

Arte como processo cultural: por uma ampliação do humano

Bianca Caroline DOS SANTOS

Music is the weapon of the future

Fela Anikulapo Kuti¹

El día que hayas hecho una obra bella, habrás manifestado mejor tu amor por la justicia y por el derecho que escribiendo veinte volúmenes de economía.

Leconte de Lisle²

ABSTRACT

The intention of this text is to discuss the possibilities of art as a dynamic cultural process capable of questioning dominant values, creating new forms of perception and propitiating “indignations for human dignity”. Art is a crucial aspect of the human condition. It expresses our capacity to create symbols, metaphors, representations and simulacra of reality. This text looks at the history of several artistic movements and their breaking of standards, questioning of absolute truths and revolutionary understanding of art. Concepts such as “art for art” and “engaged art” are deconstructed and analysis made of art’s manifestation of ethics and complexity. Finally, we critically consider the evolution of the term “culture” and its inherent processes of domination, in an attempt to verify if the reproducibility of art has resulted in its democratization or in contrast, commercialized art as merchandise.

Key words: Artistic movements, human dignity, cultural process.

INTRODUÇÃO

Este texto parte da crença de que a arte faz parte da nossa condição humana. Para isso, utilizamos a idéia de *ampliação do humano* pois entendemos que esta condição está cada vez mais aprisionada, limitada e moldada pelos valores relacionados ao funcionamento do mercado. Assim, talvez seria melhor dizer que defendemos uma *retomada do humano*, da sensibilidade, daquilo que nos torna animais culturais, capazes de estabelecer relações, de nos expressar através de cores, formas e sons, de pensar e de sonhar.

Defender a arte como um direito humano foi a maneira encontrada para difundir a idéia de que mais e mais pessoas devem poder criar e ter acesso à arte. Em um momento de dominação

hegemônica do mundo, no qual os valores do mercado são impostos como verdades imutáveis, apostamos na arte como um meio de criar contra-hegemonias, de questionar, duvidar, promover processos de emancipação e de luta pela dignidade humana.

No entanto, sabemos que a arte pode estar a serviço tanto da dominação quanto da emancipação. A arte que serve ao poder hegemônico é repetitiva, padronizada, limitada e pobre em criatividade. Serve aos objetivos da indústria cultural de criar seres automatizados, apáticos e incapazes de reagir. Em sentido oposto, a arte como processo de emancipação é complexa, variável, promove a perplexidade, a ação, impulsiona processos de *indignação pela dignidade* e explora a imaginação. Pode possibilitar a criação de novos signos culturais, novas metáforas, que não sejam apenas recortes parciais da realidade, mas que criem uma realidade nova, que nos permitam ver além dos limites que nos impõe esta racionalidade que vê no homem uma máquina e não um ser dotado de sensibilidade. Porém, se chegamos a esta situação tão desumana (no sentido do que *deixa de ser humano*), acreditamos na possibilidade *também humana* de chegar a um ponto de inflexão, de criar resistências, de promover processos culturais emancipadores e plurais. A arte pode contribuir a esses processos culturais na medida em que nos faz ver com outros olhos, escutar com outros ouvidos. Um girassol não é mais o mesmo depois que observamos um quadro de Van Gogh, assim como a música não é a mesma depois do *jazz*, nem o menino da periferia é igual depois de aprender a dançar e conhecer os teatros do mundo...

Assim, já adiantamos que a relação entre arte e direitos humanos, ao nosso ver, não passa pelo engajamento político da arte, ou pela defesa de uma “arte pela arte”. Entendemos a arte enquanto processo e como meio de questionamento aos valores dominantes, vez que hoje o que se valoriza é o produto final, o resultado, a arte como mercadoria. Por sua vez, entendemos os direitos humanos como processos de luta pelo acesso aos bens materiais e imateriais que, historicamente, foram distribuídos de formas desigual. Ao nosso ver, a arte deve sair do museu para entrar na política, assim como a política deve também ser discutida no museu. Em outras palavras, acreditamos que a relação entre arte e direitos humanos passa pela construção de uma nova cultura política e de uma nova política cultural. Esta nova cultura política se manifesta em momentos de “indignação pela dignidade humana”, nos quais os direitos garantidos em tratados internacionais passam a ser objeto de disputa política.

Esclarecemos que a nossa visão de cultura não se restringe à expressão das artes, menos ainda as consideradas “belas-artes”. No entanto, nos pareceu oportuno fazer este recorte (arte enquanto dimensão da cultura) porque acreditamos na arte como uma expressão privilegiada da cultura, ou seja, como uma expressão *do que há de humano em nós*, do que nos caracteriza como seres não meramente racionais, mas culturais, do que materializa *a nossa capacidade de criar signos*. Desta forma, arte e cultura não devem ser vistos como conceitos estanques e separados, mas considerados interdependentemente, complementarmente. A cultura como símbolo está na arte, assim como a arte cria símbolos e está na cultura. Assim, esclarecemos que a nossa visão de cultura não é estática, e nos referimos a *processos culturais* com o objetivo de afirmar a cultura em seu aspecto dinâmico e plural. Abordar a cultura pela perspectiva de processo nos permite três considerações:³

1. Cultural como metodologia de acesso a realidade nos põe em contato com a história, e constitui nossa forma de ver, compreender e atuar no mundo;
2. Exige que estejamos atentos ao contexto, ou seja, ao conjunto de relações sociais, políticas e econômicas que regem a forma de produção e extração do valor social;

3. Cultura como forma de aprender e questionar a realidade, exigindo a superação dos dogmatismos e a construção de uma crítica ao conjunto de interpretações dominantes.

Portanto, a intenção deste texto é buscar em que medida a arte pode propiciar processos culturais dinâmicos, de questionamento dos valores dominantes, que possam ampliar a nossa condição humana e promover processos de emancipação.

ARTE COMO PROCESSO CULTURAL HUMANIZADOR

A arte, assim como as ideologias e as teorias políticas, é um produto cultural. Para Marilena Chauí, a arte seria a “eterna novidade do mundo”,⁴ e o artista aquele que “busca o mundo em estado nascente”.⁵ Através da obra de arte a realidade se revela, o instituído passa ao instituinte, num constante desvendamento do mundo. Enfim, a arte permite a criação de realidade nova através de um universo já conhecido, ela transfigura, transforma, dota este universo de novas significações.⁶

Neste trabalho, vamos defender a possibilidade da arte de criar uma realidade nova ao potencializar a capacidade humana de atuar criativamente frente ao seu conjunto de relações sociais, políticas, naturais e psíquicas. Esta atuação criativa deve ter por objetivo a *emancipação*⁷ do humano, através da criação de signos que propiciem novas formas de perceber e de intervir no mundo, impulsionando processos de luta pela dignidade humana.

Estamos diante de um mundo cada vez mais desigual. Mais da metade da população mundial ainda tem fome de comida, vive abaixo da linha da miséria, e pensa não ter outra alternativa frente a uma realidade homogeneizada pelos valores do mercado e pelos interesses das empresas transnacionais. Neste contexto, vemos por todos os lados a defesa da cultura como meio de resgate e preservação de identidades. Reconhecemos a importância do conhecimento das identidades culturais, mas desde já advertimos que considerar a cultura apenas em seu aspecto identitário pode levar a fundamentalismos, servindo de justificativa para a dominação, a intolerância e a manutenção de um acesso desigual aos bens materiais e imateriais. Chamamos de fundamentalismos pois entendemos que a causa da violência, das guerras e das desigualdades está muito mais próxima da disputa por recursos naturais, domínio político ou de espaços geo-estratégicos que pela afirmação de identidades culturais. Para Adorno e Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt:

Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común “cultura” contiene ya virtualmente la forma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, está en pleno acuerdo con este concepto de cultura.⁸

O termo cultura é muitas vezes associado à idéia de estabilidade, identidade, imobilidade, e pode servir de instrumento para legitimar processos de dominação e exclusão. Pela palavra *cultura* defende-se muitas vezes uma verdade única e absoluta, anterior e transcendente às próprias relações sociais que lhe deram origem. Entendemos que as relações do ser humano consigo mesmo, com os outros e com a natureza estão em constante mutação, variando no espa-

ço e no tempo, um tempo não-linear, mas complexo e elíptico, “cuyo movimiento pulveriza las posibilidades de existencia de un presente inmóvil”,⁹ e constituindo diferentes formas de reação frente a determinado entorno. Não há uma só cultura que deva ser defendida como absoluta, assim como não há um produto cultural que seja superior a outro e justifique a sua conversão em critério de verdade. O que existe e deve ser preservado é a pluralidade de reações frente à realidade e a multiplicidade de pontos de vista, de produtos culturais e de formas de vida.

Desta forma, acreditamos em **processos culturais dinâmicos** em lugar da defesa de culturas estáticas e com pretensão universal. Optamos por uma visão relacional da cultura, que privilegia seu aspecto dinâmico, plural e criativo, opondo-se à toda pretensão homogênea. Também entendemos que somente através da capacidade humana genérica de construir e desconstruir mundos é que podemos encontrar materiais que possibilitem a ampliação do humano. Precisamos de materiais criativos que promovam a busca de novos signos culturais, que nos permitam criar um novo imaginário e que potencializem nossa capacidade de indignação frente às injustiças.

A arte é, por excelência, um produto cultural criador de novos signos. Como ensina Herrera Flores,¹⁰ quando a arte deixa ser vista como um conceito autônomo e se aproxima dos contextos sociais, econômicos e políticos com a possibilidade de mostrar esteticamente a necessidade da superação criativa das desigualdades, se converte em uma arma importante.

