ideia verdadeira:

[...] na teoria do conhecimento, a *eikasía* é o grau mais baixo do conhecimento, pois seu objeto sendo a poesia, a pintura, a escultura, o teatro, ela é o conhecimento da cópia da coisa sensível que, por sua vez, é cópia da ideia. A *eikasía* lida com a cópia da cópia, ou simulacros das ideias. As coisas participam das ideias (por isso são reais), mas participam como simples cópias (por isso são imperfeitas) (CHAUÍ, 2002b, p. 269).

Ricardo Fabbrini atualiza o conceito de simulacro explicando que ele funciona como uma antecipação de modelos e não “uma modalidade de ilusão de representação, um duplo ou espelho, ou ainda ‘a abstração de um ser referencial, de uma substância, mas o modelo de um real sem origem nem realidade’” (FABBRINI, 2016, p. 66). Por conseguinte, os acontecimentos que transcorrem em um cenário dominado pelo simulacro são esvaziados de sentido, isso “porque teriam sido precedidos pelos modelos (ou simulacros), com os quais não fazem mais do que coincidir” (idem).

Levando em conta ambas as abordagens sobre o conceito de simulacro, é possível considerar que viver no esteio da cultura do simulacro equivale a dizer que há um projeto cultural em curso que atua em consonância com a desconexão do real.

A força da cultura do simulacro reside na imagem e na sua capacidade de viralização que, por sua vez, depende da neutralização das contradições. Se considerarmos que a cultura está na maneira como lidamos com os valores, podemos dizer que a cultura do simulacro lida com um tipo específico de valor, a saber: a imagem. Empenhada em anular o conflito inerente ao valor, a cultura do simulacro opera a partir da lógica do valor como sinônimo de imagem. Esvaziado de seu conteúdo e desvencilhado de sua história, o valor passa a ser aceito socialmente porque não faz sentido. Resta-lhe sua imagem.

Tendemos a concordar com que, em um contexto de estetização do mundo, há pouco ou quase nenhum espaço para a ideia de cultura como construção de valor. Nossa hipótese aqui é que o valor passa a ser a afirmação de uma imagem esvaziada de conteúdo. Busca-se a inovação da forma. Sem origem no real, a cultura do simulacro lida com vazios.

No entanto, resta-nos a seguinte dúvida: como uma imagem desprovida de conteúdo pode afirmar padrões publicitários e preconceitos?

A fim de pôr à prova as reflexões apresentadas até este momento, gostaríamos de introduzir nossa leitura sobre o tema do valor a partir das ideias de Jean Baudrillard.

De acordo com Baudrillard, é possível dizer que, na cultura do simulacro, assumir a inexistência de um modelo pode não se configurar como um problema.

Vale destacar que a obra de Guy Debord inspirou Baudrillard. Como alerta Frederico (2010, p. 185), "o pós-modernismo preferiu confraternizar-se com o existente. Por isso, a teoria crítica do espetáculo cedeu lugar à constatação do simulacro".

Em sua obra "Simulacros e simulações", Baudrillard (1991) contribui com nossas reflexões ao analisar o conceito de simulacro a partir da questão do valor do diploma universitário. Para o pensador há um "pânico dos responsáveis da Universidade perante a ideia de que se vão distribuir diplomas sem contrapartida de trabalho (real), sem equivalência de saber" (BAUDRILLARD, 1991, p. 191). O motivo desse pânico tem, em sua essência, o fato de o "valor dissociar-se dos seus conteúdos e funcionar sozinho, segundo sua forma própria" (idem). Contudo, em uma sociedade orientada pela produção de simulacros, os diplomas universitários continuarão a circular aos montes, e isso não se configura necessariamente como um problema porque "a sua simples circulação basta para criar um horizonte social do valor, e a obsessão do valor fantasma será ainda maior, mesmo quando o seu referencial (o seu valor de uso, de troca, a força de trabalho universitária que ele abarca) se perde" (BAUDRILLARD, 1991, p. 191). Baudrillard conclui que "há um fim para o valor e para o trabalho e não o há para o simulacro do valor e do trabalho" (ibidem, p. 194).

Baudrillard acerta ao explicar o fenômeno que envolve a emissão dos diplomas nas universidades. Não é o valor do estudo, do trabalho ou o empenho do recém-formado que importa; o que está em jogo é o sistema que anima a cultura do simulacro. É porque estão esvaziadas de conteúdo que as imagens ganham autonomia. Sustenta-se, assim, um sistema em que a circulação das imagens é condição suficiente para gerar o simulacro do valor.

Baudrillard anuncia o fim do valor. Essa nova maneira de definir o valor permite-nos dizer que vivemos sob a égide da ilusão do valor. Já não importa mais investigar a complexidade das linhas de força que incidem sobre o valor. O enigma que envolve o valor foi superado, parece não importar mais. Os valores são como imagens ocas. A habilidade da cultura contemporânea está em sua capacidade de lidar com essas abstrações. A imagem se torna sinônimo de valor, exigindo a superexposição da forma e, concomitantemente, a extirpação de seu conteúdo.

No modelo descrito por Baudrillard, o projeto de anulação dos valores, mesmo vindo à luz, garante vida longa ao valor nos moldes do simulacro. Na cultura do simulacro, a imagem se apropria do valor, captura seu conteúdo. Os valores reais são substituídos por uma ideia de valor que converge para a reprodução de uma forma esvaziada de sentido e significado. Fato é que, sob o prisma da cultura do simulacro, o cenário cultural contemporâneo desperta-nos o sentimento de "sermos abandonados pela dura lei do valor" e para compensar esse sentimento podem vir à tona "métodos fascistas e autoritários" (BAUDRILLARD, 1991, p. 193).

5.3 A dama misteriosa

Andreas Huyssen, em seu texto "Mapeando o pós-moderno", entende que houve uma domesticação do projeto moderno na década de 1950, e isso gerou uma revolta na década seguinte. A referida domesticação deve-se ao sucesso de associar o modernismo à ideia de uma cultura afirmativa, servindo de publicidade no projeto político da guerra fria anticomunista. Segundo Huyssen (1991), o termo "pós-moderno" passa a ser usado na década de 1970, período em que os artistas começam a se aproximar dos gêneros populares e da cultura de massas utilizando estratégias vanguardistas. Nota-se, nesse momento, uma recusa aos padrões canônicos e aos valores.

Em "Pós-modernidade e sociedade do consumo", Jameson (1985) entende que "pós-modernidade" é um conceito pouco compreendido e pouco aceito. A falta de familiaridade com as obras de arte que esse período abrange pode justificar essa condição. As obras pós-modernas, geralmente, são fruto de reações às obras canônicas da Modernidade e, de igual modo, opõem-se à institucionalização das artes.

Para Jameson (1985), os artistas pós-modernos borram a fronteira entre arte erudita e cultura popular. Eles incorporam cânones e formas comerciais em suas produções. Predomina o pastiche – aqui entendido como a mimetização do Modernismo a partir de uma paródia que não possui compromisso com a comunicação, com o humor – e a morte do sujeito – aqui entendida como o fim do individualismo, após o advento do capitalismo corporativo. De acordo com o pensador, a arte pós-moderna nos faz falar pela máscara e pelos estilos mortos, pois estamos aprisionados ao passado. Jameson (1985) entende o "pós-moderno" em chave negativa.

Em "O pós-moderno explicado às crianças", Lyotard (1993) sugere que estamos vivendo em tempos de permissividade e, nesse contexto, somos impelidos a negar a experimentação tanto nas artes como fora delas. Suspende-se a experiência em nome da ordem, do desejo da unidade, da ideia de identidade, de segurança e da popularidade. Para esse pensador, o ecletismo está no cerne geral da cultura contemporânea, e o valor das obras de arte é mensurado a partir do lucro que elas geram. As produções artísticas, nesses moldes, devem ser feitas de modo a que o público as entenda e, até mesmo, se console com elas. Para ele, o artista pós-moderno não trabalha sob a égide de regras, mas para estabelecer as regras daquilo que foi feito.

O documentário intitulado "O preço de tudo" (2018), dirigido por Nathaniel Kahn também pode contribuir para que possamos entender o contexto cultural contemporâneo.

O documentário traz à luz, direta ou indiretamente, a produção de nomes como Frank Stella, Damian Hirst, Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Jasper Johns, Cindy Sherman, Maurizio Cattelan, Ai Weiwei e Gerhard Richter.

Logo no começo da produção audiovisual, temos acesso às imagens de vários leilões de arte – comuns em empresas como Sotheby's e Christie's. Dentre as falas iniciais da produção audiovisual, destacamos: "é importante que a arte seja cara"; "nós só protegemos o que é valioso"; "se algo não tem valor, as pessoas não se importam, não dão a proteção necessária"; "a única forma dos bens culturais sobreviverem é tendo um valor comercial"¹⁰⁴.

Jeff Koons é um dos artistas entrevistados no documentário. Logo nas primeiras cenas da produção audiovisual, Koons apresenta seu ateliê. De acordo com a fala de Koons e da maioria dos entrevistados (artistas, negociantes e vendedores de arte), percebemos que a ideia que se faz de um artista bem-sucedido se relaciona diretamente ao preço pelo qual suas obras de arte são vendidas no mercado das artes.

Entretanto, o pintor Larry Poons discorda dessa máxima. Em uma das primeiras falas que dirige à câmera, Poons diz que arte e dinheiro, para ele, não possuem uma relação.

"O preço de tudo" é um documentário que contrasta realidades.

Koons parece estar vestido com roupas de alfaiataria e dispõe de inúmeros funcionários que, segundo ele, são os verdadeiros carpinteiros de suas ideias. Seu espaço de trabalho parece um *shopping center*. As obras que estão sendo confeccionadas pelos funcionários de Koons se destacam nas paredes brancas, as tintas e os pincéis parecem

¹⁰⁴ Nathaniel Kahn. O Preço de Tudo. Documentário, 2018.

obedecer a uma rigorosa ordem de separação. Computadores e dispositivos tecnológicos marcam presença. Após a visita ao ateliê de Koons, somos levados ao modesto espaço de trabalho de Poons.

Por seu turno, Poons não conta com a mão de obra de funcionários. Ele trabalha sozinho, no máximo recebe o apoio de sua companheira. O artista veste-se com roupas manchadas de tinta. Seu ateliê é escuro, a luminosidade vem das cores das tintas que preenchem o único quadro que está sendo confeccionado pelo artista. Há respingos de tinta espalhados por todos os cantos do ateliê. A obra de arte se funde ao espaço físico em que está sendo criada.

Além de Koons e Poons, os seguintes artistas são entrevistados: Gerhard Richter, George Condo, Marilyn Minter, Njideka Akunyili Crosby e Margaret Lee.

