

SEMINÁRIOS EM ARTE E CULTURA VOLUME 1

Organização

Rodrigo Hipólito
José Cirillo
Angela Grando

UFES
Universidade Federal
do Espírito Santo



LabArtes
Laboratório de Pesquisa
em Teorias da Arte e Processos em Artes

LEENA
LABORATÓRIO DE EXTENSÃO E
PESQUISA EM ARTES

NOTAmanuscrita

ObjetoQuadrado

SEMINÁRIOS EM ARTE E CULTURA

VOLUME 1

Organização

Rodrigo Hipólito
José Cirillo
Angela Grandó



Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S471 Seminários em arte e cultura [recurso eletrônico] : volume 1 /
Organização Rodrigo Hipólito, José Cirillo, Angela Grando. –
Dados eletrônicos. – Vila Velha, ES : ObjetoQuadrado, 2025.
221 p. ; il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-988188-0-7

Modo de acesso: [https://notamanuscrita.wordpress.com/wpcontent/
uploads/2025/07/seminarios-em-arte-e-cultura-volume-1.pdf](https://notamanuscrita.wordpress.com/wpcontent/uploads/2025/07/seminarios-em-arte-e-cultura-volume-1.pdf)

1. Arte e sociedade. 2. Cultura – Aspectos sociais. 3. Patrimônio
cultural. 4. Arte – Espírito Santo (Estado). I. Hipólito, Rodrigo. II. Cirillo,
José. III. Grando, Angela.

CDU: 7:316

Elaborado por Sandra Mara Borges Campos – CRB-6 ES-000593/O

Realização:



Seminários em Arte e Cultura. Volume 1

Organizadores

Rodrigo Hipólito
José Cirillo
Angela Grando

Realização

Universidade Federal do Espírito Santo
PPGA-UFES
LabArtes
LEENA
Nota Manuscrita
ObjetoQuadrado

Revisão

Rodrigo Hipólito
Karyne Berger Miertschink

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Diagramação

Rodrigo Hipólito

Vice-Reitora

Sonia Lopes Victor

Imagem de capa

Maria Moreira. Sem título, 1998.
Chupetas de borracha e notas de
dinheiro. 20x15x10 cm. Esta imagem
está disponível para uso sob a licença
Creative Commons Attribution-
NonCommercial licence (CC BY-NC)

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do PPGA

Stela Maris Sanmartin
Aparecido José Cirillo

Textos

José Cirillo
Rodrigo Hipólito
Isis Santana Rodrigues
Fabíola Fraga Nunes
Andressa Zoi Nathanailidis
Fabricio do Rosário Moreira
Déborah Sathler
Vanessa Pereira Vassoler
Deborah Moreira de Oliveira
Inara Novaes Macedo
Luciano Tasso Filho
Geisa Katiane da Silva
Karyne Berger Miertschink
João Victor Coser

Os textos que compõem este volume são
resultado das discussões e pesquisas
desenvolvidas no âmbito da disciplina
Seminário de Estudos Avançados em
Arte e Cultura, do Doutorado em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo,
ministrada pelo Prof. Aparecido José Cirillo,
no primeiro semestre de 2024. O conteúdo dos
capítulos é de inteira responsabilidade das
pessoas autoras.

O conteúdo desta obra está licenciado sob
uma licença Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0

Sumário

Apresentação [6-11]

Angela Grando

Do alto do rochedo, um pássaro ferido ou o impossível voo [12-21]

José Cirillo

Herança e distinção [22-43]

Rodrigo Hipólito

Reflexões sobre a definição de cultura em T. S. Eliot [44-58]

Isis Santana Rodrigues

A escola e a perpetuação das tradições culturais [59-73]

Fabíola Fraga Nunes

O homem situado e a canção rapper [74-88]

Andressa Zoi Nathanaídis

A relação entre poesia e música no contexto do canto lírico [89-96]

Fabrizio do Rosário Moreira

Entre a tradição e a modernidade: estratégias culturais em “Culturas Híbridas” [97-119]

Déborah Sathler

Isis Santana Rodrigues

Identidades locais em um mundo globalizado [120-130]

Vanessa Pereira Vassoler

Globalização e o desenvolvimento homogeneizante: diversidade e pluralidade em Hassan Zaoaul e Chantal Mouffe [131-142]

Deborah Moreira de Oliveira

Sítios simbólicos e saberes ancestrais da Barra do Jucu [143-159]

Inara Novaes Macedo

Construção simbólica: fricções sociais e resistência na vanguarda artística [160-182]

Luciano Tasso Filho

Arte e tecnologias [183-197]

Geisa Katiane da Silva

Integrações da arte, cultura e tecnologia digital [198-205]

Karyne Berger Miertschink

O corpo como narrativa cultural [206-220]

João Victor Coser

Apresentação

Angela Grando¹

¹ Pós-doutora em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Doutora em Artes pela Universidade de Paris I-Sorbonne. Pesquisadora PC-FAPES. Coordenadora do LabArtes e Professora Permanente do PPGA/UFES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613271231371429>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>.