Vera Toledo Piza afirma que para a estética social, a arte não é vista apenas como um jogo sem maiores conseqüências, mas como uma atividade lúdica que atua sobre a vida coletiva e pode transformar o destino das sociedades, podendo ser concebida como uma atividade transformadora.¹¹ Lotman atribui à arte a “genialidad” de permitir “confrontaciones con la realidad”.¹²

Um processo cultural pode ser regulador ou, pelo contrário, promover a emancipação. Será regulador quando não permita a multiplicidade de pontos de vista, apresentando-se como única forma de acesso à realidade e impedindo diferentes formas de reação cultural. Será emancipador quando impulsione a nossa criatividade de reagir de formas plurais e distintas frente ao nosso entorno de relações, de questionar, enfim, de propor possibilidades distintas de aproximação à realidade. Afirma Herrera Flores:

... los productos culturales de las clases dominantes (sus mapas) se nos presentan como si fueran la realidad... Esa es la violencia contra la que debemos armarnos con nuevas maquinas de guerra, es decir, con nuevas metáforas, nuevas imágenes y nuevos conceptos que nos hagan ver el mundo de otra manera a como está dibujado en la alta cultura de los privilegiados.¹³

Acreditamos que a arte tem o poder de criar essas novas metáforas e imagens, oferecendo uma alternativa à aparência de imobilidade e à apatia que nos rodeia. Maite Larrauri nos diz que a arte possibilita novas relações com o mundo, com a realidade. Os grandes criadores seriam como mergulhadores que buscam o mais profundo da vida e saem à superfície com os olhos vermelhos e os pulmões quase sem ar: “Arriesgan su propia salud en aras de establecer otros vínculos con la realidad”.¹⁴

O que nos diferencia de animais meramente sociais e nos torna animais culturais é a nossa capacidade de construir signos, de estabelecer relações simbólicas entre um objeto e uma ação. O cultural é a contínua construção, intercâmbio e transformação destes signos e a arte uma ferramenta privilegiada neste processo de simbolização do mundo, pois permite ver de outras formas, outras cores, outras direções, estimula a imaginação, o movimento, a flexibi-

lidade de idéias, enfim, a arte pode recuperar no ser humano a sua qualidade fundamental de animal cultural. Zygmunt Bauman, esclarece que a criatividade se manifesta através de uma ação humana que visa por ordem à estrutura caótica do mundo e que só pode ser compreendida no âmbito da comunidade, ou seja, não é uma expressão do indivíduo tomado isoladamente. Esta criatividade é capaz de “trascender el orden natural o ‘naturalizado’ y de crear órdenes nuevos y diferentes”.¹⁵

Eugenio Trias, ao descrever a “cidade ideal” como metáfora filosófica da nossa sociedade, afirma o papel do simbólico:

Tal habitante del límite (el hombre) hizo su acta de aparición en el mundo hace, quizá, treinta y pico miles de años, produciendo el verdadero Big Bang del ser y del sentido; una <primitiva explosión> mediante la cual se puso de prueba la inteligencia teórica y práctica mediante la gestión de símbolos.¹⁶

O filósofo espanhol também esclarece que o “suplemento simbólico”¹⁷ que compõe a nossa existência se expressa tanto através da religião (relação do homem com o sagrado), quanto através da arte (formalização simbólica do mundo através da *poiésis*):

La religión usa los símbolos para acoger y cobijar el misterio de lo que trasciende el límite como tal misterio. El arte intenta producir (mediante producción, poiésis) unas formas que connotan mediante símbolos ese misterio, pero que denotan y designan, mediante figuras y trazos, los episodios posibles que constituyen nuestra experiencia de vida dentro de los límites del mundo.¹⁸

Em um momento de dominação hegemônica do mundo pelo capitalismo e de predomínio de valores associados ao funcionamento do mercado, a produção de novos signos culturais pode ter caráter subversivo e oferecer uma alternativa ao tão anunciado *fim da história*. A arte historiciza,¹⁹ cria significados, sendo por excelência um produtor de símbolos através da ponte que estabelece entre nossa *razão fronteira* e o que está além dos limites que essa razão nos impõe. Esclarecemos que o que está além desses limites não é nenhuma teoria transcendental ou mistério inacessível. O que está além desses limites é o *desconhecido*, ou melhor, o que não nos é *permitido conhecer*, vez que ao poder dominante interessa uma só visão do mundo. Assim, como explica Eugênio Trias, a razão fronteira encontra-se no *limite* entre o conhecido e o desconhecido, entre o que se diz e o que se cala. Contudo, esse limite não é um muro (de silêncio), mas “*un trazado mural*”,²⁰ uma pintura, que permite aberturas, portas, mediante as quais se pode promover algum acesso ao dito inacessível.

No entanto, devemos estar cientes que a produção de novos signos e novas metáforas não substitui a realidade. Como nos adverte Joaquín Herrera Flores: “... lo que hace que una metáfora cultural se convierta en algo fundamental para el proceso de humanización, no es considerar que la realidad se confunda con los textos culturales de que disponemos, sino que problematice estética, filosófica o políticamente dicha realidad...”²¹ Assim, não basta defender um mundo povoado de metáforas e signos culturais, se estes não impulsionarem processos de luta pela dignidade, problematizando a realidade a partir da qual são produzidos.

Neste sentido, propomos um humanismo que se oponha à lógica de resultados imposta pelo mercado (que se apresenta como único critério de verdade) e esteja aberto aos processos

transformadores, a criação de novos espaços culturais, enfim, a conquista efetiva de direitos. Segundo a reflexão de Herrera Flores, uma obra artística, uma teoria econômica ou científica, uma teoria política ou jurídica, uma concepção religiosa, será definida como cultural quando potencie a capacidade humana de luta por sua dignidade.²² Este novo humanismo, de acordo com as idéias do pensador Eugenio Triás, deve ser entendido desde a compreensão da nossa condição de seres que habitam uma zona limítrofe, ou seja, um espaço que pode ser ampliado através da mediação simbólica. Nas palavras de Triás:

Frente al viejo humanismo de las filosofías existencialistas o marxistas, y frente a la disolución irresponsable de todo horizonte humanista, es preciso repensar el ser humano, la humana conditio, desde esta asunción radical del ser (y en consecuencia de la existencia y realidad que de él se desprenden) desde el límite.²³

A ampliação do humano é o que nos capacita para a ação, ou seja, o que permite que sejamos seres humanos criativos e autônomos, capazes de conduzir nossas vidas sem a necessidade de uma verdade transcendente que nos sirva de guia. *A contribuição da arte, desde uma perspectiva emancipadora, é a de fornecer materiais criativos que subsidiem nossa atuação no mundo comprometida com a idéia de justiça.* Ao incentivar processos de criação artística e democratizar o acesso às obras culturais produzidas estaremos ampliando a oferta de signos culturais e possibilitando esta ampliação do humano. Desta forma, podemos fortalecer um processo cultural não apenas de construção de identidades e pertencimentos, mas também de criação de sentidos. Estes sentidos não estão em algum plano transcendente, separados da vida concreta das pessoas. É a vida de cada um que permite este processo, o que por sua vez torna mais humana a vida. A arte é um produto cultural capaz de estimular esta criação e recreação de sentidos, e conseqüentemente, capaz de possibilitar uma ampliação do humano. Segundo Triás:

La obra de arte entra por los ojos o por los oídos; por las ventanas principales de nuestra sensibilidad. Pero ese carácter sensible no es obstáculo para promover una remoción(¿) de naturaleza intelectual. [...] En la obra de arte se da una compenetración de la sensibilidad con la inteligencia, o una unión de sensación e idea que no tiene lugar en otros ámbitos de la cultura.²⁴

A arte pode expressar conflitos, criar indignações, estimular a imaginação, a reação, a descoberta de mundos sensíveis até então inexplorados. O contato com a arte nos torna mais humanos pois nos permite ver além dos limites físicos dos objetos e, conseqüentemente das teorias, conceitos, políticas e outros produtos culturais postos como verdades imutáveis. Como bem afirma Lotman: “El arte lleva el ser humano al mundo de la libertad y con ello mismo se revela las posibilidades de sus acciones”.²⁵

Podemos citar vários movimentos artísticos que quebraram modelos pré-estabelecidos, sugeriram novas formas de interpretar o mundo, promoveram a mescla de estilos, técnicas, cores e músicas, denunciaram injustiças ou inspiraram processos de luta. No Brasil temos o Movimento Modernista desencadeado com a Semana de Arte Moderna de 1922,²⁶ que representou uma mudança em relação ao que se produzia anteriormente em matéria de arte, pois reclamava maior liberdade e sugeria uma atitude “antropofágica”²⁷ frente aos valores europeus

dominantes. Já nos anos 60 recordamos o movimento Tropicalista que, usando de deboche, irreverência e improvisação, revolucionou a música popular brasileira, até então dominada pela estética da bossa nova. Liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo usou as idéias do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade para aproveitar elementos estrangeiros que entram no país e, por meio de sua fusão com a cultura brasileira criar um novo produto artístico, criticando poeticamente a ditadura que se instalava no país.²⁸ Trinta anos mais tarde e sob a influência tanto do Modernismo quanto do Tropicalismo, surge em Pernambuco o movimento *manguebeat*, cujo manifesto tinha a figura de uma antena parabólica fincada na lama, apontando a relação entre a cultura local tradicional e o que vinha de fora, entre a música popular e as novas mídias. Foi um movimento emblemático pois além de uma revolução estética, que pretendeu *modernizar o passado para produzir uma evolução musical*, denunciava as condições de vida de boa parte da população da cidade do Recife, cujas casas e vidas se encontravam literalmente metidas “na lama”.²⁹ Outro artista que não podemos deixar de citar é o nigeriano Fela Anikulapo Kuti, que além de ser um ícone da música africana, foi um grande lutador contra a AIDS, contra o racismo, contra a dominação exercida sobre as mulheres, contra a ditadura na Nigéria e em outros países africanos, e fez da sua música um instrumento de denúncia, de despertar de consciências, ao criar o estilo musical *afrobeat*: “una música africana de bailes y agitación que pide: piensa, muévete, contesta”.³⁰

Além de movimentos artísticos nos quais a arte é um meio de aproximação da realidade, de denúncia, de criação de sentidos, podemos pensar em um *uso da arte* com o objetivo de ampliar nossa condição humana, ou seja, de empoderar-nos na luta por nossa dignidade. Citamos o Projeto “Dança Comunidade”, realizado atualmente no Brasil pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo, com jovens das periferias do Rio de Janeiro e São Paulo. Com o objetivo de formar *cidadãos-dançantes*, este coreógrafo desenvolve um trabalho de conscientização corporal e de aprendizagem de movimentos para a dança chamado *A Reeducação do Movimento*. Ele nos conta que esses jovens, que vivem a realidade dura das periferias, cercados de violência e pobreza, a partir do momento em que começam a expressar-se pela dança, a tomar consciência de seu corpo, a associar a coreografia com a música, a efetuar movimentos até então desconhecidos, a girar, enxergar outros planos, mover-se por outras direções, passaram também a expressar-se verbalmente de forma mais organizada, a exigir músicas mais elaboradas, a escolher programas de televisão com mais conteúdo e maior exigência de compreensão. Enfim, passaram a ter mais consciência não apenas do corpo e seus movimentos, mas de seu entorno de relações, ao não se contentarem com conteúdos fáceis que não exigem interação, que não oferecem desafio à mente. Passaram a ter uma demanda interna por saber. Conta-nos o coreógrafo:

Ao mergulhar no processo que lhe propomos, o jovem começa a perceber que o mundo ao seu redor apresenta modulações muito mais ricas do que aquelas que costumava ver. É possível ensiná-lo a escutar outros sons, a ouvir e construir outras sonoridades, a falar outras linguagens, tanto corporalmente quanto verbalmente, expressando-se de formas variadas. (...) Cada um possui potencialidades distintas, e poderá descobrir um caminho a ser trilhado.³¹

É dessa potencialidade distinta de perceber e agir no mundo de formas variadas que se trata o cultural como processo de humanização. É para que o ser humano seja capaz de escutar outros sons e construir outras sonoridades que acreditamos na arte como um produto cultural privilegiado no momento de empoderar homens e mulheres na busca de sua dignidade. É para

que reafirmemos nossa capacidade de construir e desconstruir mundos sem estarmos condicionados a nenhuma verdade transcendente e imutável. Enfim, acreditamos que a arte pode ampliar o que há de humano em nós.

ARTE PELA ARTE E ARTE ENGAJADA. ÉTICA E COMPLEXIDADE

Como nos ensina Marilena Chauí, a palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techné*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Portanto, em sentido geral, seria o conjunto de regras que regem uma atividade humana qualquer. A classificação das técnicas ou artes seguiu o padrão da sociedade antiga, fundada na escravidão, e que por isso desprezava o trabalho manual. Assim, neste período as artes foram divididas em artes liberais, aquelas dignas de homens livres — gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música — e as servis ou mecânicas, próprias do trabalhador manual — medicina, arquitetura, agricultura, pintura, escultura, olaria, tecelagem, etc. —. Essa classificação foi justificada por santo Tomás de Aquino durante a Idade Média como diferença entre as artes que dirigem o trabalho da razão e as que dirigem o trabalho das mãos.³²

Durante o Renascimento, começa a valorização das artes mecânicas, vez que se exaltava o corpo humano e suas habilidades. Também com o desenvolvimento do capitalismo, tais artes passam a ter maior valor. Trata-se de uma conquista da burguesia, a de valorizar o trabalho e a negação do ócio. “O *ethos* capitalista implica uma ética da consciência profissional e uma valorização do trabalho como atividade que tem um fim em si mesma”.³³

Neste processo, o primeiro avanço foi a elevação das artes mecânicas a condição de conhecimento, como as artes liberais. O segundo, que se deu em fins do século XVII e princípio do século XVIII, foi a distinção das finalidades das artes mecânicas entre as que tem como fim o que é útil aos homens (medicina, agricultura, culinária, artesanato) e as que tem por objetivo alcançar o belo (pintura, escultura, arquitetura, poesia, música, teatro, dança). A idéia de beleza fez surgir as sete artes ou as belas-artes, tal como as conhecemos atualmente. Para Eugenio Trias, a arte deve realizar uma mediação entre o sinistro e o belo, ou seja, entre o mistério e a materialização deste mistério, entre o que está fora da nossa compreensão imediata e o que permite a experiência estética:

Un arte que presenta crudamente lo siniestro, o que lo promueve sin mediaciones, en pura potencia y presentación, se auto-destruye como arte; deja de ser arte en el sentido de la poiésis. Un arte que reprime lo siniestro impide que el efecto estético (de lo bello; o de lo sublime) se produzca.³⁴

Esta compreensão da arte como realização do belo, fez com que o artista fosse encarado como gênio criador, dotado de sensibilidade e fantasia, e misteriosamente inspirado no momento da criação. A partir da noção de belo, surge o conceito de juízo de gosto, para que se possa avaliar se a obra agradou ou não, se realizou ou não a beleza desejada.

Porém, no final do século XIX, e durante o século XX modifica-se a relação entre arte e técnica, especialmente com as novas formas de reprodução. As artes tornam-se trabalho da expressão, e os artistas passam a não ocultar a estreita ligação entre arte e ciência, arte e técnica.

O papel da arte

Segundo Pierre Bourdieu as obras de arte devem ser analisadas não somente pelas estruturas que determinam a inserção do artista em determinada posição, ou seja, posição social, momento histórico, espaço geográfico e conjuntura política, mas também a partir de mudanças que se operam no próprio campo da criação artística, ou seja, as questões de forma que são inerentes à obra de arte. Uma ciência das obras deve, portanto, elaborar uma análise complexa, que não se caracteriza somente pelo estruturalismo, nem pelo estudo isolado dos processos formais necessários à criação artística.³⁵

Este trabalho não pretende analisar os processos estéticos nem tampouco a criação de valor de uma obra de arte. Queremos apenas apontar a possibilidade da arte como um produto cultural capaz de impulsionar processos de luta pela dignidade humana, como um *dever-ser* de direitos. Como afirma Eugenio Trias: “En la poésis todo es radicalmente distinto. A lo que se presenta en esa creación o producción se atribuye el carácter de lo que podría ser... Más que asemejarse a la existencia, constituye una revelación de las condiciones de posibilidades de esta”.³⁶ Por isso, partimos da premissa de que *não é preciso que a obra de arte esteja expressamente dotada de um conteúdo político para que tenha força política*. Não é preciso, por exemplo, que uma música seja *de protesto* para que gere protesto por alguma causa política, nem que uma obra teatral seja notadamente engajada, para que sirva como instrumento de educação e conscientização.

Os partidários da chamada arte social não separam a atividade artística da atividade política e pedagógica. Conforme Marilena Chauí, o pensamento estético da esquerda atribui finalidade pedagógica às artes, dando-lhe a tarefa de crítica social e política, interpretação do presente e imaginação da sociedade futura. Aristóteles na Arte Poética desenvolveu o papel pedagógico das artes, particularmente a tragédia e a música, que têm a capacidade de produzir a catarse, a purificação espiritual dos espectadores. Esta concepção pedagógica reaparece em Kant, para quem a mais alta função da arte é produzir o sentimento do sublime. Para Hegel, a pedagogia artística se efetua sob duas modalidades sucessivas: na primeira, ela é meio para a educação moral da sociedade, na segunda, ela educa a sociedade para passar do artístico à espiritualidade da religião.³⁷ Porém, sabemos que a chamada *arte engajada* ou *arte social*, tão defendida pelos movimentos de esquerda, nem sempre objetivou uma emancipação do ser humano, pois também esteve a favor de uma determinada moral, servindo muitas vezes de instrumento de legitimação do poder do Estado.³⁸ León Trotsky e André Breton, em um manifesto elaborado na Cidade do México em julho de 1938, intitulado *Por uma Arte Revolucionária Independente*,³⁹ assim declararam:

Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.⁴⁰

Em outro pólo, o desenvolvimento das relações de mercado foi acompanhado pelo surgimento de uma arte burguesa, com as chamadas comédias ligeiras no teatro, defensoras da moral e dos costumes burgueses. Esta arte burguesa não tinha por objetivo provocar o questionamento ou a reflexão, nem sobre questões políticas, nem sobre questões estéticas, mas simplesmente adaptar-se ao gosto de seu público. Como ensina Bourdieu: “Los representantes del arte burgués, en su mayoría dramaturgos, están estrecha y directamente vinculados a los miembros de la clase dominante, tanto por su procedencia, como por su estilo de vida y sus sistemas de valores”.⁴¹ Neste contexto, conforme análise de Bourdieu sobre os movimentos literários e artísticos na França do século XIX, um grupo de artistas passou a defender que a arte não deve ter nenhum compromisso social, político ou moral. A única preocupação e dever do artista é a própria criação artística e todas as questões de forma à ela inerentes. Surge a idéia de uma *arte pela arte*, que postula uma arte isolada da rede de relações sociais, políticas, econômicas e psíquicas de seu criador, ou seja, a arte enquanto conceito autônomo, independente de qualquer poder externo. Esta concepção pode, em primeira análise, contrariar nossa defesa de processos culturais dinâmicos, que devem promover uma emancipação do humano, a partir de práticas sociais concretas, de pontos de vista plurais e não em alguma teoria preexistente, superior e transcendente. Por outro lado, se analisamos contextualmente o surgimento de um grupo de artistas que demanda liberdade de criação, independência quanto aos poderes econômicos e políticos, e possibilidade de transformar qualquer conteúdo em arte a partir de variadas utilizações da forma, podemos dizer que a defesa de uma *arte pela arte* teve certo conteúdo subversivo, pois negava tanto a moral imposta pela burguesia, quanto a moral e a concepção de política que tentava transmitir a arte social. Além disso, negavam também as regras impostas pela Academia, os prêmios, condecorações e homenagens. Para Bourdieu, Baudelaire pode ser considerado como um fundador do movimento da *arte pela arte* no campo literário: “... Baudelaire encarna la posición mas extrema de la vanguardia, la de la rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones”.⁴² Neste sentido, este movimento artístico também pode ser visto como um processo cultural dinâmico, de inflexão e questionamento aos poderes dominantes. Ainda de acordo com o pensador francês:

... los partidarios del “arte puro” van mucho mas lejos que sus compañeros de viaje, aparentemente más radicales: el desapego de esteta, que, como veremos, constituye el auténtico principio de la revolución simbólica que llevan a cabo, les lleva a romper con el conformismo moral del arte burgués sin caer en esa otra forma de complacencia ética que ilustran los partidarios del “arte social”.⁴³

Na pintura, temos o exemplo de Manet, que confronta os ensinamentos e verdades da Academia e se propõe a explorar um universo mais amplo de possibilidades artísticas:

Manet invalida los fundamentos sociales del punto de vista fijo y absoluto del absolutismo artístico (como invalida la idea de un lugar privilegiado de la luz, a partir de entonces presente por doquier en la superficie de las cosas): instauro la pluralidad de los puntos de vista...⁴⁴