Njideka diz que não se importa com o dinheiro, mas com a visibilidade que a arte traz. Suas obras são vendidas por milhões de dólares, mas ela confessa que seu desejo é ver sua produção fazendo parte da coleção de um museu.

O pintor George Condo acredita que a criação artística nada tem a ver com o mercado de arte. Marilyn Minter comenta que o mercado de arte é perigoso demais para ser entendido. Margaret Lee fala que ela, como artista, gosta de arte, mas não tem certeza se o mercado de arte gosta dos artistas.

Em um determinado momento do documentário, adentramos a coleção Frick¹⁰⁵ e nos deparamos com o historiador de arte Alexander Nemerov. Ele diz que não consegue imaginar o preço das obras de arte que pertencem àquela coleção. Inclusive, revela seu incômodo em pensar que uma obra de Johannes Vermeer será, em algum momento, inserida na dinâmica cultural contemporânea, a saber, no mercado de arte. Para Nemerov, a arte obedece à lógica dos bens materiais. No entanto, o historiador de arte comenta que a dimensão imaterial do quadro de Vermeer é o que deveria importar. Nota-se que Nemerov se mostra incomodado com o modo como o mercado de arte opera.

Uma passagem marcante do documentário está no momento em que Nemerov é convidado a comentar uma obra de Koons. Posicionado diante da escultura intitulada

¹⁰⁵ The Frick Collection é um museu de arte localizado em Manhattan, Nova York (EUA). A mansão de 16 quartos e seu jardim foi construída para o magnata do aço Henry Clay Frick no início dos anos 1900. Além da majestosa arquitetura e decoração, podem-se apreciar as obras dos artistas Vermeer, El Grecco, Rembrandt, Degas, Renoir, Velasques, entre outros, além de 14 painéis completos que Boucher pintou para a casa de Madame Pompadour.

“Diamond”, o historiador da arte relata que se sente como se estivesse sendo confrontado por um monstro.

Nas palavras do colecionador de arte Stefan Edlis, há um grande montante de dinheiro circulando e, ao mesmo tempo, uma quantidade limitada de opções de aplicação. Nas palavras de Edlis, um bom colecionador de arte é um sujeito superficial.

A função do colecionador de arte parece ser a de fazer as obras de arte circularem. Nada mais. Gostos, valores, convicções e reflexões parecem ser forjados em nome da circulação do dinheiro.

Edlis diz que a obra “Target”, de Jasper Johns (1961), foi adquirida por ele pelo preço de 10 milhões de dólares no ano de 1992. Atualmente, de acordo com o colecionador, o mesmo quadro custa cerca de 100 milhões de dólares. A partir da pergunta de um dos responsáveis pela produção do documentário, Edlis começa a estimar o preço (da matéria-prima) que Jasper Johns pode ter desembolsado para confeccionar “Target”. Edlis arrisca dizer o eventual preço da moldura do quadro e das tintas usadas por Jasper Johns. Contudo, percebe que lhe faltam informações. Ao dar-se conta de seu desconhecimento, o colecionador de arte comenta: “tem muita gente que sabe o preço de tudo, mas não conhece o valor de nada”.

“O preço de tudo” nos convida a pensar sobre o tema da autonomia dos valores e sobre a possibilidade de estarmos testemunhando o esvaziamento completo dos conteúdos que constituem um valor.

Lembramos a reflexão proposta por David Harvey (2018, p. 99):

Se os investidores procuram ganhos especulativos sobre ativos que não possuem valor (como objetos de arte, câmbio futuro ou créditos de carbono), através do manejo dos mecanismos de determinação de preços dos mercados, em vez de investir na criação de valor e mais-valor, isso indica um caminho pelo qual o valor pode ser retirado da circulação geral do capital para circular como dinheiro em mercados fictícios, nos quais não ocorre produção direta de valor (embora haja sua apropriação).

Lipovetsky e Serroy (2015, p. 209) sugerem que vivemos sob a égide do hiperspetáculo, em que a obra de arte se compromete com a fabricação "em grande escala de espuma midiática, divertimento passageiro". A investida capitalista contemporânea fez arte com aquilo que aprendeu com a imagem dos ícones de Hollywood. E foi assim que, a partir da perenidade de um suposto padrão de beleza, "uma nova iconicidade tomou seu lugar no

desfile das figuras míticas: uma autêntica obra de arte" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 208). A lição aprendida pelo capitalismo estético foi que "o sonho, com Greta Garbo, era de celuloide inflamável: ainda assim, ele continua vivo" (idem).

Nossos estudos indicam que a imagem afirma o simulacro do valor como a tônica da cultura contemporânea. Na cultura do simulacro, pouco importa se determinadas imagens geram prejuízo à vida humana. O que importa é não interromper a circulação da imagem, isto é, do dinheiro.

As generalizações culturais "existem em abundância nas convicções populares e na comunicação informal" (SEN, 2015, p. 117) e têm como mérito o fato de serem "muitíssimo eficazes na fixação de nosso modo de pensar" (idem). A exemplo disso podemos mencionar a expressão: filme hollywoodiano. Tal termo nos remete, automaticamente, a uma determinada estética cinematográfica. Tão imediato é o apelo do cinema hollywoodiano que, quando nos referirmos assim a um filme, é possível prever o que nos espera antes mesmo de assistir às produções cinematográficas em questão. A velocidade da câmera, a construção das narrativas, os atores, a espetacularidade da fotografia e das locações são alguns dos elementos que se repetem em diversos filmes norte-americanos.

Sem Hollywood, a identidade cultural dos Estados Unidos não seria a mesma. E, levando em consideração que "a cultura interage com outras determinantes da percepção e ação sociais" (SEN, 2015, p. 125), a indústria cinematográfica e seu *modus operandi* não escapa da influência de forças políticas e, de igual modo, não passa ilesa pela lógica do mercado. Não por acaso, atores, diretores e produtores frequentemente se referem ao cinema como indústria e não como arte.

Segundo o ex-presidente americano Franklin Delano Roosevelt, o cinema é responsável por divulgar a "civilização americana para o estrangeiro" (PEREIRA, 2011, p. 1), afirmando que as produções cinematográficas trazem à luz "as ideias, as aspirações e os ideais de um povo livre e da própria liberdade" (idem).

Vários são os momentos em que a história da política norte-americana e a indústria cinematográfica hollywoodiana caminharam lado a lado. É inevitável não lembrar que, antes de seguir pelos caminhos da política, o ex-presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan (1981-1993) contracenou, como ator, ao lado de Bette Davis em "Vitória Amarga", com John Cassavetes em "Os assassinos" e até mesmo junto a um chimpanzé, no ano de 1951, no filme

"Bedtime Bonzo". Ronald Reagan foi também o trigésimo terceiro governador da Califórnia, antes de ascender ao cargo de presidente.

Hollywood é um distrito localizado em Los Angeles no estado da Califórnia e abriga grandes estúdios cinematográficos. A presença do governo estadual é muito forte na região, bastando lembrar que, além de Reagan, o trigésimo oitavo governador da Califórnia foi aquele a quem Hollywood consagrou como o herói cheio de músculos de inúmeros filmes de ação, o protagonista de "Conan, o bárbaro" e da saga "O Exterminador do Futuro": Arnold Schwarzenegger.

A mesma Hollywood que criou a imagem que conhecemos de Schwarzenegger inventou Greta Garbo. A atriz despediu-se das grandes telas no ano de 1941 após estrelar o filme "Duas Vezes Meu", que, a pedido dos censores de Hollywood, teve de ser reescrito. Entretanto, mesmo após terem sido feitas alterações no conteúdo do roteiro, "Duas vezes meu" foi condenado por organizações político-sociais como a Legião pela Decência. Martin J. Kennedy chegou a editar "uma portaria para proibir a distribuição nacional" do longa-metragem (PARIS, 1996, p. 333), que acabou sendo censurado em diversos estados americanos. Esse episódio, marcado por duras críticas, contribuiu para que Garbo encerrasse sua carreira de atriz.

Quando o assunto são as políticas que regulam o funcionamento da indústria cinematográfica norte-americana, é inevitável não mencionar o "Código Hays", que entrou em vigor no ano de 1934. O Código Hays foi a reunião de uma série de sugestões feitas por William Harrison Hays, pastor presbiteriano e diretor da "Motion Pictures Producers and Distribution", cuja finalidade era vetar cenas de sexo e violência nas produções cinematográficas. A Legião pela Decência foi a principal responsável pela difusão e implantação do Código Hays (BELTON, 1998). O rigor dos censores perdurou até o ano de 1968 e o período pós-código Hays inaugurou uma nova fase no cinema hollywoodiano, pois "nunca até aí a violência cinematográfica tinha sido tratada com tanta evidência gráfica – e, por que não dizê-lo, tanta espetacularidade" (NOGUEIRA, 2015, p. 86).

Da mesma maneira que imagens de sexo e violência eram proibidas nos filmes durante a vigência do "Código Hays", os estúdios mantinham uma política de controle relacionada à imagem de seus atores. Beleza e juventude figuravam no topo da lista dos predicados requeridos. Sobre esse assunto, podemos mencionar o episódio em que a atriz Bette Davis, após um período de longo sucesso, anunciou que estava à procura de emprego.

No mesmo ano em que Garbo sai de cena, Bette Davis, no auge da sua juventude, recebeu uma indicação ao Oscar de melhor atriz pelo filme “The Letter” e protagonizou três outros longas metragens. Tempos depois, aos cinquenta e quatro anos, Bette Davis teve dificuldades em ser escalada para uma produção cinematográfica e decidiu publicar um anúncio na sessão de empregos de um jornal.