Acreditamos que a criação artística e o acesso à arte podem propiciar esta *pluralidade de pontos de vista*, base fundamental do cultural como processo de humanização. Como nos ensina Joaquín Herrera Flores:

Humanizar requiere puntos de vista móviles que rechacen simultáneamente dos cosas: primera, la tendencia a fijar una norma previa y propia que se considera la vara de medir universal y a partir de ahí enjuiciar los hechos. Y, segunda, la inclinación, en primer lugar, a fijar al otro, a estereotiparlo en unas características que presentan como inmutables, y, en segundo momento, a sacarlo de la historia, a considerar que no evolucionan tal y como lo hacemos nosotros.⁴⁵

Como dito anteriormente, não entendemos necessário atribuir um conteúdo político à arte para que seja possível proporcionar uma humanização do humano. Em sentido diverso, propomos a inclusão e o resgate da arte nos processos políticos e educativos, ou seja, na vida concreta de seres humanos feitos de carne e osso, mas também de sonhos, aspirações e desejos, com a necessidade de ter outros olhares sobre a realidade que os rodeia e de fazer que a vida não seja a mera satisfação de necessidades básicas. Afinal, a arte é o que expressa a diferença, a singularidade. No entanto, por mais que apontemos o movimento de artistas que defendiam uma “arte pela arte” como um processo cultural de questionamento aos valores dominantes da burguesia e do mercado, negamos que a arte exista como conceito isolado e independente do contexto que cerca o artista. Também reconhecemos a importância de alguns movimentos artísticos que realizam a denúncia e almejam o despertar de consciências através de seus conteúdos engajados e críticos. Trotsky e Breton, no Manifesto antes mencionado, afirmam:

... não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.⁴⁶

Não há como dizer que o artista é *apolítico*, uma vez que ele se insere e é fruto de um contexto de relações sociais e políticas. No entanto, não é através da limitação dos conteúdos da arte que a sua força política se revela. Assim, a revolução desejada por Trotsky e Breton tem como pressuposto a liberdade de criação, a possibilidade de que arte sirva à luta emancipadora, através da concentração do artista em seu universo de relações sociais. Neste sentido, Marilena Chauí aponta que “O artista é um ser social que busca exprimir seu modo de estar no mundo, na companhia de outros seres humanos, reflete sobre a sociedade, volta-se para ela, seja para criticá-la, seja para afirmá-la, seja para superá-la”.⁴⁷

Portanto, sabemos que o artista localiza-se num tempo-espaco dado, e que é inevitável a relação entre sua arte e sua realidade. Nas palavras de Nietzsche: “O grande poeta bebe apenas de sua própria realidade, a ponto de no fim nem suportar mais a sua obra...”⁴⁸

Contudo, o objetivo deste trabalho não é investigar a verdadeira intenção e contribuição dos artistas defensores de uma arte pela arte, ou as contribuições e limitações de uma arte engajada, mas de analisar em que medida a criação artística e o acesso à arte podem ampliar a nossa condição humana ao promover processos de emancipação. Segundo Kandinsky:

... el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido “qué”, el “qué” constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este “qué” no será ya el “qué” material y objetivo del período superado, sino un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el “cómo”) no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo.⁴⁹

Concordamos com esta visão otimista do pintor Kandinsky, ao prever que *um despertar se inicia* e que a arte pode conter o fundamento deste despertar. No entanto, o seu conteúdo não passa necessariamente por um engajamento político ou pela defesa de uma liberdade descontextualizada, tal como pretendem as mais novas interpretações da arte pela arte. A essência da arte (*el “qué”*) enquanto meio de ampliação do humano pode estar em sua capacidade de criar momentos de perplexidade, de expressar visões complexas sobre o mundo que nos rodeia, e de propiciar reflexões éticas no ser humano. É o que tentaremos demonstrar a seguir.

Arte como manifestação da ética e da complexidade

Mencionamos anteriormente que acreditamos na potencialidade da arte de permitir outros olhares e formas de interpretação do mundo em que vivemos, de criar momentos de emoção, perplexidade e indignação. Neste momento, nos parece oportuno mencionar a relação entre arte e complexidade.

A Modernidade fez com que o conhecimento fosse reduzido a modos de calcular ou de aprimorar uma determinada técnica. Reprimiu-se a indeterminação do mundo, a variedade, as múltiplas formas de viver e de relacionar-se com o entorno que nos cerca, tudo em função das exigências da produção industrial. Segundo Enzo Rullani:

La modernidad ha reducido de manera forzosa la complejidad —variedad, variabilidad, indeterminación— del entorno natural, del organismo biológico, del espíritu pensante y de la cultura social, a las dimensiones toleradas por la fábrica industrial. Es decir: a muy poco o nada.⁵⁰

Entendemos que a arte pode manifestar a multiplicidade de pontos de vista, de formas, de cores e sons, a variabilidade de interpretações, sentimentos, reações e relações, além de ser por si mesma a expressão do que é indeterminado, do que não é fruto da razão, mas sensibilidade, daquilo que não tem de ser justificado para existir. Segundo reflexão de Teixeira Coelho: “A questão, ... não é participar ou não da discussão pública de seu tempo e tratar ou não da realidade, mas, sim, como se faz isso. João Câmara, Picasso, Dali o fazem do único modo ético da arte contemporânea: o da complexidade, criando espaço para que a perplexidade se instale ali onde não pode deixar de estar”.⁵¹ A potencialidade da arte em criar *espaços de perplexidade* pode gerar processos de luta. Contudo, esta perplexidade não é necessariamente criada por uma imagem chocante, uma música de protesto ou uma arquitetura sombria. A perplexidade pode existir na simples contemplação de um quadro de girassóis... Pode estar tanto no contato com o belo, quanto em uma obra que causa estranhamento e incompreensão. A perplexidade e a complexidade estão em tudo o que nos faz *ver com outros olhos, sentir com outros sentidos*. Está no que foge aos limites estabelecidos ao homem como máquina, ao mundo como indústria, à imagem como verdade, a música como ondas sonoras. A arte desafia estes limites e pode

afirmar o homem como ser humano, o mundo como espaço de trocas culturais, a imagem como metáfora e a música como movimento.

Para Eugenio Trías: “Complejidad significa composición unitiva de lo que en principio es vario y múltiple. Complejidad es el atributo principal de los seres vivos; tanto más de los seres provistos de inteligencia”.⁵² O autor ainda afirma: “Si hay un hecho o acontecimiento de este mundo que puede ser reputado como hecho complejo, es el hecho artístico”.⁵³ Assim, além de afirmar a complexidade do ser humano, aponta a arte como manifestação complexa por natureza.

Também as criações artísticas híbridas, como a que se faz através da mescla entre poesia e pintura, por exemplo, podem criar um espaço de convergência de linguagens distintas e permitir novos olhares e sensações. Nelly Novaes Coelho, ao analisar recentes obras poéticas editadas no Brasil a partir de uma proposta interdisciplinar, observa:

Por diferentes que sejam em seus recursos estilísticos, temáticos ou níveis de vibração poética, quer nos parecer que essas obras híbridas refletem uma das palavras de ordem dos nossos dias: a que defende a busca de conhecimento, através da “ótica da complexidade” [...] a que incentiva o rompimento dos limites que isolavam os diversos campos de conhecimento em compartimentos estanques, tal como exigia o pensamento tradicional cartesiano.⁵⁴

Acreditamos que através da criação destes momentos de complexidade e perplexidade podemos fazer com que a apatia que nos rodeia se transforme em ação, em processos de luta, em pluralidade de pontos de vista, enfim, em meios de se efetivar uma ampliação e emancipação do humano. E, para tanto, não é preciso que a arte tenha tal ou qual conteúdo. O importante é o uso que se faz dela. Bourdieu aponta que diversos produtos culturais têm a capacidade de produzir uma representação sistemática e crítica do mundo social, podendo mobilizar a força dos dominados e subvertir a ordem estabelecida, o domínio do poder”.⁵⁵ Em outras palavras, defendemos que o uso da arte não se dê de forma dominadora, hegemônica e universalizante, mas através de processos educativos emancipadores, questionadores e plurais. Isto porque acreditamos na potencialidade da arte de criar diálogos interculturais abrindo espaço para que se encontrem diferentes concepções do que venha a ser o humano. Anna Wierzbicka, em um estudo sobre as expressões emotivas em diferentes línguas e culturas, diz ser possível encontrar “emoções universais”,⁵⁶ desde que não se parta de pressupostos universais *a priori*:

... false universals are a major obstacle in our search for true universals; and in searching for the latter we must, first of all, debunk the former. Since false universals mainly arise from the absolutization of distinctions drawn by one’s native language, close attention to some ethnocentric traps is of prime importance.⁵⁷

Vemos que autora nos adverte para o perigo de uma visão etnocêntrica sobre o que é a emoção humana. Assim, é preciso estimular espaços de contato entre diferentes visões. Se a criação artística é o que conecta o homem ao que está além de sua realidade fronteiriça, devemos estimular processos em que diferentes culturas possam produzir sua própria arte, ter acesso a outras obras de arte e —mais importante— sejam capazes de criar conjuntamente, proporcionando em um dado momento, uma concepção universal do humano, a partir do poético, das metáforas, da música, enfim, daquilo que nos caracteriza como animais culturais:

a nossa capacidade genérica de construir símbolos. A arte, além de ser uma manifestação da nossa condição humana, pode ser uma possível manifestação do conteúdo da ética. Eugenio Trias aponta essa ligação:

Toda verdadera obra de arte, sea arquitectónica o musical, escultórica, pictórica o literaria, mantiene esa relación compleja y mediata con lo ético. Da cauce expresivo simbólico a eso ético. [...] Y a través de esa referencia expresa al habitante del límite, que su ethos manifestado siempre de modo simbólico, de manera que el arte es, en última estancia, la posible manifestación simbólica del contenido de la ética.⁵⁸

Conforme o autor, a arte pode mostrar a “verdad subyacente”⁵⁹ à realidade através da revelação de condutas humanas e desumanas, condutas boas e más, como se faz, por exemplo, na representação de tragédias. Assim, pode haver uma reflexão ética naquele que toma contato com a obra de arte. A forma simbólica, ao levar a uma reflexão sobre o próprio *ethos* do habitante da fronteira (entendida como o limite entre o conhecido e o desconhecido), manifesta o seu drama ou tragédia pessoal, mostrando enfim a sua aspiração a uma vida mais humana, “a una buena vida gozosa”.⁶⁰ Vemos que a arte pode promover o acesso ao conteúdo da ética através de uma mediação simbólica, de uma reflexão do homem sobre si mesmo. Esta reflexão, como esclarece Bauman, se dá através de uma *praxis* desenvolvida no âmbito da comunidade, já que “o ato de significar é o ato de produção de significado”.⁶¹ Apostamos por uma ética na arte a partir de uma práxis emancipadora, “a praxis which can empower us to take responsibility for history and for developing a vision of the world which is not yet”.⁶²

Yuri M. Lotman afirma que a arte pode tornar possível o impossível, e que em relação à realidade, é a manifestação da liberdade, ou seja, a sensação de liberdade que se dá na experiência artística é observada a partir da realidade, ou seja, não há como isolar a arte de um contexto real. Por isso, o autor afirma que esta relação entre liberdade e realidade introduz inevitavelmente os mecanismos de valoração ética:

La misma decisión con la cual la estética rechaza la ineluctabilidad de una lectura ética del arte, la misma energía que se gasta para realizar semejantes demostraciones es la mejor confirmación de su solidez. Lo ético y lo estético son opuestos e inseparables como los polos del arte.⁶³

A arte também pode promover diálogos interculturais, fazendo com que a nossa condição de habitante de uma zona fronteira tenha contato com outras formas de ver e interpretar o mundo. Neste sentido, o ético estaria no reconhecimento do outro, na ampliação das formas de interpretar e intervir no mundo. Uma prática intercultural através da arte pode demonstrar o ético-comum entre culturas diferentes. Manuel Jesús Sabariego Gómez aponta que a prática intercultural desde esta racionalidade fronteira deve ter como premissa:

La interculturalidad es la expresión de la riqueza humana y todos los individuos de un colectivo o grupo humano desarrollan competencias en varias culturas. Cada uno/a tenemos acceso activa y/o pasivamente más de una cultura, a más de un conjunto de conocimientos, patrones de percepción, pensamiento y acción.⁶⁴

Boaventura de Sousa Santos, em um texto intitulado “Por que é tão difícil construir uma teoria crítica?”,⁶⁵ aponta que no projeto da modernidade é possível distinguir duas formas de conhecimento: o *conhecimento-regulação* e o *conhecimento-emancipação*. O regulador prevê como ponto de ignorância o caos e, como ponto de saber, a ordem. Já o emancipador parte da ignorância do colonialismo e chega ao saber através da solidariedade. Este conhecimento-emancipador eleva o diferente, o outro, à condição de sujeito, deixando de considerá-lo apenas como objeto. A predominância do conhecimento-regulador levou a uma concepção monocultural do mundo, produzindo “silêncios que se tornaram impronunciáveis”.⁶⁶ Assim:

... sob a capa dos valores universais autorizados pela razão, foi de facto imposta a razão de uma “raça”, de um sexo e de uma classe social. A questão é, pois: como realizar um diálogo multicultural quando algumas culturas foram reduzidas ao silêncio e as suas formas de ver e conhecer o mundo se tornaram impronunciáveis? Por outras palavras, como fazer falar o silêncio sem que ele fale necessariamente a linguagem hegemônica que o pretende fazer falar?⁶⁷

Entendemos que a arte pode *fazer falar* esses silêncios impostos pela dominação hegemônica do mundo e promover a difusão de um conhecimento emancipador. No entanto, reconhecemos que a arte também pode estar a serviço da hegemonia, do conhecimento-regulador. Apontamos a indústria cultural e a cultura de massas como expressões desta lógica reguladora e hegemônica e destacamos a necessidade de considerar a arte como direito de cidadania, como expressão da criatividade, com a capacidade de transformar estes *silêncios impronunciáveis* em processos de luta pela dignidade humana.

ARTE, INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSAS

A expulsão dos poetas da República de Platão, conforme análise de Eugenio Trías, é um grande exemplo de ironia filosófica. O filósofo grego, que também era poeta e criador de mitos, rejeitou em sua “Cidade Ideal” a presença de artistas miméticos, cuja arte não levava à formação de uma idéia a partir do sensível, ou seja, artistas que não eram capazes de realizar a mediação entre o sensível e o inteligível: “Platón no sancionó ese divorcio, sino que escenificó una Ciudad Ideal en la que un arte carente de pensamiento, simplemente imitativo, sólo apto para mostrar imágenes y anédoctas, no tenía lugar...”⁶⁸ Para o autor, a produção de uma arte sem ressonância intelectual, sem apelação à nossa inteligência ou sem a sugestão de um idéia (desde que complexa) não pode ser considerada como obra de arte. Mas “sin implantarse en el universo sensible”,⁶⁹ tampouco pode existir.

O desenvolvimento do capitalismo e a conseqüente transformação das obras de arte em produtos de consumo levou ao surgimento da chamada indústria cultural, cuja principal característica é a padronização da arte. Como nos explica o professor Teixeira Coelho da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,⁷⁰ a invenção dos tipos móveis de imprensa no século XV marca o surgimento dos meios de comunicação de massa, porém a indústria cultural vai aparecer com os primeiros jornais e seus romances de folhetim, que reproduziam os valores da época através de uma leitura de fácil entendimento, baseada em esquemas simplificadores. Já estava-se diante de um produto típico da cultura da massa, cuja característica era não ter sido feito por aqueles que o consumiam.

Para analisarmos a massificação da cultura como produto da indústria cultural, iremos percorrer brevemente a evolução do termo *cultura*.

A palavra cultura e a dominação pela cultura

A noção da palavra cultura está intrinsecamente relacionada aos diferentes contextos históricos e sociais em que foi produzida. Para Denys Cuche, etnólogo francês, “as palavras têm história e, de certa maneira também, as palavras fazem história”.⁷¹ A definição do termo cultura esteve portanto relacionada às mudanças nas estruturas das relações de força e nos distintos interesses a hora da sua formulação. Tanto que trata-se de um conceito surgido *no Ocidente e para o Ocidente*, pois serviu tanto para justificar a dominação exercida por alguns Estados europeus, como de motivo para a unificação de Estados fragmentados.

Vinda do latim *cultura*, que significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado, a palavra que teve seu sentido moderno elaborado somente no século XVIII, já era utilizada desde fins do século XIII para designar uma parcela de terra cultivada. Até o século XVIII, a evolução do termo cultura deveu-se mais a um movimento natural da língua que ao movimento das idéias.⁷² Mas a partir deste século o termo assumiu um sentido mais figurado, passando a designar a *formação*, a *educação* do espírito. Posteriormente, a cultura deixa de ser vista como *ação* para ser considerada como *estado*, referindo-se a uma pessoa que *possui cultura*. Essa evolução do termo encaixa-se perfeitamente aos ideais iluministas, que entendem a cultura como um diferencial do homem. A referência a cultura no singular, entendida como qualidade adquirida pelo homem, reflete o universalismo da ideologia do Iluminismo, e desde o início ignora a existência de *culturas* no plural, e de diferentes formas de relação entre o homem e a natureza. O Iluminismo reforça a idéia de uma cultura relacionada ao progresso, a evolução, a educação e a razão, conceitos-chaves do pensamento da época. Segundo Cuche: “A idéia de cultura participa do otimismo do momento, baseado na confiança no futuro perfeito do ser humano. O progresso nasce da instrução, isto é, da cultura, cada vez mais abrangente”.⁷³

Outra palavra intimamente ligada ao termo cultura e que estava em plena ascensão na França do século XVIII, é *civilização*. Também utilizada no singular, significava “o processo que arranca a humanidade da ignorância e da irracionalidade”,⁷⁴ e vai ser desenvolvida para referir-se à “melhoria das instituições, da legislação, da educação”.⁷⁵ Defendida como um estágio a que todas as sociedades devem chegar, pressupunha uma diferença evolutiva entre os diferentes povos e uma necessidade de fazer com que os menos “evoluídos” entrassem nesse movimento civilizatório. Ora, como a França estava avançada neste movimento, tinha então o dever de “ajudar” os mais atrasados.

Já na Alemanha, a influência do pensamento Iluminista e o uso da língua francesa pelas classes dominantes, fez com que o termo *kultur*, tivesse tradução semelhante ao termo francês. Porém, com o decorrer do tempo ganhará um sentido mais restrito, sendo inclusive apresentado em oposição ao termo *civilização*, mais apreciado pelos franceses. Alguns intelectuais criticavam as maneiras dos príncipes que governavam os distintos Estados alemães por imitar as maneiras civilizadas da corte francesa. Assim, eles desenvolvem um conceito de cultura no qual “tudo o que é autêntico e que contribui para o crescimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura: ao contrário, o que é somente aparência brilhante, levianidade, refinamento superficial, pertence a civilização”.⁷⁶ Ao apontar esta oposição entre cultura e civilização e ao estarem diante da fragmentação política de seus Estados, utilizam a cultura

como aquilo que une o povo alemão. A partir deste momento, a cultura passa a ser identificada com nação: “A nação cultural precede e chama a nação política. A cultura aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação...”⁷⁷ Esta concepção de cultura como expressão da identidade nacional trazia em si um forte conteúdo de dominação, como nos explica Edward W. Said: “creo que existe en todas las culturas que se definen nacionalmente una aspiración a la soberanía, a la absorción, a la dominación”⁷⁸.

No século XIX, como esclarece Marilena Chauí,⁷⁹ a idéia de cultura como progresso e evolução reaparece a partir do momento em que surge a Antropologia como ramo das ciências humanas. Porém, para medir esse progresso os antropólogos precisavam de um critério, ou seja, um modelo de evolução e progresso através do qual uma sociedade *tinha cultura*. Este modelo era o da Europa ocidental capitalista e toda a sua organização política e social. Os elementos principais desta organização eram o Estado, o mercado e a escrita. Assim, todas as sociedades que não possuíam esses elementos eram consideradas incultas ou primitivas e a cultura européia se colocou como fim necessário de todo estágio de evolução. Vemos que neste momento histórico o termo cultura foi utilizado no singular e com pretensão universalista, pois mesmo entre os alemães desenvolveu-se a idéia de uma cultura comum a todos e que lhes servia de razão unificadora.