A indústria de filmes estadunidense organiza-se de tal modo que, não raro, uma punição contratual pode ser atribuída àqueles que se recusam a interpretar as personagens determinadas pelos estúdios. Contra essa estratégia, um marco na garantia dos direitos dos artistas de Hollywood foi, no ano de 1944, quando a atriz Olivia de Havilland teve uma causa ganha junto à corte da Califórnia, a qual garantia aos atores, sem nenhum tipo de punição contratual, o direito de recusar determinados papéis que lhes eram direcionados pela indústria cinematográfica. Como ficou conhecida, a “Decisão de Havilland” amenizou, mas não eliminou, os efeitos de uma contraditória política de Hollywood que perdura até os dias de hoje. Referimo-nos ao conceito de *star-system*, cuja lógica é facilitar o consumo de produtos a partir de uma determinada imagem criada pela indústria do entretenimento (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Conceito por nós sublinhado, o *star-system* é um movimento da indústria cinematográfica que desponta na década de 1920. A ideia é trabalhar com a criação de imagens como, por exemplo, aquela “que sofre, e faz sofrer, encarnada historicamente por Greta Garbo” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Contudo, não foi somente a imagem de Garbo que foi criada pela indústria audiovisual norte-americana, há inúmeros outros exemplos que comprovam esse tipo de manipulação. No ano de 1941, Alfred Hitchcock, pressionado pelos estúdios, modificou o roteiro de seu filme protagonizado por Joan Fontaine e Cary Grant intitulado "Suspicion". O motivo? Grant, o consagrado galã, não poderia ser apresentado ao público como o antagonista de uma trama cinematográfica. Referimo-nos à divisão entre bom e mau, mocinho e bandido, e há atores destinados a esses papéis. Por exemplo, Richard Widmark sempre fazia o vilão. Cary Grant, John Wayne, Robert Young, Robert Taylor, Spencer Tracy, Henry Fonda, Gary Cooper, James Stewart, Gregory Peck, William Holden sempre faziam os “mocinhos”. Essa divisão também alcançava as atrizes, Ingrid Bergman, Olívia de Havilland, Jane Powell, Doris Day, Deanna Durbin, Judy Garland, Joan Fontaine, Audrey Hepburn, Katherine Hepburn que

aparecem sem ambiguidade. Todavia, havia alguma ambiguidade, como no caso de Joan Crawford, Marlene Dietrich, Bette Davis, Ava Gardner e Greta Garbo.

Paralelamente às vanguardas europeias, Hollywood importou Greta Garbo da Suécia. Garbo tornou-se uma das maiores estrelas da indústria cinematográfica norte-americana. A atriz foi considerada “a evolução definitiva da *vamp*” (PARIS, 1996, p. 107), porque os papéis endereçados a Garbo estavam sempre ligados à imagem da mulher sedutora.

Fato é que a imagem do rosto dos atores era e continua sendo utilizada para abastecer a indústria cinematográfica estadunidense.

Neste ponto, interessa-nos saber se existe, nessa configuração cultural do mundo aqui apresentada, uma alternativa à imagem hegemônica. Será que a própria indústria cinematográfica norte-americana pode apresentar falhas quando o assunto é sustentar o discurso cultural dominante? Há imagens que podem, de alguma forma, comprometer a dinâmica cultural imposta pelo simulacro?

Roland Barthes acredita ser possível encontrar brechas nesse complexo sistema que rege o jogo das imagens. Sobre esse assunto, existem, na imagem de Greta Garbo, características que, segundo Barthes, podem abalar a lógica publicitária pela qual a indústria cinematográfica opera.

Greta Garbo é um fenômeno do *star-system* cuja imagem e, sobretudo, seu rosto transmitem informações que podem gerar conhecimento. A análise de Barthes revela uma série de vetores (sociais, estéticos etc.) que atravessam e coabitam a imagem da atriz:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara continha uma espécie de estado absoluto de carne que não podia ser atingido nem abandonado (BARTHES, 2001, p. 47).

Para Barthes, o enigma que envolve Garbo aponta para o arquétipo, enquanto Audrey Hepburn incide sobre a “temática particular (mulher-criança, mulher-gata)”, uma vez que “o rosto de Garbo é a ideia, o de Hepburn o fato” (BARTHES, 2001, p. 47).

Deleuze e Guattari, ao desenvolverem o conceito de rostidade, falam sobre a importância do rosto em diversos suportes, como a incidência de luz no *close* do cinema, o destaque dado ao rosto na literatura de Kafka e no ballet de Debussy e Nijinsky. Para os

pensadores, “o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

Ponto relevante em nossa pesquisa, o interesse de Barthes por Garbo nos faz pensar que essa atriz não nos oferece apenas uma imagem manipulada ou “esvaziada”. Ao contrário, a imagem de Garbo nos propõe um enigma, desafia o espectador.

Diante dessa constatação, seria possível dizer que nos deparamos com um tipo de imagem que fura a quase inescapável lógica da cultura do simulacro?

A fim de aprofundarmos nossas reflexões sobre potenciais imagens que podem comprometer a lógica cultural hegemônica, jogaremos luz na imagem da atriz Cacilda Becker – a nosso ver, é possível relacionar o enigma que envolve Garbo e Cacilda.

Luiz Carlos Merten referiu-se a Cacilda Becker como "o mistério Cacilda", pois, segundo o crítico, a atriz tinha “um magnetismo que não deixava a gente desgrudar o olho”.

Sobre as semelhanças estéticas entre Cacilda e Greta, o ator Arturo Córdoba, referindo-se ao filme "Floradas na serra", de Luciano Salce, protagonizado por Cacilda, fez a seguinte declaração: "em teatro não sei, pois não a vi, mas essa moça Cacilda Becker em cinema é comparável a Greta Garbo e ela deveria ir para os Estados Unidos" (FOGEL 2015, p. 49).

Além da consagrada prática artística, Cacilda Becker ficou conhecida por engajar-se na luta pelos direitos da coletividade artística.

No Brasil, a censura influenciou de maneira direta a carreira da atriz da cena teatral paulistana Cacilda Becker. No ano de 1965, um ano após o golpe militar, a atriz protagonizou a peça “Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?”. Na referida obra, o dramaturgo Edward Albee conta a história de Martha e George que, certa noite, ao retornarem de uma festa embriagados, recebem em sua casa um casal de amigos. Martha, de maneira constrangedora, expõe detalhes íntimos de sua vida e faz com que o casal visitante faça o mesmo. Como é sabido, os ânimos ufanistas e moralistas estavam à flor da pele durante a ditadura militar, e Cacilda relatou que, ao final de uma das sessões de “Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?”, algumas pessoas da plateia se aproximaram do palco e, murmurando, xingaram-na.

Sobre a atuação de Cacilda Becker na referida peça, a crítica Barbara Heliadora comentou: “Cacilda era uma atriz deste tamanho, magrinha assim, e com uma vozinha assim [imita]”, e em "Quem tem Medo de Virginia Woolf" ela dizia que era gorda e todo

mundo acreditava, ninguém reclamava que era dito que ela era gorda e, na verdade, não era. É a capacidade dela à persuasão”¹⁰⁶.

Cacilda conseguiu grandes feitos a partir de sua obra. Seu potencial artístico fazia com que suas personagens suscitasse fortes sensações nos espectadores. A atriz que, além do teatro, fez carreira na televisão e no cinema brasileiro, foi “demitida da TV Bandeirantes, sob a alegação de que suas interpretações eram subversivas”¹⁰⁷.

No ano de 1968, o mesmo em que Cacilda Becker liderava a Comissão Estadual de Teatro, foi criada a “Primeira Feira Paulista de Opinião” – uma iniciativa do Teatro de Arena de reunir artistas de distintos segmentos para a montagem de um espetáculo. Como era de praxe na época, o conteúdo da obra foi encaminhado para ser analisado por um órgão de censura. Os censores demoraram um longo período para se posicionar sobre o material, o que fez com que Cacilda Becker, então presidente da Comissão Estadual de Teatro, redigisse uma carta ao Departamento de Polícia Federal solicitando resposta. Os censores decidiram cortar “65 das 80 páginas da Feira – e uma grande articulação de artistas foi organizada para denunciar a proibição e apresentar trechos das peças”¹⁰⁸. A Primeira Feira Paulista de Opinião foi levada à cena sem cortes, ocasião em que Cacilda se colocou no palco e se responsabilizou “pela apresentação do texto na íntegra, em um ato de rebeldia e desobediência civil”.

Cacilda e Garbo, guardadas as devidas diferenças, realizaram suas obras em contextos culturais marcados por fortes contornos políticos (a ditadura brasileira e a indústria cultural cinematográfica americana). Além dessa correspondência, é possível identificar semelhanças artísticas ao observar a obra dessas duas mulheres. Distintos críticos de arte assinalaram que essas artistas possuem algo de enigmático em suas respectivas imagens.

5.4 Antivalor e imagem-enigma

Para compreender a ideia de “antivalor” em David Harvey, é preciso levar em consideração que a dinâmica neoliberal cria um espaço comum formado por uma ampla gama

¹⁰⁶ HELIODORA, Bárbara. Folha de S. Paulo. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2509201107.htm>. Último acesso em: 11 jan.2023.

¹⁰⁷ Bis!: 45 anos sem Cacilda Becker; relembre a trajetória da artista. [Por Zé Celso, Tânia Brandão e Fúlvio Stefanini]. Disponível em:

<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2014/06/bis-45-anos-sem-cacilda-becker-relembre-trajetoria-da-artista.html>. Último acesso em: 11 jan. 2023.

¹⁰⁸ BOAL, Augusto. Blog. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/author/instituto/page/34>. Último acesso em: 11 jan. 2023.

de compradores. Para o pensador, “até mesmo o trabalhador mais humilde entra no mercado com o sagrado direito à escolha do consumidor”. Algo diferente ocorre na “relação capital-trabalho que impera no processo de valorização”. Nota-se que, “no caso da valorização, o que importa é o que ocorre na esfera oculta da produção” (HARVEY, 2018, p. 82).

Ao debruçar-se sobre a teoria do valor em Karl Marx, Harvey explica que o termo “antivalor” sugere certa vulnerabilidade no processo de circulação do capital. O “antivalor” é capaz de definir o “campo ativo de luta anticapitalista” (HARVEY, 2018, p. 83), advém da fragilidade que ameaça a circulação do capital e gera perda de valor.

O capital é valor em movimento, e uma pausa ou redução na velocidade desse movimento, por qualquer razão que seja, significa uma perda de valor, que pode ser ressuscitada *in parte* ou *in loco* somente quando o movimento do capital é retomado. Quando o capital assume uma “figura particular” – como um processo de produção, um produto à espera de ser vendido, uma mercadoria circulando nas mãos de capitalistas comerciais ou dinheiro à espera de ser transferido ou reinvestido –, o capital é potencialmente desvalorizado” (HARVEY, 2018, p.80-81).

De acordo com Harvey, "a recusa de trabalhar é o antivalor personificado. Essa luta de classes ocorre na esfera oculta da produção"; nesse sentido, "a classe trabalhadora (como quer que seja definida) é a corporificação do antivalor" (HARVEY, 2018, p. 83).

Nas palavras de Harvey (2018, p. 83), “o antivalor sinaliza, o potencial para o colapso na continuidade da circulação do capital”. O conceito em voga configura-se como a possibilidade de resistência à dinâmica capitalista.