Chauí⁸⁰ nos ensina que a partir da Antropologia social e política criadas no século XX, alguns antropólogos de formação marxista passam a entender a cultura como toda a produção simbólica de um povo, o modo de vida, as crenças, as artes, técnicas, filosofia, ciência, regime político, sistemas de parentesco, relações de poder. Porém, esta noção de cultura esbarrou num problema da sociedade moderna que é o de considerar apenas o aspecto das sociedades e não o das comunidades. Para ela, as comunidades têm a característica da indivisão e o sentimento de um destino comum. Já as sociedades são marcadas pelo individualismo de seus componentes, pela atomização de seus membros. Esta atomização conduziu a Modernidade a inventar o sujeito social através do Pacto Social, e a marca da sociedade é a existência de uma divisão interna, isto é, a divisão de classes. “Como então mantermos um conceito tão generoso e tão abrangente de cultura, como proposto pela antropologia, diante de uma sociedade dividida em classes?”⁸¹ Passase a elaborar uma divisão cultural no interior desta sociedade de classes, criando-se conceitos de cultura culta/cultura inculta, cultura dominante/cultura oprimida, cultura de elite/cultura popular.

A discussão em torno de cultura dominante x cultura dominada, ou cultura elite x cultura popular, gira em torno da existência ou não de uma autonomia no interior da chamada cultura dominada ou cultura popular. Para Denys Cucho, “Karl Marx como Max Weber não se enganaram ao afirmar que a cultura da classe dominante é sempre a cultura dominante”⁸². Em sentido diverso, Slavoj Žižek aponta que “las ideas de la clase dominante no son precisamente las ideas de aquellos que dominan”⁸³. Isto porque segundo o autor, a ideologia dominante tem que incorporar alguns desejos dos dominados para que seja aceita. Para chegar a distorção provocada pela dominação e legitimar a sua hegemonia tem que permitir ao menos algumas das aspirações e desejos dos oprimidos. Portanto, ao falar de cultura dominada e cultura dominante estamos utilizando metáforas, pois na realidade, o que existe são determinados grupos sociais em relação de subordinação a outros.

De acordo com Marilena Chauí, o lugar da cultura dominante é muito claro: “É o lugar a partir do qual o exercício da dominação política, da exploração econômica e da exclusão social

se realiza...”⁸⁴ Isto se dá porque a cultura dominante é apresentada como única fonte do saber, como único critério de verdade, em oposição à ignorância do povo. E o povo por ser *ignorante*, deve ser dirigido. Ao negar a existência da cultura do povo por ser considerada uma cultura “menor”, “atrasada”, e ao mesmo tempo negar o direito a fruição a cultura entendida como “melhor”, como fonte única do saber, as elites surgem como autoritárias por essência. Deve ser negada e ocultada qualquer manifestação da diferença, qualquer autonomia e possibilidade de interpretação do real que seja diversa da que interessa à classe dominante:

Com efeito, se para exercer o poder e justificar seu exercício os dominantes precisam que as representações acerca do social e do político coincidam com o real e se, neste, povo e elite constituem pólos contraditórios da divisão e luta de classes, os dominantes devem agir de sorte a fazer com que permaneçam soterradas todas as manifestações da diferença e da contradição no interior da sociedade.⁸⁵

Sobre a autonomia e autenticidade da cultura popular há duas teses diametralmente opostas. Uma defende que a cultura popular é mero reflexo da cultura dominante, não reconhecendo nenhuma dinâmica ou criatividade próprias. Outra, afirma a total autonomia desta cultura, chegando até a uma visão populista que considera que, por vir do povo, a cultura popular é superior e mais criativa que a cultura das elites. Marilena Chauí nos adverte sobre o risco desta interpretação populista:

Uma última observação acerca do uso da expressão “cultura do povo” concerne ao risco que poderemos correr se a encararmos romanticamente, isto é, se considerarmos que a cultura, por ser do povo, é imediatamente libertadora. O romantismo pode prestar serviços inestimáveis aos dominantes, seja porque fornece água ao moinho do populismo, seja porque atribui a este último a origem do dismantelamento da consciência de classe do dominados, que sem ele, teriam feito o caminho da liberação.⁸⁶

Para Cuche, “A realidade é bem mais complexa do que é apresentado por estas duas teses extremas. As culturas populares revelam-se, na análise, nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação”.⁸⁷ A criatividade da cultura popular estaria portanto no modo como ela se apropria dos produtos da cultura dominante, os reinterpreta e os recria. Esta diferenciação é fundamental para podermos analisar a indústria cultural e em que medida ela reforça a lógica de exploração da classe dominante ou, como defendido por alguns, representa uma democratização da cultura uma vez que alcança a grande massa. Vale lembrar que as referências que a maior parte dos autores fazem à indústria cultural consideram essencialmente o desenvolvimento da imprensa, a mercantilização das produções artísticas e a difusão dos meios de comunicação em massa. Ora, sabemos que a cultura não se restringe somente a esses produtos, mas como afirmamos no início deste trabalho, a arte é um produto privilegiado da cultura, podendo servir tanto para os interesses das classes dominantes, como para potencializar processos de emancipação. Por mais que a análise do contexto atual leve à primeira opção (arte enquanto produto cultural a serviço da dominação), estamos convictos da segunda (potencialidade deste produto cultural em fomentar processos de luta pela dignidade humana). Neste sentido, contribui Marilena Chauí:

Procuramos recusar a divisão populista entre cultura de elite e cultura popular (bem como o caráter messiânico atribuído a esta última, depois de transformada em pedagogia estatal) enfatizando uma outra diferença, aquela existente entre a produção cultural conservadora, repetitiva e conformista (que pode estar presente tanto no elitista quanto no popularesco) e o *trabalho cultural inovador, experimental, crítico e transformador* (que pode existir tanto nas criações de elite quanto nas populares).⁸⁸

Assim podemos apontar alguns critérios para diferenciar uma produção cultural vinculada à classe dominante (conservadora, repetitiva e conformista) e outra que possibilite processos de emancipação (trabalho inovador, experimental, crítico e transformador). Portanto, não se trata de defender a legitimidade da cultura dominante ou da cultura popular. Temos que analisar em que medida seus produtos são não somente criativos, mas fundamentalmente críticos.

Indústria Cultural e cultura de massas

Para Teixeira Coelho,⁸⁹ não se pode falar em Indústria Cultural em período anterior ao da Revolução Industrial, no século XVIII. Porém, o seu desenvolvimento se dará somente com a existência de uma economia de mercado, o que se verifica na segunda metade do século XIX. O modo de produção industrial, com a divisão do trabalho e a crescente mecanização terá reflexos imediatos na cultura e acarretará o surgimento da *cultura de massa*. Como consequência, o autor aponta a “reificação (transformação em coisa) e a alienação da sociedade”.⁹⁰

Nesse quadro, também a cultura —feita em série, industrialmente, para o grande número— passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto tocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa.⁹¹

Walter Benjamin⁹² ao analisar a destruição da *aura*⁹³ das obras de arte pela difusão de novas técnicas de reprodução, conclui que a reprodutibilidade da obra de arte faz com que já não se diferencie original e cópia. O aspecto positivo seria a democratização da cultura e o direito de acesso às obras por toda a sociedade, especialmente trabalhadores. Em lugar da arte ser um privilégio da elite, seria um direito universal. Porém a reprodutibilidade das obras de arte fomentou o desenvolvimento da indústria cultural e o surgimento da cultura de massas, e não deu o resultado que Benjamin esperava já que não se pode falar em um processo de democratização da arte.

Segundo Denys Cuche,⁹⁴ na cultura de massas, a produção suplanta a criação. A generalização dos meios de comunicação em massa provocam uma alienação cultural, uma aniquilação de qualquer capacidade criativa do indivíduo, que não tem meios de reagir frente a influência da mensagem transmitida. No nosso entendimento, essa imobilização do indivíduo é condição para que se exerça a dominação, através do não-questionamento, da passividade, da banalização das injustiças e da crença de que não nos resta nada a fazer, uma vez que o mundo é este que se apresenta e a cultura de massas o único produto a que temos direito de acesso. Contribui Marilena Chauí:

Para os pensadores da Teoria Crítica, a cultura dita de “massa” é a negação de uma cultura democrática, pois em uma democracia não há massa; nela, o aglutinado amorfo de seres humanos

sem rosto e sem vontade é algo que tende a desaparecer para dar lugar a sujeitos sociais e políticos válidos.⁹⁵

Max Horkheimer y Theodor Adorno, pensadores da Escola de Frankfurt, apontavam na década de 40 o funcionamento da indústria cultural tal como um Estado fascista, pois estaria na base do totalitarismo moderno ao produzir a completa alienação do homem. Através desta indústria, o ser humano transformou-se em uma marionete daqueles que detém o poder do capital. Este processo se deu em um ambiente no qual a técnica conquistou bastante poder sobre a sociedade, expressando o domínio dos economicamente mais fortes. A principal arma da indústria cultural é a padronização, a destruição progressiva da criatividade e a imposição universal de determinados produtos culturais e artísticos com vistas a eliminar qualquer manifestação da diferença. Já se sabe qual será o final do filme, a continuação da música, o último capítulo da novela. Não há espaço para o novo, o surpreendente, o original. Até mesmo as tentativas de criar o diferente são rapidamente absorvidas pela indústria cultural, para serem em seguidas massificadas e apresentadas como produtos de consumo. A imaginação não tem mais espaço na sociedade de massas:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva.⁹⁶

Se existe uma forma prévia a um conteúdo, não há espaço para a invenção, mas somente para aquilo que se adequa à esta forma, isto é, ao apresentado como verdade. Não cabe inventar, mas produzir o já produzido. Segundo a professora Vera Toledo Piza,⁹⁷ não se trata de uma cultura espontânea do povo, tampouco o que se pode conceber como cultura popular. A indústria cultural prevê uma produção dirigida ao consumo, e isto requer um planejamento antecipado. Em outras palavras, há uma estreita inter-relação entre a produção e o consumo, a primeira determinando o que deve ser consumido e vice-versa. Em termos culturais, essa inter-relação faz com que aquilo que é culturalmente produzido assemelhe-se a qualquer produto industrializado, incluindo uma estratégia de *marketing* cujo principal objetivo é levar esse produto ao público consumidor. O que importa é que esse produto seja vendável, que chegue às massas. Esta estratégia de divulgação e consumo necessita também da manipulação dos meios de comunicação pelos produtores de *marketing*, que têm de criar no *público-alvo* necessidades de consumo.

Outro aspecto abordado por Adorno e Horkheimer é o divertimento (“*amusement*”),⁹⁸ que é totalmente manipulado pela indústria cultural. Para os autores, “divertirse significa estar de acordo”,⁹⁹ ou seja, o entretenimento é apresentado como uma fuga da realidade, como um esquecimento das dores cotidianas e portanto das injustiças. Este *divertimento* está na base da impotência, da conformação, da incapacidade de ação.

Quando a relação entre divertimento e prazer analisadas pelos pensadores da Escola de Frankfurt, não entendemos o prazer como indício de um comportamento consumista, que por sua vez demonstra a adesão aos princípios da ideologia burguesa, mas reconhecemos que a indústria cultural proporciona apenas um *prazer efêmero*, a medida que seu objetivo não é o de verdadeiramente satisfazer necessidades e desejos, mas de seguir criando-los, não deixando

espaço para que um *prazer intenso* possa ser experimentado. Esta intensidade do prazer se dá quando somos os criadores dos nossos próprios desejos, e não quando tais desejos são impostos desde fora, como se fossem uma verdade absoluta:

New communities of collective body/subjects must be shaped both by uncovering the subversive work of desire and by creating social and cultural forms in which new desires may be produced, and new models of subjectivities formed based on compassion and reciprocity.¹⁰⁰

Contra este desenvolvimento da arte enquanto produto de consumo, cuja criação está orientada pelas estratégias de *marketing* da indústria cultural, sendo portanto um produto industrial adquirível e fungível, entendemos a arte como direito humano, como direito de criação, sem a necessidade de resultados visíveis ou mensuráveis, cuja potencialidade seja a de *romper silêncios e criar novos desejos*. Para tanto, valoramos o processo de elaboração, de aprendizagem, de contato com a criação artística. E aí não há como prevalecer uma lógica de mercado, na qual o que importa é o resultado final, o produto acabado, o lucro auferido. É importante esclarecer que não estamos aqui defendendo a falta de reconhecimento dos artistas como trabalhadores dignos de serem remunerados por seu trabalho. Seria ingênuo e injusto de nossa parte, além de não garantir uma verdadeira democratização da arte. Nossa crítica se dirige à mercantilização e à padronização do processo criativo, cujo objetivo é limitar um bem humano inesgotável —a criatividade— e a nossa capacidade de criar metáforas, estabelecer relações, expressar o real e criar novas realidades através de cores, sons e movimentos. Como afirma Kandinsky: “El arte, que en esas épocas vive humiliado, es utilizado exclusivamente para fines materiales... El arte pierde el alma”.¹⁰¹ A mercantilização da arte é premeditada para criar mais necessidades, mais consumo e portanto mais desigualdades, ao mesmo tempo em que a padronização garante a falta de protesto, de questionamento, de multiplicidade de pontos de vista, de expressão da diferença, tornando-nos seres apáticos, obedientes e alienados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte é um produto cultural que pode refletir tanto processos de dominação, como efetivar processos de emancipação.

A indústria cultural, ao transformar a arte em uma mercadoria padroniza a criatividade e faz com que o público que consome não participe do processo como criador, sendo um mero receptor de mensagens pré-formuladas, cujo objetivo é criar mais desejo de consumo. Assim, ao contrário de garantir maior acesso à arte devido a sua crescente reprodutibilidade, a indústria cultural serve aos objetivos do poder hegemônico ao anular a expressão da diferença, a reação, a dissidência ou o questionamento à ordem dominante.

Uma arte cuja potencialidade seja promover processos de emancipação é complexa, rica em criatividade, desafia os sentidos e promove momentos de perplexidade. Por esta razão está intrinsecamente ligada à ética, entendida como a reflexão objetivada através de uma prática ou, em outras palavras, como processos de luta e de indignação pela dignidade humana. Assim, existe na arte a possibilidade da união entre criatividade e compromisso com a justiça.

Para que este contato entre a arte e ética seja possível não é necessário que a arte manifeste um conteúdo politicamente engajado ou que se apresente como uma negação da realidade

ao pretender-se pura “arte pela arte”. Não há como isolar a arte do contexto de relações sociais, econômicas, políticas e psíquicas na qual está sendo criada ou interpretada. Passado, presente e futuro coexistem em uma obra de arte, e o artista tem a possibilidade de criar novas realidades a partir da mediação simbólica que estabelece no momento da criação.

Essa possibilidade humana de criar símbolos é o que nos caracteriza como seres não meramente sociais, mas culturais. Diante desta constatação de que a arte faz parte da nossa condição humana, não há como reduzir a criação artística e o acesso à arte ao que é visto como supérfluo, como secundário diante de necessidades mais importantes. Neste sentido, a arte passa a ser vista como um direito e como parte de um processo cultural capaz de fomentar a luta por outros direitos.

Enfim, concluímos que a arte *is the weapon of the future* e pode proporcionar processos de emancipação no qual retomamos o que há de humano em nós.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zygmunt (2002). *La cultura como práxis*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BERTAZZO, Ivaldo (2004). *Espaço e Corpo: guia de reeducação do movimento*. São Paulo: SESC.
- BOURDIEU, Pierre (2002). *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CHAUÍ, Marilena (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.
- . (1982). *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna.
- . (1993). “Uma opção radical Moderna: Democracia Cultural.” In FARIA, Hamilton José Barreto de, (org). e SOUZA, Valmir de, (org). *Experiências de Gestão Cultural Democrática*, Revista Pólis nº12. São Paulo: Pólis.
- COELHO, Teixeira (2003). *O que é a indústria cultural?* São Paulo: Brasiliense.
- . (2005). “Arte Engajada. Os limites entre a expressão das diferentes visões de mundo e o mero proselitismo”, *Revista Bravo!* ano 8. São Paulo: Abril.
- CUCHE, Denys (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC.
- HERRERA FLORES, Joaquín (2005). *El Proceso Cultural. Materiales para la Creatividad Humana*. Sevilla: Aconcagua.
- KANDINSKY, Vasili (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- LARRAURI, Maite (2000). *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia: Tàndem.
- TRÍAS, Eugenio (2001). *Ciudad sobre Ciudad - Arte, religión y ética en el cambio del milenio*. Barcelona: Destino.
- LECHÓN, Domingo (2006). “Después de Felakuti”. *Periódico Diagonal*, nº 22, p. 20.
- LOTMAN, Yuri M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- MCLAREN, Peter (1997). *Critical Pedagogy and Predatory Culture*. London: Routledge.
- NOVAES COELHO, Nelly (1992). “A Poesia - Espaço de convergência das multilinguagens”. In VVAA. *Margem - Ética e o futuro da cidadania*. São Paulo: EDUC.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (2003). *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM.
- RULLANI, Enzo (2004). “El capitalismo cognitivo. Un déjà vu?” In VVAA. *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SABARIEGO GÓMEZ, Manuel Jesús (2005). “La globalización de las relaciones entre cultura y política: Una nueva ecología social de la identificación”. In OLIVEIRA, Marcelo (Org.) *Irrrompendo no real. Escritos de teoria crítica dos direitos humanos*. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas.
- SABARIEGO GÓMEZ, Jesús. *Los derechos humanos desde el foro social mundial: una nueva ecología social de la identificación entre cultura y política para los movimientos sociales (2001-2005)*. Tese de Doutorado. Mimeografado, p. 80.
- SAID, Edward W (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia. Volumen I. Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao: Desclée de Brower
- . (1999). “Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?” *A Reinvenção da Teoria Crítica, Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 54 [Coimbra: Centro de Estudos Sociais]: pp. 205-206.
- WIERZBICKA, Anna (1999). *Emotions across languages and cultures*. Cambridge: University Press.
- ZIZEK, Slavoj (2003). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. In ZIZEK, Slavoj e JAMESON, Frederic. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

FONTES ELETRÔNICAS

- CHAUÍ, Marilena (1989). “Cultuar ou Cultivar. Cultura, Socialismo ou Democracia”. *Revista Teoria e Debate*, out/nov/dez. Consultado em: <http://www.fpabramo.org.br/td/td08/td08_cultura.htm>.
- HORKHEIMER, Max. e ADORNO, Theodor. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.” Consultado em: <http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/adorno_horkheimer.html>
- PIZA, Vera Toledo. “Reflexões em torno do texto de Adorno: A Indústria Cultural”. Consultado em: <http://www.fecap.br/portal/Arquivos/Extensao_Rev_Liceu_On_Line/adorno.htm>
<<http://www.felaproject.net>>
<<http://www.pstu.org.br/cultura>>
<<http://www.artesbr.hpg.ig.com.br>>