Há resistências morais, políticas, estéticas, religiosas e até filosóficas. Em alguns casos a resistência é à própria ideia de mercadorização e restrição de acesso a bens e serviços básicos (como educação, saúde e água potável) por meio de mecanismos de mercado. Muitos consideram tais bens direitos humanos básicos, jamais mercadorias que podem ser compradas e vendidas. O antivalor que surge de panes e falhas técnicas na circulação do capital se metamorfoseia em antivalor ativo da resistência política à privatização e à mercadorização (HARVEY, 2018, p. 83).

Ao transpor as ideias de Harvey para nosso campo de investigação, acreditamos que a desvalorização da cultura do simulacro exige a interrupção da circulação das imagens hegemônicas. Nossa sugestão é que a arte pode configurar-se como resistência à cultura do simulacro.

Mas por que não apostar em outra esfera social como alternativa de enfrentamento ao projeto cultural que predomina no contexto atual?

Após avançarmos em nossos estudos, enxergamos que, diferentemente das outras esferas sociais, a arte quer emancipar-se da cultura e afirmar-se como tal fora da influência das demais esferas sociais. A arte faz um movimento centrífugo, ela quer libertar-se da cultura, enquanto as demais esferas sociais fazem um movimento centrípeto com o intuito de engolir a cultura e tudo que orbita ao redor dela.

Nossos estudos demonstraram que as instâncias sociais querem afirmar seus valores sobre a cultura. O mercado quer, por exemplo, que tudo seja mercado. O mesmo ocorre com determinadas correntes políticas, religiosas, dentre outras. A arte não passa ilesa dessa condição (a estetização do mundo é um exemplo disso), no entanto, conseguimos enxergar que ela se configura como uma instância social que pode se opor a essa lógica¹⁰⁹.

Há aqui uma tragédia que deve ser levada em consideração: não há como emancipar-se da cultura (a saber, desta como maneira de lidar com os valores). A tragédia à qual nos referimos está no desejo de emancipação de a arte nunca se concretizar. A arte (como afirmação do enigma) não quer anular a cultura, ao contrário disso, seu desejo de liberdade só aquece e atualiza a dinâmica cultural baseada na cultura como construção de valor. A arte sabe que é, e nunca deixará de ser, uma extensão da cultura.

A arte, como instância social, sempre será parte constitutiva da cultura. A tragédia da arte está no fato de que ela não consegue afirmar seus valores fora da cultura. Entretanto, seu desejo de fazê-lo é o que nos interessa, é o que mantém a cultura viva. A experiência trágica da arte está no seu desejo de emancipar-se da cultura. A consciência trágica da arte reside no fato de ela saber que quer algo impossível. Consideramos este um ato de resistência da arte. É justamente o desejo de emancipação da arte que nos faz ver a cultura com distanciamento.

A arte nos apresenta uma maneira peculiar de lidarmos com os valores que pode ser muito útil para entendermos a cultura como construção de valor. Reformulando esse pensamento, como pretendemos demonstrar, a arte nos convida a pensar na construção de antivalores que podem fazer resistência à cultura do simulacro.

¹⁰⁹ O primeiro capítulo, inspirado no poema “Mãos negativas”, comprova essa nossa ideia. A arte afirma valores jogando luz sobre eles, não se ocupa em dar respostas, compromete-se com a experiência da liberdade. Convida-nos a renunciar aos nossos valores e, assim, conhecer as dores, necessidades e desejos do outro. A arte refina nossos sentidos, amplia nossos conhecimentos, aguça nossa curiosidade e capacidade crítica dando-nos a chance de pensarmos a cultura como uma construção coletiva e permanente de valores.

À vista disto, não adianta declarar guerra aos valores hegemônicos, mas ao sistema cultural que se vale do simulacro do valor. Interessa-nos investir na desconstrução da imagem como possível caminho para a desvalorização da dinâmica cultural contemporânea hegemônica.

Acreditamos que a arte – que nos interessa – opere na chave daquilo que Harvey define como antivalor.

Dito isto, é necessário considerarmos que há, na dinâmica capitalista, um movimento que não pode ser interrompido. Um colapso desse sistema – isto é, a interrupção do movimento – implica a perda de valor, e o antivalor é gerado pela “falha na manutenção da velocidade de circulação do capital nas diversas fases de produção, realização e distribuição produzirá dificuldades e transtornos” (HARVEY, 2018, p. 81).

Quando esse cenário toma corpo, é possível olhar com distanciamento para a dinâmica capitalista: “a vantagem de conceber a desvalorização como um momento necessário do processo de valorização é que nos permitir enxergar imediatamente a possibilidade de uma desvalorização geral do capital – uma crise” (HARVEY, 2018, p. 81).

Uma das conclusões que Harvey sublinha na leitura que faz da obra de Marx é a seguinte: “qualquer desaceleração do valor em movimento acarreta uma perda de valor. Inversamente, acelerar o tempo de rotação do capital é um elemento fundamental para alavancar a produção de valor” (HARVEY, 2018, p. 81).

Na tentativa de seguir aplicando as ideias de Harvey em nosso campo de investigação, ratificamos a possibilidade de a arte nos permitir olhar com distanciamento para a cultura. Valemo-nos de uma ideia de arte que atua no sentido da desvalorização do simulacro, sobretudo, da desconstrução da ideia de valor imposta pela cultura do simulacro.

Ao comentar o conceito de simulacro concebido por Jean Baudrillard, o pensador Ricardo Fabbrini (2016, p. 245) diz que “os simulacros são imagens hegemônicas” e que estamos vivendo “o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o destino das imagens”. Sendo assim, o “processo de neutralização da arte (como imagem-enigma) decorre da multiplicação “metafísica” ou “viral” dos simulacros” (FABBRINI, 2016, p. 245).

No jogo de antecipação de modelos, inversão e esvaziamento dos valores, a tendência da arte, concebida no bojo da cultura sob a égide da imagem, é ser transformada em comunicação, uma vez que a pulverização da arte é uma condição “hoje pacificamente aceita” (FABBRINI, 2016, p. 252).

Fabbrini (2016, p. 253) volta-se à obra de Barthes e destaca a “estética do neutro” como uma possível “forma de resistência à sociedade da simulação”, ou, ainda, “uma tentativa de se evitar que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual”.

Assim como Barthes (2003, p. 16) define “o neutro como aquilo que burla o paradigma”, o conceito de imagem-enigma elaborado por Fabbrini (2016) pode oferecer resistência à alienação decorrente do excesso disparatado de imagens de diferentes tipos a que somos expostos cotidianamente.

A partir das ideias de Barthes, Fabbrini (2016, p. 250) explica que o conceito de imagem-enigma “força o pensamento”. A imagem-enigma é o próprio imponderável que resultaria na “distância”, no “mistério”. Identificá-la seria encontrar uma imagem que escapa à lógica do simulacro.

Entendendo o simulacro nesses moldes, isto é, como o avesso do conceito de imagem-enigma, gostaríamos de identificar quais características podem ser atribuídas à imagem-enigma. Posto isto, apresentaremos possíveis os antivalores que, a nosso ver, constituem a imagem-enigma¹¹⁰.

Diante disso, elegemos a resistência à alienação como um possível primeiro antivalor que pode ser atribuído à imagem-enigma. Assim como Barthes (2003, p. 16) define “o neutro como aquilo que burla o paradigma”, o conceito de imagem-enigma oferece resistência à alienação decorrente do excesso disparatado de imagens de diferentes tipos a que somos expostos cotidianamente.

Um possível segundo antivalor que nos ajudaria a identificar a imagem-enigma caminha na contramão do ritmo acelerado imposto pela realidade contemporânea em que estamos inseridos. A imagem-enigma requer “paciência”, é necessário parcimônia para “desvelar o segredo de uma imagem”. Ela nos coloca diante de uma nova percepção de tempo que privilegia “a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas” (FABBRINI, 2016, p. 253).

Um terceiro antivalor a ser registrado é aquilo que Fabbrini anuncia como “estética da imperfeição”, a imprevisibilidade, a capacidade de uma imagem “que de súbito irrompe em

¹¹⁰ Neste ponto, vale dizer que os antivalores elencados por nós são passíveis de constante revisão. A apresentação dos antivalores é uma tentativa de tensionar o conceito de imagem-enigma e o sentido dominante atribuído à cultura contemporânea.

meio ao ramerrão simultaneamente festivo e lutuoso do dia a dia”, dessa maneira recuperando a noção de “imprevisto” (FABBRINI, 2016, p. 254).

Outro antivalor que podemos atribuir à imagem-enigma é a possibilidade de realizar “uma crítica à imagem hegemônica”. Deve-se levar em consideração o caráter desafiador dessa “imagem sobrevivente” (FABBRINI, 2016, p. 256). A imagem-enigma oferece resistência ao discurso hegemônico. Não ignoramos a atual “crise de um sistema e de uma hierarquia de valores” (BOBBIO, 2015, p. 161). Cientes desse contexto, pensamos ser relevante encontrar espaços para uma nova crítica, contrariando a ideia segundo a qual “o único critério que restou para mensurar a qualidade de uma obra de arte individual é o seu sucesso no mercado de arte” (GROYS, 2015, p. 28).

Como afirma Andreas Huyssen (1991, p. 22), “a tarefa que nos espera é a de redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos”. Para lograr esse feito, “é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a pleora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida ainda desconhecida” (FABBRINI, 2013, p. 171).

Por fim, o quinto e último antivalor sugerido é a capacidade da imagem-enigma de afirmar o enigma, isto é, “algum segredo, mistério – ou recuo” (FABBRINI, 2013, p. 177). Neste ponto, frisamos que jogar luz sobre determinados mistérios pode enfraquecer a lógica hegemônica da cultura do simulacro.

Nossa proposta é que os cinco antivalores que identificamos como componentes da imagem-enigma se relacionam diretamente com a ideia de resistência ao simulacro. Temos, assim, os seguintes antivalores: 1) a resistência ao simulacro como dispositivo despótico (liberdade: não há compromissos ideológicos firmados); 2) a resistência ao simulacro a partir de uma nova percepção de tempo (dilatação do tempo: não há compromisso com o tempo do consumo imediato, ao qual somos expostos a todo momento); 3) a resistência à perfeição sobre a qual as imagens no simulacro se apresentam (estética da precarização: não há compromisso com os padrões de beleza que povoam os meios de comunicação, as diversas formas de entretenimento e os ambientes digitais); 4) a resistência à imagem hegemônica a partir da crítica (tomada de consciência: desperta-se para o exercício da crítica); 5) a resistência em “não mostrar tudo” (implica jogar luz sobre todo tipo de enigma: não há compromisso com a resolução dos mesmos, trata-se da dimensão poética que não recusa as sombras).

Acreditamos que o antivalor, pela perspectiva da cultura, não captura para moldar ou manipular ideias e práticas. Nossa proposta é que o antivalor devolve à arte a possibilidade de jogar luz sobre o enigma e, assim, atualizar o modo como lidamos com os valores. O antivalor, a nosso ver, tem potencial de implodir a lógica da cultura hegemônica, alerta-nos para os excessos de poder e nos conscientiza das armadilhas ideológicas. O antivalor permite-nos entrar em contato com o enigma; ele não propõe soluções, mas nos coloca para pensar que a vida é convite para o incognoscível. Nesse sentido, valemo-nos da cultura como um meio do qual dispomos para lidar com a inevitabilidade do desconhecido.

O desafio que a cultura nos coloca é identificar possíveis antivalores que contrariam a lógica hegemônica. A arte, como destacamos, indica caminhos nesse sentido. Por isso o compromisso com o estudo que propusemos realizar aqui impede-nos de nos eximir do enfrentamento de tal desafio.

Não pretendemos colocar um fim ao mistério que envolve a investigação sobre a cultura e o valor, mas confiamos que a tentativa de nos lançarmos ao desafio de compreender essa complexa relação pode ampliar o entendimento que temos do nosso campo de estudo.

Compartilhamos aqui nosso desejo de performar, a partir dos antivalores que apresentamos, uma possível imagem de resistência.

Tentaremos aplicar nossas descobertas teóricas em uma prática artística. É possível que o ímpeto e a força da criação artística nos indiquem novos e distintos caminhos nesse sentido. O contrário também será bem-vindo: podemos ser malsucedidos em nossa empreitada e nos distanciarmos consideravelmente da ideia de arte por nós perseguida. Independentemente do que acontecer, selamos nosso compromisso com a constante revisão e atualização dos conteúdos que foram relacionados e apresentados neste trabalho acadêmico.

Este estudo é o início, não o fim de um processo. Nossas reflexões estão em permanente construção.

Levar este estudo para além dos formatos acadêmicos tradicionais pode, a nosso ver, ampliar o acesso e, conseqüentemente, a participação de uma maior gama de corpos na construção de pensamento feita por nós até aqui. Não nos interessa operar na chave da substituição de modelos ou padrões, mas de refletir sobre atualizações, transformações e experimentar novas formas de atuação.

Grada Kilomba defende a ideia de que é preciso experimentar outros formatos acadêmicos para exercer a decolonialidade. Sob o ponto de vista da artista:

Os temas, os paradigmas e metodologias usadas para explicar minha realidade podem diferir desde os temas, paradigmas e metodologias do grupo dominante. Por outro lado, isso não significa que eu sou incapaz de produzir conhecimento, mas que o conhecimento que eu produzo transgride o academicismo tradicional. Quando eu escrevo, eu descolonizo a academia, transformo as configurações de conhecimento e poder. Cada sentença e cada palavra abre um novo espaço para discursos alternativos e políticas do conhecimento. Isso é a descolonização do conhecimento (KILOMBA, 2016b, s.p.).

Merleau-Ponty já dizia que o corpo gera conhecimento. Levando em consideração as palavras do filósofo e nossa relação com o universo das artes, a performance que iremos realizar é praticamente uma consequência previsível deste estudo.

A ideia aqui é experimentar o outro, o desconhecido e, assim ampliar nossas possibilidades de ser e pensar. Partiremos dos antivalores e não sabemos que fim nosso processo artístico vai levar.

Trata-se de tentar lidar com os antivalores – e com os valores, ou, ainda, com o simulacro do valor que inevitavelmente nos atravessa – a partir da via da alteridade. Nosso intuito é tentar escapar da lógica do simulacro, do dispositivo e da ideologia. Talvez não encontremos lógica ao colocar em prática nosso procedimento artístico. Talvez a performance nos coloque diante da impossibilidade de seguir afirmando a existência dos antivalores aqui elencados.

Contudo, somos movidos pela capacidade de a arte gerar conhecimento. Desejamos lançar-nos à tentativa de firmar um ato amoroso comprometido com a percepção do outro e do desconhecido. A nosso ver, a experiência artística funde ancestralidades e, ao mesmo tempo, nos lança para o futuro.

Sendo assim, convidamos nossos leitores a assistirem à performance baseada na carta-manifesto de Cacilda Becker¹¹¹. A performance poderá ser acessada pelo QR Code a seguir, a partir do dia 4.4.2023.

¹¹¹ Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/que-pensa-voce-do-brasil-de-hoje>. Acesso em: 13 jan. 2023.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Epílogo

A atualidade deste trabalho está na tentativa de manter "fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2009, p. 62). Nossa intenção, aqui, é receber "em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 64) e, assim, "voltar a um presente que jamais estivemos" (ibidem, p. 70).

Este trabalho apresentou o início de uma discussão, ou ainda, um mapeamento sobre a relação entre cultura e valor a partir de um corpo teórico multidisciplinar. É fruto de um intenso processo cheio de brechas, enigmas, travessias, percalços, dores, surpresas e alegrias. É justamente nesse trajeto que temos ganas de continuar lançando-nos, uma vez que ainda há muito que avançar nesse universo constituído por valores.

Não faria sentido defender a ideia da cultura como construção de valor e não entender este estudo como um processo em andamento. O material teórico apresentado acena para o começo de uma reflexão que não se esgota aqui.

Levando em conta os conteúdos abordados, consideramos que a maneira como a cultura se relaciona com o valor transforma contextos, sinaliza tendências, evidencia tentativas de dominação e submissão, potencializa disputas, ressignifica conceitos. Por intermédio de um estudo sobre o valor no escopo da política cultural, pudemos averiguar que a cultura abriga o mistério, a descoberta, a tomada de consciência, a ideologia, o fazer coletivo. Sobretudo, pudemos aferir que a relação entre cultura e valor é parte intrínseca da/na história da humanidade.

Entendida como valor, a cultura ganha vida própria, ou seja, é como se a cultura não fosse o resultado de lutas, divergências, acordos e contradições presentes em nosso cotidiano. A cultura não surge como uma força de origem inexplicável que escapa às questões que nos afligem direta ou indiretamente. Todos nós, sujeitos da cultura, somos responsáveis pela sua construção, pela escrita de sua história.

O valor adere a alguma coisa, não existe sozinho; ele é determinado por circunstâncias sociais, temporais e espaciais. Revela predileções, interesses e gostos e, ao mesmo tempo, esconde necessidades, carências e estratégias de dominação.

Os valores podem ser considerados impressões que projetamos sobre as coisas, ou seja, podem ser entendidos como o meio pelo qual externamos nossas subjetivações. Resultado de nossas avaliações e percepções, os valores são capazes de conferir certa

autonomia a um objeto, símbolo ou situação. Sobretudo, os valores tornam o invisível visível e atribuem certa materialidade à cultura.

Há de se considerar que, em determinadas ocasiões, os valores podem dar voz aos silenciados e servir para a conquista de direitos. Em outros casos, os valores servem de instrumentos de repressão.

Como um enigma do tipo dispositivo, o valor é capaz de capturar as pessoas e, assim, manipular suas subjetividades. É preciso tentar conhecê-lo, suspeitar dele. Por vezes, entendê-lo como instrumento de opressão dos grupos dominantes.

Nota-se que a atribuição de valor é uma sentença inescapável e possui dimensões distintas.

É necessário debruçar-se sobre o sentido da arte para que ela não caia nas garras do dispositivo. Colocar à prova nossa hipótese – a saber, a cultura como sendo o modo como lidamos com os valores – nos permitiu verificar que existe um projeto social que se vale de um suposto sentido de arte para fazer valer, a qualquer custo, valores que interessam a determinados grupos. A estetização do mundo é um dos nomes que este fenômeno recebe.

A maneira como os antigos lidavam com os valores tornou possível o advento da jurisprudência e da educação. Os medievais propuseram um modo de lidar com os valores, o qual favoreceu o fortalecimento da igreja; o projeto moderno, centrado na afirmação de valores eurocêntricos, consagrou a cultura como sinônimo de civilidade e, posteriormente, de civilização. Em suma, a mudança de paradigmas na história da cultura pode ser vista no tratamento dado aos valores.

Não raro, a ideia dominante de cultura cobra seus tributos em sangue. A cultura destaca-se como objeto de poder, chegando a ser disputada por distintas e diversas forças. Não passa ileso pelas disputas que configuram a paisagem social, podendo ser vista a partir da divisão entre cultos e incultos, modos de vida mais ou menos evoluídos e, até mesmo, pela oposição entre erudito e popular.

Outro ponto importante a ser mencionado é o seguinte: ao considerar o sentido da cultura como o modo de que dispomos para lidar com os valores, saímos em defesa do direito da cultura à esfera pública; ou seja, estamos tomando partido sobre a garantia do espaço público como lugar em que a cultura acontece. Os valores são revelados na esfera pública, isto é, não vemos outro meio de nos depararmos com os valores que não seja no encontro com o “outro”, com as diferentes formas de pensar e de agir.

Por um lado, a cultura como construção de valor remete-nos a ideia de movimento: trata-se de considerar a cultura a partir de uma construção contínua feita por várias mãos. Por outro lado, a cultura como defesa de valor parece não contemplar a crítica, a tomada de consciência e o fazer coletivo.

Quanto mais avançamos, mais acreditamos que a cultura, sob a égide da ideologia, se centra na defesa de valores. De igual modo, nossos estudos nos mostram que a cultura pode ser observada além da dimensão ideológica. Sob essa lógica de pensamento, a cultura não se limita à defesa de valores. Assim como o valor, a cultura possui múltiplas dimensões.

O modo como lidamos com os valores determina o contexto cultural que se desenha ao nosso redor. Como ação, a cultura é responsabilidade compartilhada pelos que hoje estão, pelos que virão e pelos que já passaram.

Resta-nos a dúvida: seria possível pensar na defesa de valores fora do escopo da cultura? Nossa tendência é responder negativamente a essa pergunta. Entendemos que a defesa dos valores é feita no território da cultura, e é justamente essa ação que possibilita que a cultura apareça sob as vestes de distintas instâncias sociais.

A nosso ver, as instâncias sociais se consubstanciam como as distintas formas que a cultura pode assumir. Trata-se de enxergar que a educação, a justiça social e a arte – dentre outros exemplos – são modalidades de cultura que legitimam valores por intermédio de lutas, conflitos e agenciamentos. Posto isto, concluímos que a cultura não é tudo, mas está em tudo. Tal afirmação demonstra nossa tendência de aderir à ideia da centralidade da cultura no âmbito da sociedade.