NOTAS

1. On line: <<http://www.felaproject.net>>

2. CM., Leconte de Lisle, Carta a Loius Ménard, 7 de setembro de 1849, citado por P. Lidsky, Les Écrivains contre la Commune, In BOURDIEU, Pierre (2002). *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, p. 199.
3. HERRERA FLORES, Joaquín (2005). *El Proceso Cultural. Materiales para la Creatividad Humana*. Sevilla: Aconcagua, p. 85.
4. CHAUI, Marilena (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, p. 38.
5. Idem.
6. Idem.
7. Como esclarece Boaventura de Sousa Santos: “El pilar de emancipación está constituido por las tres lógicas de la racionalidad definidas por Weber: la racionalidad estético-expresiva de las artes y de la literatura, la racionalidad cognitivo-instrumental de la ciencia y la tecnología, y la racionalidad moral-práctica de la ética y del derecho.” Apostamos na arte e nas suas inter-relações com o direito e a ética para que seja edificado este pilar da emancipação. Vide SANTOS, Boaventura de Sousa (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Volumen I. Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática. Bilbao: Desclée de Broker, p. 52.
8. HORKHEIMER, Max e Adorno, THEODOR. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. On line: <http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/adorno_horkheimer.html>
9. SABARIEGO GÓMEZ, Jesus. Los derechos humanos desde el foro social mundial: una nueva ecología social de la identificación entre cultura y política para los movimientos sociales (2001-2005). Tese de Doutorado. Mimeografado p. 80.
10. HERRERA FLORES, Joaquín. *El proceso...*, p. 33.
11. PIZA, Vera Toledo. “Reflexões em torno do texto de Adorno “A Indústria Cultural””. On line: <http://www.fecap.br/portal/Arquivos/Extensao_Rev_Liceu_On_Line/adorno.htm>
12. LOTMAN, Yuri M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, p. 204.
13. HERRERA FLORES, Joaquín. *El proceso...*, p. 74.
14. LARRAURI, Maite (2000). *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia: Tàndem, p. 12.
15. BAUMAN, Zygmunt (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 260.
16. TRÍAS, Eugenio (2001). *Ciudad sobre Ciudad - Arte, religión y ética en el cambio del milenio*. Barcelona: Destino, p. 40.
17. Ibidem, p. 35.
18. Idem.
19. Segundo Lotman, passado e presente se combinam em uma obra de arte. A ação de uma novela ou de um drama pode pertencer a um tempo passado, mas ao leitor aparece como se fosse real e presente. “El texto fija la propiedad paradójica del arte de transformar lo convencional en real y el pasado en presente.” Vide LOTMAN, Yuri M, *Cultura y explosión...*, p. 204. Acrescentamos a este pensamento do autor que além do passado, a obra de arte permite a visão do futuro, vez que projeta o observador a tempos nunca vividos, a espaços por construir. Herrera Flores ao citar a obra *Macunaíma* afirma que somente através das narrações, das histórias de outras formas de vida, é possível vencer o gigante que quer impor uma vida homogeneizada, regulada pelos padrões do mercado. Daí surge o direito à memória, que não deve ser visto como um meio de preservação de identidades estáticas, mas como o direito de conhecer o passado para intervir no presente de forma criativa e assim modificar o futuro. Vide HERRERA FLORES, Joaquín. *El Proceso...*, p. 158.
20. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, p. 33.
21. HERRERA FLORES, J. *El proceso...*, p. 176.
22. Ibidem, p. 100.
23. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, p. 296.
24. Ibidem, p. 209.

25. LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión...*, p. 205.
26. Em 13, 15 e 17 de fevereiro daquele ano, conferências, recitais de música, declamações de poesia e exposições de quadros, realizados no Teatro Municipal de São Paulo, apresentam ao público as novas tendências das artes do país. Seus idealizadores rejeitam a arte do século XIX e as influências estrangeiras do passado.
27. Por “antropofagia” se pode entender a assimilação das tendências estéticas internacionais para mesclá-las com a cultura nacional, originando uma arte vinculada à realidade brasileira. On line: <http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/Educacao/11/interna_hpg7.html>
28. On line: <http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/Educacao/11/interna_hpg7.html>
29. Dizemos que suas casas estão na lama pois grande parte das favelas da cidade do Recife encontra-se em terrenos alagados próximos ao Rio Capibaribe. São as chamadas “palafitas”, habitações extremamente precárias, próximas do lixo e do esgoto, onde há grande risco de inundação e falta de condições mínimas de saneamento.
30. LECHÓN, Domingo (2006). “Después de Felakuti”, *Periódico Diagonal*, nº 22.
31. BERTAZZO, Ivaldo (2004). *Espaço e Corpo: guia de reeducação do movimento*. São Paulo: SESC, p. 31.
32. CHAUI, Marilena. *Convite à...*, unidade 8, capítulo 3.
33. CUCHE, Denys (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*, tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, p. 163.
34. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, p. 174.
35. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas...*, p. 346.
36. TRÍAS, Eugênio. *Ciudad...*, p. 195.
37. CHAUI, Marilena. *Convite à...*, unidade 8, capítulo 3.
38. O Realismo socialista é um exemplo de arte cuja finalidade deveria ser a propaganda da URSS comunista. Todos os artistas que não estivessem de acordo com os dogmas do realismo impostos pelo Partido Comunista foram expulsos ou assassinados. Os temas mais tratados eram a vida dos camponeses, das personalidades políticas ou cenas históricas da revolução. Este estilo também se espalhou pelos países comunistas do leste europeu e perdurou na China até a morte de Mao Zedong em 1976.
39. Em 25 de julho de 1938, na Cidade do México, o revolucionário russo León Trotsky e o poeta surrealista francês André Breton redigiram, após longas discussões, o manifesto “Por uma arte revolucionária e independente” em que fazem um chamado à construção da Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente (FIARI), a qual, surgida às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial, teve uma breve existência.
40. On line: <http://www.pstu.org.br/cultura_materia.asp?id=3086&ida=0>
41. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas...* p. 113.
42. Ibidem, p. 105.
43. Ibidem, p. 120.
44. Ibidem, p. 202.
45. HERRERA FLORES, J. *El Proceso...*, p. 272.
46. On line: <http://www.pstu.org.br/cultura_materia.asp?id=3086&ida=0>
47. CHAUI, Marilena. *Convite à...*, unidade 8, capítulo 3.
48. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (2003). *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*; tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM. p. 55.
49. KANDINSKY, Vasili (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, p. 31.
50. RULLANI, Enzo (2004). “El capitalismo cognitivo. Un déjà vu?” In VVAA. *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, p. 100.
51. COELHO, Teixeira (2005), “Arte Engajada. Os limites entre a expressão das diferentes visões de mundo e o mero proselitismo”, *Revista Bravo!* ano 8. São Paulo: Abril, pp. 108-109.
52. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, p. 208.

53. *Ibidem*, p. 208.
54. NOVAES COELHO, Nelly (1992). “A Poesia - Espaço de convergência das multilinguagens”. In VVAA. *Margem - Ética e o futuro da cidadania*. São Paulo: EDUC, p. 211.
55. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas...*, p. 375.
56. Tradução nossa. In WIERZBICKA, Anna (1999). *Emotions across languages and cultures*. Cambridge: University Press, p. 273.
57. *Idem*.
58. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, pp. 249-250.
59. *Ibidem*, p. 253.
60. *Ibidem*, pp. 254-255.
61. BAUMAN, Zygmunt. *La cultura...*, p. 261.
62. MCLAREN, Peter (1997). *Critical Pedagogy and Predatory Culture*. London: Routledge, p. 77.
63. LOTMAN, Yuri M. *Cultura y...*, p. 203.
64. SABARIEGO GOMES, Manuel Jesús (2005). “La globalización de las relaciones entre cultura y política: Una nueva ecología social de la identificación”. In Oliveira, Marcelo (Org.). *Irrompendo no real. Escritos de teoría crítica dos direitos humanos*. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas, p. 144-145.
65. SANTOS, Boaventura de Souza (1999). “Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?” *A Reinvenção da Teoria Crítica, Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 54. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, pp. 205-206.
66. *Ibidem*, p. 206.
67. *Idem*.
68. TRÍAS, Eugenio. *Ciudad...*, p. 289.
69. *Ibidem*, p. 211.
70. COELHO, Teixeira (2003). *O que é a indústria cultural?*. São Paulo: Brasiliense, p. 9.
71. CUCHE, Denys. *A noção...*, p. 17.
72. *Ibidem*, pp. 19-21.
73. *Ibidem*, p. 21.
74. *Ibidem*, p. 22.
75. *Idem*.
76. *Ibidem*, p. 25.
77. *Ibidem*, p. 28.
78. SAID, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, p. 51.
79. CHAUI, Marilena (1989). “Cultuar ou Cultivar. Cultura, Socialismo ou Democracia”. *Revista Teoria e Debate*, out/nov/dez. Online: <http://www.fpabramo.org.br/td/td08/td08_cultura.htm>.
80. *Idem*.
81. *Idem*.
82. CUCHE, Denys. *A noção...*, p. 145.
83. ZIZEK, Slavoj (2003). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. In ZIZEK, Slavoj e JAMESON, Frederic. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós. p. 140.
84. CHAUI, Marilena. “Cultuar...”
85. CHAUI, Marilena (1982). *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, p. 41.
86. *Ibidem*, p. 46.
87. CUCHE, Denys. *A noção...*, p. 148.
88. CHAUI, Marilena (1993). “Uma opção radical Moderna: Democracia Cultural.” In FARIA, Hamilton José Barreto de, (org). e SOUZA, Valmir de, (org). *Experiências de Gestão Cultural Democrática*, Revista Pólis nº12. São Paulo: Pólis, p. 13.

89. COELHO, Teixeira. *O que é...*, pp. 10-11.
90. *Ibidem*, p. 11.
91. *Idem*.
92. CHAUI, Marilena. “Cultuar...”
93. Marilena Chauí esclarece que a “aura” no caso da obra de arte é a sua autenticidade, o vínculo interno entre unidade e durabilidade. A obra de arte aurática é aquela que torna distante o que está perto, porque transfigura a realidade, dando-lhe a qualidade da transcendência. *Vide* CHAUI, Marilena. *Convite à...*
94. CUCHE, Denys. *A noção...*, pp. 157-158.
95. Chauí, Marilena. *Cultura e democracia...*, p. 8.
96. HORKHEIMER, Max. e ADORNO, Theodor. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.” On line: < http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/adorno_horkheimer.html>
97. PIZA, Vera Toledo. “Reflexões em torno do texto de Adorno: A Indústria Cultural”. On line: <http://www.fecap.br/portal/Arquivos/Extensao_Rev_Liceu_On_Line/adorno.htm>
98. HORKHEIMER, Max. e ADORNO, Theodor. “La industria cultural...”
99. *Idem*.
100. McLAREN, Peter. *Critical Pedagogy...*, p. 78.
101. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual...*, p. 29.
102. Lembramos que para Herrera Flores “*la emancipación siempre es un fenómeno social y colectivo que requiere, por un lado, una mentalidad abierta a la cooperación y la solidaridad, y, por otro, una inteligencia creadora inconformista.*” *Vide* HERRERA FLORES, Joaquín. *El proceso...*, p. 169.