Nossos estudos indicam que as instâncias sociais performam suas identidades a fim de ampliar seus territórios. A exemplo disso, a política se traveste de arte para fazer valer seus interesses. Por vezes, há instâncias sociais que se tornam um meio para a afirmação de valores – minam autonomias, legitimam e ampliam o poder de projetos escusos.

Vale sublinhar que não consideramos as instâncias sociais de maneira compartimentada. Sobre esse assunto, podemos dizer que a arte, por exemplo, não se configura como uma instância social que legitima exclusivamente valores artísticos. Haja vista, podemos mencionar que o fazer artístico, com frequência, pressupõe a defesa de valores políticos, educacionais, sexuais, identitários etc.

Não há somente uma maneira de lidarmos com os valores. A cultura não deve resumir-se à afirmação de valores; quando isso ocorre ela assume uma identidade social.

Ora a cultura – como a maneira como lidamos com os valores – nos pode proporcionar experiências de cunho ideológico, ora nos pode conduzir à experiência da alteridade, ora cria condições para tomada de consciência.

Como construção de valor, há a legitimação do desconhecido, o acolhimento do mistério; viabiliza-se a reconciliação com o indecifrável. A cultura torna-se terreno fértil para conflitos, acordos, descobertas, críticas e debates. Criam-se, desta forma, condições para que participemos de uma experiência centrada no princípio da alteridade. Nesse sentido, inspirados pelas ideias de Merleau-Ponty, acreditamos que a experiência cultural pode propiciar a união dos corpos e, assim, produzir conhecimento.

Em síntese, a sociedade está para a afirmação dos valores assim como a cultura está para a desconfiança dos mesmos.

No começo desta pesquisa, estávamos com dificuldades de desvencilhar o valor das garras do dispositivo. Após analisarmos como a cultura do simulacro opera, houve a necessidade de resgatar a ideia de valor e tentar, com ainda maior afínco, encontrar a possível vulnerabilidade do valor como sinônimo de dispositivo.

Foi assim que chegamos à ideia de antivalor como antídoto ao *modus operandi* da cultura do simulacro. Sobretudo, despertamos para a importância de fazer oposição aos valores fomentados pela dinâmica cultural que domina o cenário atual.

Os valores são transitórios. A nosso ver, o problema não está somente no valor, mas nas estratégias de manutenção e legitimação do valor.

Nota-se que o valor como sinônimo de imagem fortalece a lógica da sociedade do simulacro. A cultura contemporânea nos desafiou a identificar possíveis antivalores.

Foi a necessidade de encontrar maneiras de atuar na contramão do contexto cultural dominante que nos levou à arte. Na esteira desse pensamento, a arte e o desejo de liberdade, que lhe é inerente, despontou como meio para lidarmos com os antivalores.

Da mesma maneira como o valor é um tipo de enigma, o antivalor também o é. O que nos faz investir na reflexão sobre o antivalor é a possibilidade de enfraquecimento da lógica do simulacro. Não desconsideramos o fato de o antivalor se consubstanciar em um valor do tipo dispositivo, no entanto, acreditamos na sua capacidade de implosão, isto é, de corromper o sistema cultural dominante.

O que estamos tentando dizer é que, a nosso ver, existe uma linha de força que atua no dispositivo que alimenta relações de poder e manipulação; concomitantemente, existe uma

dimensão dentro do próprio dispositivo que atua como resistência a essa condição. A arte, ao afirmar os antivalores, configura-se como resistência à cultura do simulacro. Ela é, nestes moldes, a força que pode contestar a ideia dominante de cultura. Ao afirmar antivalores, a arte não se ocupa em resolver enigmas.

A experiência artística nos permite rever, ter consciência dos nossos próprios valores e dos valores dos outros. Nesse sentido, a arte desobriga-se de ser aquilo que a cultura contemporânea dominante espera dela. Tal característica amplia suas possibilidades de ser.

Não por acaso, a arte é entendida aqui como uma modalidade de cultura que nos mostra o que vem no futuro, nos revela o que está por vir, não teme o desconhecido, não se compromete com resultados ou soluções. A experiência artística se instaura no momento em que o outro me concede um novo corpo. É quando o outro compartilha seus valores comigo e, juntos, criamos condições para conjuntamente transformarmos e inventarmos novos valores.

Pensamos não ser possível alcançar qualquer tipo de consciência sobre o mundo ou sobre a história – nem sobre nossas próprias histórias – sem observarmos de maneira crítica a relação que mantemos com os valores.

Não acreditamos ser possível que uma mudança cultural seja efetivada enquanto nos entendermos como sujeitos autônomos, ou seja, alheios, desconectados e indiferentes diante das ações e das dores que acometem o mundo. Como mudança cultural, entendemos a passagem de uma ideia de cultura comprometida com elementos ideologizantes para uma ideia de cultura como tomada de consciência das demandas do mundo e dos seres humanos que o habitam.

A arte nos liberta de nós mesmos ao nos colocar em contato com o outro, com aqueles que estão, com os que virão e com os que já se foram. Passamos, assim, a nos reconhecer pelo outro, isto é, pelo desconhecido e misterioso que há no outro.

O antivalor opera na chave da alteridade, do ato amoroso. Trata-se da tentativa de unir as diferenças a partir de relações de afeto, de nos percebermos como iguais em situação de conflito, de inventarmos coletivamente um modo de lidarmos com os valores.

O antivalor permite recriar a ideia de valor sem deixar de problematizar tal conceito. Trata-se de reconstruir a ideia de valor para, posteriormente, desconfiar dele.

A afirmação e a clareza sobre determinados valores não excluem a possibilidade de vivermos sob a égide da confusão dos valores. A dimensão afirmativa não pode ofuscar as

demais dimensões duvidosas do valor e da cultura. A cultura como afirmação do valor não deve substituir a cultura como construção do valor.

Entendemos que o valor é o enigma que a cultura inventa para lidar com enigmas de distintas naturezas. Inventa-se valor para lidar com a morte, com a vida, com as emoções que sentimos. O valor aprisiona e delimita fronteiras. A afirmação do valor também nos aproxima da experiência artística, criando condições para que possamos restaurar nossas capacidades e, assim, ampliar os horizontes do ser.

A tentativa de reencontro com o enigma – capturado e anulado pelas imagens hegemônicas que circulam na sociedade do simulacro – será representada na performance artística aqui compartilhada.

Valemo-nos da fugacidade da arte – tal como fala Mnouchkine – para apresentar nossas reflexões sobre os antivalores. Confiamos e incentivamos as tentativas de transgressão da lógica cultural dominante como possibilidade de produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Fernandel. **Tristão e Isolda**: 246. 5. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2015. 134 p.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**: revista de pós-graduação em Literatura, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2º sem. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em: 18 set. 2021.

_____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. **Argos**, Chapecó, ABEU (Associação Brasileira de Editoras Universitárias), p. 56-73, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332647/mod_resource/content/3/contempagamben.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

ALES BELLO, Ângela. **Edmund Husserl**: pensar em Deus, crer em Deus. Tradução: Aparecida Turolo Garcia, Márcio Luiz Fernandes. São Paulo: Editora Paulos. 2016. [Coleção Mundo e Vida. Título original: Edmund Husserl: pensare Dio, credere in Dio]

ALMEIDA, Fábio Py Murta de; LÖWY, Michael. Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 19, n. 40, p. 478-482, jul./dez. 2013.

ANDRADE, Fernando Dias. O conceito de justiça em Marilena Chauí. **Cadernos espinosanos**: estudos sobre o século XVII. São Paulo, n. 39, p. 65-106, jul./dez 2018.

ANDREI RUBLEV. Diretor: Andrei Tarkovsky. Escrito por: Andrei Tarkovsky e co-escrito com Andrei Konchalovsky. Filme baseado na vida do pintor russo do século XV Andrei Rublev. Roteiro: Andrei Tarkovsky, Andrei Konchalovsky. Interpretação: Anatoly Solonitsyn, Nikolai Grinko, Ivan Lapikov, Nikolai Burlyayev e Irma Raush. Produção: Mosfilm. Datas de lançamento: 1966, União Soviética.

ANGIONI, Lucas. Sobre a definição de natureza. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 122, p. 521-542, dez. 2010.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. Revisão técnica e apresentação: Adriano Correia. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2017.

ARISTÓTELES. Poética. Organon. **Política**. Constituição de Atenas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. [Coleção: Os pensadores]

_____. **Física I e II**. Prefácio, introdução, tradução e comentários: Lucas Angioni. Campinas. Editora Unicamp, 2009.

_____. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. 232 p.

AVA YVY VERA. *A terra do Povo do Raio*. Documentário sobre a resistência dos povos indígenas Guarani e Kaiowa para retomar suas terras tradicionais. Diretor: Coletivo de

diretores encabeçado por Genito Gomes. Elenco: Valdomiro Flores, Teresa Marília Flores, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnathon Gomes, toda comunidade DE Tekoha Guaiviry MS). Produtora: Program Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowá da UFMG. Brasil. Estreia mundial, 2016.

AYER, M. Poema como partitura, leitor como *performer*: outro corpo em outro tempo. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 75-91, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/G8RCFyfRmmFSnXSRb339Qzb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 out. 2022.

BACURAU [filme]. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Recife: SBS Productions, Globo Filmes, Cinemascópio, 2019. 132 min.

BARBARAS, R. **De l'être du phénomène**: sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble, France: Éditions Jérôme Millon, 2001. 384 p. [Collection Krisis].

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2001. 192 p.

_____. **Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France X 1977-1978. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Z. **Globalização**: as consequências humanas. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999. 148 p. [Tradução: Globalization: the human consequences].

BELTON, J. American Cinema and Film History. *In*: HILL, J; GIBSON, P. C. **The Oxford guided to film studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 11936/1969. [*In*: A ideia do cinema].

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BLOOM, A. **O declínio da cultura ocidental**. Tradução: João Alves dos Santos. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1989.

BOBBIO, N. **Política e cultura**. Organização: Franco Sbarberi. Tradução: Jaime A. Clasen. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015. 423 p.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Fundamentos).

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, P. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. R. Teixeira. São Paulo: Editora Edusp; Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2007.

_____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 2008.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. [Coleção Estudos; 20. Dirigida por: J. Guinsburg].

_____. **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. Organização: Regina Maria Marteleto, Ricardo Medeiros Pimenta. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais, desconectados**: mapas da interculturalidade. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 283 p.

_____. **A sociedade sem relato**. Antropologia e estética da iminência. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CASTRO, S. Feminismo decolonial: origem e ideias centrais. [Internet], 2020. **Revista Princípios. CULT**, São Paulo, Departamento de filosofia UFRN, 5 out. 2020. 12 p. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-decolonial-origem-e-ideias>. Acesso em: 13 out. 2022.

CHAUÍ, M. S. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 7. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1997.

_____. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

_____. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002a.

_____. **Introdução à história de filosofia**. Dos pré-socráticos a Aristóteles. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002b.

_____. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 10. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2003. 309 p.

_____. **Convite à filosofia**. 13. ed., 2. impr. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. **Simulacro e poder.** Uma análise da mídia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006a.

_____. **Cidadania cultural.** O direito à cultura. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006b.

_____. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**, Buenos Aires, año 1, n. 1, p. 53-76, junio 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4657030/mod_resource/content/1/Chauí%20Cultura%20e%20Democracia.pdf. Acesso em: 28 dic. 2022.

_____. **Conformismo e resistência.** Organizador: Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

_____. **Filosofia moderna.** Universidade de São Paulo, USP, 2023. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/filo_moderna.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

CONNOR, S. **Teoria e valor cultural.** Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

COUTINHO, C. N. **De Rousseau a Gramsci:** ensaios de teoria política. São Paulo: Editora Boitempo, 2011. 179 p.

CUCHET, V. S. Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica. Onde atua o gênero? [Tradução: Lucas Cureau.]. **Revista Tempo**, v. 21, n. 38, p. 281-300, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/wKZ3nkdNP833CgcBJ8c5kXs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 dez. 2022.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Lexikon, 2010. 744 p.

CUNHA, M. I. **Cultura, diversidade, diferenciação.** Um guia elementar. Livro eletrônico (CRIA–UMinho). Açores: Editora Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade do Minho (CICS. NOVA. UMinho), dez. 2016. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/45194/1/2532-9223-1-PB.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe.** Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo. Editora Boitempo, 2016.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997. 240 p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DEMANT, P. História das relações internacionais I. Rússia, aula 14. **Canal USP**, p. 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Foupi7N7wDY>. Acesso em: 28 jan. 2021.

DESCOLA, P. **Outras naturezas, outras culturas**. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2007. [Coleção Fábula].

DICIONÁRIO DE LATIM (livro eletrônico): termos e expressões. Supervisão ed.: Jaie Lot Vieira. Revisão técnica: Alexandre Hasegawa. São Paulo: Editora Edipro, 2020.

DURAS, M. **Le Navire night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner**. Paris: Editions Mercure de France, 1979 (MCMLXXIX). 210 p.

_____. Les Mains Négatives. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993**. Paris: Edition Gallimard, “Quarto”, 1997.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução: Waltensir Outra. Revisão: João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal).

_____. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. Revisão: Cezar Mortari. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução: Mário Sabino. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

_____. **Idade Média**. Bárbaros, cristãos e muçulmanos. Revisão: Rita Bento. Alfragide, Portugal: Editora Dom Quixote, 2010a.

_____. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução: Mário Sabino. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010b.

_____. **Idade Média**. Bárbaros, cristãos e muçulmanos. Revisão: Rita Bento. Alfragide, Portugal: Editora Dom Quixote, 2012.

ENSAIO DE ORQUESTRA. Diretor e roteirista: Federico Fellini. Elenco: Balduin Baas, Clara Colosimo, Ronaldo Bonachi. Filme sátira musical. Produção: Renzo Rossellini, Michael Fengler. Lançamento: Itália, 1979.

FABBRINI, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética**: Revista de ética e política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), v. 1, p. 167-183, 2013.

_____. Imagem e enigma. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, v. 19, p. 241-262, jul./dez. 2016.

FAVARETTO, C. F. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. **Rapsodia**, n. 8, p. 13-28, 2014.

FERREIRA, A. B. H. **Miniaurélio Século XXI Escolar**. O minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

_____. **Dicionário da língua portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FERREIRA, R. A. Os indígenas e o impacto da colonização europeia. **Jornal da USP**, 2016. atualizado em 24 abr. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/os-indigenas-e-os-impactos-da-colonizacao-europeia>. Acesso em: 18 dez. 2022.

FITZCARRALDO. Diretor e produtor: Werner Herzog. Elenco: Klaus Kinski, Cláudia Cardinale, David Perez Espinosa, Grande Otelo, José Lewgoy, Milton Nascimento. Filme: Início do século XX, Fitzcarraldo se empenha em construir uma casa de ópera no meio da floresta amazônica. Filmado no Peru. Estreia mundial: 1982.

FOGEL, I. **Dos sonhos nascem os mitos**. São Paulo: Clube dos Autores, 2015.

FREDERICO, C. A arte em Marx: um estudo sobre os manuscritos econômico-filosóficos. **Novos Rumos**, v. 42, n. 19, 2004 [publicação: 24 maio 2012]. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2144/1771>. Acesso: 11 jan. 2023.

_____. Debord: do espetáculo ao simulacro. **MATRIZES**, São Paulo, ano 4, n. 1, p. 179-191, jul./dez. 2010.

_____. **Ensaios sobre marxismo e cultura**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2016. 194 p. [Coleção Contra a Corrente; v. 1].

FRIEDMAN, M. (1962). **Capitalismo e liberdade**. rev. atual. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2014. 203 p.

FOUCAULT, M. **A microfísica do poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, 1979.

FNPI – Fundação Nacional dos Povos Indígenas [FUNAI]. Brasil registra 274 línguas indígenas diferentes faladas por 305 etnias. **Portal Gov.br**, fev. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias#:~:text=Segundo%20dados%20do%20C3%BAltimo%20Censo,ind%C3%ADgenas%20de%20305%20diferentes%20etnias>. Acesso em: 28 set. 2022.

GOLDHILL, S. The great Dionysia and civic ideology. *In: Journal of Hellenic Studies*. CVII. London: The society for the promotion of Hellenic studies, 1987.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho; co-edição: Luiz Sérgio Henriques, Marco A. Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999. v. 1.

_____. **Cadernos do cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 14. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2022. v. 1, 490 p.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. Organização: José Teixeira Coelho Neto. Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013. 366 p.

GROYS, B. **Arte e poder**. Tradução: Virgínia Starling. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015. 238 p.

GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Organização: Kenneth Thompson. **Revista Educação & Realidade**, UFRGS, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. [Publicado no capítulo 5, livro *Media and Cultural Regulation*. Organização: Kenneth Thompson. Local de edição: Inglaterra, 1997. Autorização do autor. Tradução e revisão: Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes, Marisa Vorraber Costa]. Disponível em: file:///D:/Downloads/71361-Texto%20do%20artigo-296141-1-10-20170221.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

_____. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda, William Oliveira. Apicuri, RJ: Editora da PUC, 2016. 264 p.

HAN, B.-C. **A salvação do belo**. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ.: Editora Vozes. 2020. 128 p.

HARVEY, D. **O neoliberalismo**: história e implicações. Tradução: Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 256 p.

_____. **A loucura da razão econômica**: Marx e o capital no século XXI. Tradução: Artur Renzo. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

HAYEK, F. **O caminho da servidão**. Tradução: Anna Maria Capovilla, José Ítalo Stelle, Liane de Moraes Ribeiro. Revisão: Alessandro Manuel. São Paulo: LVM Editora, 1944.

_____. **O caminho da servidão**. São Paulo: Editora do Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010. 232 p.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução: Paulo Meneses, Karl-Heinz Effen, José Nogueira Machado. 9. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014. 552 p.

HOBBS, T. **Os pensadores**: Hobbes. Tradução: João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1. ed. Tradução Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018. 104 p.

_____. **Olhares negros: raça e representação.** Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019. 356 p.

HUIZINGA, J. A imagem da morte. In. _____. **O outono da Idade Média.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

HUYSSSEN, A.; JAMESON, F.; LACLAU, E.; ARONOWITZ, S; BHABHA, H. K.; GATES J., H. et al. **Pós-modernismo e política.** Organização: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. Disponível em: https://homologacao.edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6469592/mod_resource/content/1/HUYSSSEN_pos%20modernismo%20e%20politica.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Comunicação Social, 10 ago. 2012. **Censo 2010:** população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&view=noticia>. Acesso em: 28 set. 2022.

ITAÚ/CULTURAL. Espaço Olavo Setúbal – módulo 1. **O Brasil desconhecido.** Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/espaco-olavo-setubal/modulo-1>. Acesso em: 13 out. 2022.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **A virada cultural:** reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução: Carolina Araújo, Revisão: Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

JAEGER, W. **Paidéia.** A formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

KAINGÁNG, F. **Vagamundos** – um laboratório cênico: abrindo terreiros – sobre biomas, territórios e modos de pensar. Transmissão ao vivo pelo SESC, 24 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Osb4UI96MjU&t=3235s>. Acesso em: 22 set. 2022.

KANT, I. **A crítica da faculdade do juízo.** Tradução: Valério Rohden, Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2012.

KILOMBA, G. **Alienation.** [Internet], 16 jan. 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzYljBG5H-c>. Acesso em: 12 jan. 2023.

_____. **Quem pode falar?** Tradução: Anne Caroline Quiangala. Pretaenerd Academy. [Internet], 12 jan. 2016b. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grad-a-kilomba.html>. Acesso em: 12/01/2023. Último acesso em: 11 jan. 2023.

KNOBEL, M.; SCHULZ, P. (orgs.). **Eisten**: muito além da relatividade. São Paulo: Editora do Instituto Sangari, 2010.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. Organização: Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2020. 128 p.

LACERDA, T. M. Lefort: democracia e direitos humanos. **Revista Discurso - USP**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 221-229, 2018. Disponível em: file:///D:/Downloads/147394-Texto%20do%20artigo-298364-1-10-20180629.pdf. Acesso em: 17 out. 2022.

LEFORT, C. **A invenção da democracia**: os limites da dominação totalitária. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **RBCS Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 115-134, jun. 2002.

LEOPLODO E SILVA, F. **Conhecimento, sabedoria, felicidade**. Fragmento da palestra Sartre e o existencialismo. Plataforma digital: Território e Conhecimento, 21 de abril de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=6ra45z_DWi4

LÉVI-STRAUSS, C. **Raça e história**. Tradução: Inácia Canelas. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.

_____. Natureza e cultura. **Revista Antropos**, ano 2, v. 3, dez 2009. 10 p.

LIBERA, A. **Filosofia medieval**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011. [Título original: La culture-monde: réponse à une société désorientée].

_____. **A estatização do mundo**. Viver na era do capitalismo artista. Tradução: Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LYOTARD, J.-F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982-1985. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1993.

LOURDEAU, A. A Serra da Capivara e os primeiros povoamentos sul-americanos: uma revisão bibliográfica. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 14, n. 2, p. 367-398, maio/ago. 2019.

LÖWY, . **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. Tradução: Myriam Vera Baptista; Magdalena Pizante Baptista. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 213 p.

LYOTARD, J.- F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982-1985. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1993.

MAFFESOLI, M. **A república dos bons sentimentos**. Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Editora Iluminuras; Itaú Cultural, 2009. 128 p. [Tradução de: La république des bons sentiments].

MARTELETO, R. M.; PIMENTA, R. M. (orgs.) **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017. 370 p.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. **Crítica da Filosofia do direito de Hegel**, 1843. 2a. ed. rev. Tradução: Rubens Enderle, Leonardo de Deus. Supervisão e notas: Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

_____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Supervisão editorial: Mário Duayer. Tradução Mário Duayer, Nélvio Schneider. Colaboração: Alice Helga Werner, Rudiger Hoffman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 1285 p.

_____. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. 894 p.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista** [1974]. Organização: Sílvio Santana. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo. Editora Martin Claret, 2007.

MENESES, P. Etnocentrismo e relativismo cultural: algumas reflexões. Revisão: Jorge Machado (USP, São Paulo). **Revista Gestão & Políticas Públicas - RG&PP**, São Paulo, v. 10, n. 1, 1-10, 2020.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. 555 p. (Biblioteca do pensamento moderno). [Tradução de: **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1999].

MONASTA, A. **Antonio Gramsci**. Tradução: Paolo Nosella. Recife: Editora Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010. 154 p. [Coleção Educadores].

MNOUCHKINE, A. L'Ile d'or: «J'ai toujours l'impression que l'art du théâtre me fuit». [Propos recueillis par Fabienne Darge]. **Le Monde**, 8 nov. 2021. [La directrice du Théâtre du Soleil raconte la genèse de son dernier spectacle «L'Ile d'or»]. Disponible en: https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/08/ariane-mnouchkine-j-ai-toujours-l-impression-que-l-art-du-theatre-me-fuit_6101401_3246.html. Consulté le: 13 jan. 2023.

NIETZSCHE F. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. [1. ed., 2009]. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

O'BRIEN, G. **An essay on mediaeval economic teaching**. Ontario, Canada: Batoche Books Kitchener Editor, 2001. [First Published London 1920].

NOGUEIRA, L. **Cinema múltiplo**: figuras, temas, estilos, dispositivos. Direção: José Ricardo Carvalheiro. Covilhã, Portugal: Editora LabCom Books, 2015. [Série Cinema e Multimédia].

OLIVEIRA, L. M. B. A cidade como projeto coletivo: impressões sobre experiência de Medellín. **Tempo e Argumento**: Revista do Programa de Pós-graduação em História, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 164-181, jul./dez. 2011.

_____. Sobre conquistas e tensões. **Estudos avançados**, Universidade de São Paulo (USP), v. 32, n. 93, p. 283-296, 2018. [Artigo de Arte e Cultura. Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados em parceria com a Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo].

O PREÇO DE TUDO. [Documentário]. Diretor: Nathaniel Kahn. Elenco: Larry Poons e Jeff Joons. Estreia mundial, 2018.

ORTIZ, R. **Trajetos e memórias**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011. 200 p.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas: Domingo Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAIKOVA, Valéria. **5 obras-primas do cineasta Aleksandr Sokurov**, [Internet], 17 jun. 2021. Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/85497-5-obras-primas-do-cineasta-sokurov>. Acesso em: 13 jan. 2023.

PARDAL, F. **Bacurau**: uma alegoria catártica dos impasses políticos de nosso tempo [Internet], 2 set. 2019. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/Bacurau-uma-alegoria-catartica-dos-impasses-politicos-de-nosso-tempo?amp=1&gclid=CjwKCAiAv9ucBhBXEiwA6N8nYHqsXcwPNhYuid-z3McKbu2RxSw8WAhs5tgtZfthq5Z9ztjhV30emhoCDEkQAvD_BwE. Acesso em: 13 out. 2022.

PARIS, B. **Garbo**. Tradução: Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

PAULO III. **Bula papal Sublimis Deus** – sobre a alma dos índios. Roma, 1537 d.C. Disponível em: <http://www.teatrodomundo.com.br/sublimis-deus-ou-os-indios-tem-alma>. Acesso em: 13 nov. 2022.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maris Lúcia Pereira. São Paulo. Editora Perspectiva, 2015.

PEREIRA, W. P. Cinema e política na era Roosevelt: o “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933- 1945). *In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Anais...* São Paulo, 2011. 17 p.

PESSIS, A.-M.; CISNEIROS, D.; MUTZENBERG, D. Identidades gráficas nos registros rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. **FUMDHAMentos**, v. 15, n. 2, p. 33-54, 2018.

POPPER, K. R. (1945). **A sociedade aberta e seus inimigos**. O feitiço de Platão, v. 1. Tradução: Milton Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974.

PUGLIA, D. Terry Eagleton: cultura e política em transformação. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, SC, v. 72, n. 1, p. 115-124, jan./abr. 2019.

RAMOS, S. S. **A prosa de Dora**. Uma leitura da articulação entre natureza e cultura na filosofia de Merleau-Ponty. 2009. 338 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), São Paulo, SP, 2009.

RANCIÈRE, J. **Momentos políticos**. Buenos Aires: Editora Capital Intelectual, 2010.

REALE, M. Concreção de fato, valor e norma no direito romano clássico. [Ensaio de interpretação à luz da teoria tridimensional do Direito]. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade De São Paulo (USP), n. 49, 190-220, São Paulo, p. 190-220, 1954. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/66206>. Acesso em: 28 nov. 2022.

_____. Invariantes axiológicas. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 13, p. 131-144, dez. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000300008>. Acesso em: 12 dez. 2022.

ROUSSEAU, J.-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. [Coleção os Pensadores: Rousseau 2].

SANTOS, B. S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

SARANYANA, J.-I. **A filosofia medieval**: das origens patrísticas à escolástica barroca. Tradução: Fernando Salles. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia/Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2006.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: Rita Correia Guedes. [Fonte: L’Existencialisme est un Humanisme. Paris: Les Éditions Nagel, 1970]. 48 p. Disponível em: [file:///D:/Downloads/Existencialismo%20reciclado%20\(1\).pdf](file:///D:/Downloads/Existencialismo%20reciclado%20(1).pdf). Acesso em: 22 out. 2022.

_____. **Entre quatro paredes**. Tradução: Guilherme de Almeida. São Paulo. Editora Abril Cultural, 1977. [Coleção Teatro Vivo]

SCHLESENER, A. H. Hegemonia e cultura: a dimensão da educação e a formação escolar em Antônio Gramsci. **Revista Novos Rumos**, seção: Crítica Cultural, UNESP, Marília, v. 50, n. 2, 20 dez. 2013. 11 p.

SEN, A. **Identidade e violência**. A ilusão do destino. Tradução: José Antônio Arantes. 1. ed. São Paulo: Editora Iluminuras; Itaú cultural, 2015. 208 p.

SENNETT, R. **O artífice**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

SERPA, Â. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SETTON, M. G. J. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 22, p. 26-36, set./dez. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993/39715>. Acesso em: 28 nov. 2022.

ZETTON, M. G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, Universidade de São Paulo (USP), n. 20, maio/ago. 2002.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018. 248 p.

_____. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução: Gentil Junior Saraiva. São Paulo: Editora Martim Claret, 2020. 214 p.

SILVA, F. L. **Sartre e o existencialismo** [Fragmento de palestra]. Conhecimento, sabedoria, felicidade. Plataforma digital: Território e Conhecimento, 21 abr. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ra45z_DWi4. Acesso em: 5 jan. 2023.

SÓFOCLES. **A tragédia grega**. Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1990. 264 p.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. Cultura e imaginário. Revisão: Ana Paula Cardoso. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

_____. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Editora Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

_____. **Dicionário crítico da política cultural**: cultura e imaginário. 2. ed., rev. e ampl. 1. reimp. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

TEIXEIRA, F.; FREDERICO, C. **Marx, Weber e o marxismo weberiano**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

TRABULSI. José Antônio Dabdab. Uma cidade da "inclusão": mulheres, estrangeiros e escravos na cidade grega positivista. **Phoinix**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 207-225, 2000. Disponível em: [file:///D:/Downloads/33431-87521-1-SM%20\(1\).pdf](file:///D:/Downloads/33431-87521-1-SM%20(1).pdf). Acesso em: 13 dez. 2022.

VON SCHILLER, F. **Cultura estética e liberdade**. São Paulo: Editora Hedra, 2009. 176 p.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

VILAR, S. C.; FURLAN, R. Alteridade e expressão em Merleau-Ponty: rumo a um paradigma alternativo da subjetividade. **Memorandum**, Belo Horizonte (UFMG), Ribeirão Preto (USP), n. 30, p. 157-176, abr. 2016. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/wp-content/uploads/2016/05/vilarfurlan01.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

ZALTZMAN, N. Do sexo oposto. In: CECCARELLI, P. (Org.). **Diferenças sexuais**. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

ANDREI RUBLEV. Diretor: Andrei Tarkovsky. Escrito por: Andrei Tarkovsky e co-escrito com Andrei Konchalovsky. Filme baseado na vida do pintor russo do século XV Andrei Rublev. Roteiro: Andrei Tarkovsky, Andrey Konchalovsky. Interpretação: Anatoly Solonitsyn, Nikolai Grinko, Ivan Lapikov, Nikolai Burlyayev e Irma Raush. Produção: Mosfilm. Datas de lançamento: 1966, União Soviética.

AVA YVY VERA. *A terra do Povo do Raio*. Documentário sobre a resistência dos povos indígenas Guarani e Kaiowá para retomar suas terras tradicionais. Diretor: Coletivo de diretores encabeçado por Genito Gomes. Elenco: Valdomiro Flores, Teresa Marília Flores, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnathon Gomes, toda comunidade DE Tekoha Guaiviry MS). Produtora: Program Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowa da UFMG. Brasil. Estreia mundial, 2016.

ENSAIO DE ORQUESTRA. Diretor e roteirista: Federico Fellini. Elenco: Balduin Baas, Clara Colosimo, Ronaldo Bonachi. Filme sátira musical. Produção: Renzo Rossellini, Michael Fengler. Lançamento: Itália, 1979.

FITZCARRALDO. Diretor e produtor: Werner Herzog. Elenco: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, David Perez Espinosa, Grande Otelo, José Lewgoy, Milton Nascimento. Filme: Início do século XX, Fitzcarraldo se empenha em construir uma casa de ópera no meio da floresta amazônica. Filmado no Peru. Estreia mundial, 1982.

O PREÇO DE TUDO. Diretor: Nathaniel Kahn. Documentário. Elenco: Larry Poons e Jeff Joons. Estreia mundial, 2018.