Só um observador superficial pode negar que haja correspondências entre o mundo da técnica e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia. Antes do mais, é verdade que a técnica nova não é apercebida senão na sua novidade. Mas basta que ela entre na primeira recordação de infância para que os seus traços mudem. (Walter Benjamin, *Le livre des passages*)

O livro “Seminários em Arte e Cultura” abriga um amplo leque de questões levantadas no decorrer da disciplina “Seminário de Estudos Avançados em Arte e Cultura”, desenvolvida com a implantação do primeiro curso de Doutorado em Artes do estado do Espírito Santo, num momento especialmente fecundo do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES), iniciado em 2004. O curso de doutorado, desde sua criação, ambiciona contribuir para a solidificação da pesquisa e a valorização da

atividade crítica, abrindo um espaço que suscita uma atividade de pesquisa sempre crescente e traz um novo nível de discussão em arte e sobre arte à UFES.

Os textos apresentados neste volume exploram as complexas relações entre arte, cultura e sociedade, ressaltando o desempenho das expressões culturais como mecanismos de resistência, memória e transformação. A discussão central, nesse debate sobre arte e cultura, gira em torno da tensão entre forças homogeneizantes da globalização e a persistência de identidades locais, tradições e saberes ancestrais. Através de múltiplas perspectivas, as vozes que compõem este volume demonstram que a cultura não é um artefato estático, mas um processo dinâmico de negociação constante, marcado por hibridismos, conflitos e reinvenções.

Um eixo fundamental perpassa a crítica ao modelo ocidental de desenvolvimento, que impõe uma lógica econômica utilitarista, desconsiderando as racionalidades próprias dos diferentes contextos culturais. Hassan Zaoual oferece um contraponto crucial, ao propor os “sítios simbólicos de pertencimento” – espaços onde crenças, memórias coletivas e práticas ancestrais se entrelaçam, conferindo sentido à existência humana para além da mercantilização. Esses sítios, como a comunidade da Barra do Jucu, no Espírito Santo,

evidenciam como territórios físicos se transformam em paisagens culturais através de rituais, narrativas e relações com o meio ambiente, como o rio Jucu e o Morro da Concha, que sustentam identidades e resistem à padronização.

A arte emerge como ferramenta vital nessa resistência. A análise da gravura de Fernando Gómez ilustra como a criação artística transcende o estético: é um ato de cura e preservação da memória, transformando a dor do exílio e a perda em narrativas visuais que desafiam o esquecimento. Da mesma forma, o rap é examinado não apenas como gênero musical, mas como prática política, uma “voz dos guetos” que organiza comunidades, denuncia exclusões e constrói redes de solidariedade, exemplificando o que Chantal Mouffe chamaria de “agonismo”: o conflito transformado em disputa democrática, quando adversários (não inimigos) negociam suas diferenças. O movimento Hip-Hop, com suas “posses” e ações coletivas, encarna essa capacidade de converter marginalidade em agência cultural.

A Educação é outro campo de batalha destacado. Critica-se um sistema que privilegia a reprodução de conhecimentos hegemônicos e reforça desigualdades através da “herança invisível” (Bourdieu), mas também se apontam alternativas. Experiências como as

oficinas de panelas de barro, nas quais crianças resgatam técnicas ancestrais das paneleiras de Goiabeiras, mostram a escola como espaço possível de valorização de saberes locais e fortalecimento do pertencimento. Aqui, a cultura popular não é folclorizada, mas vivida como processo ativo de transmissão intergeracional e resistência ao apagamento.

A reflexão sobre normatização e poder permeia várias contribuições. Foucault é invocado para lembrar que a “cultura dominante” define padrões de normalidade que excluem o diverso, enquanto o diálogo com T.S. Eliot e Roque de Laraia reforça que a cultura é, antes, o tecido que permite a convivência na diferença. As tradições, longe de serem estáticas, são constantemente reinventadas, como as existências ciganas, atravessadas e reconstruídas em hibridizações (Canclini), que se adaptam aos contextos urbanos sem perder seu núcleo simbólico. Esse hibridismo não é mera assimilação, mas uma estratégia de sobrevivência que desafia purezas essencialistas.

Por fim, o volume enfatiza que a disputa cultural é inseparável da disputa política. A globalização exigiu e exige respostas baseadas na valorização radical da diversidade. Pensá-la, portanto, nas formas aqui apresentadas, seja através da arte cemiterial capixaba, que materializa memórias em esculturas de mármore, ou nas

bandas de congo da Barra do Jucu, que sacralizam paisagens, o que está em jogo é o direito à autodeterminação simbólica. A cultura, nestes textos, revela-se como o território último, onde se trava a batalha entre a homogeneização e a pluralidade, e onde, apesar de tudo, a esperança se renova na capacidade humana de criar, reinterpretar e pertencer.

Do alto do rochedo, um pássaro ferido ou o impossível voo

José Cirillo¹

¹ Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. É o fundador e atual coordenador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.



Figura 1. Fernando Gómez, "Atlante", chapa de foto polímero e offset, edição de três exemplares sobre papel Hahnemühle bambu 265g, 24 X 31,5 cm, 2011. Cortesia do artista.

A gravura é um fazer que, automaticamente, obriga o artista a olhar as coisas para além do que vê. Nesse sentido, me parece muito com as práticas de coloração da porcelana e, em especial, da cerâmica (onde o vermelho cristal pode ser preto, se a temperatura do forno for mais alta). Na gravura, o vazio vai ser branco, o relevo entintado; mas, tudo está horizontalmente invertido. A cópia é

como um universo paralelo da impressão. Na matriz, se idealiza; na cópia, a realidade invertida. Mais colorida, às vezes. A gravura me parece a vida: planejamos, mas o resultado não nos é uma escolha que controlamos.

Fernando Gómez Alvarez é um artista e gravurista ímpar, não apenas por ainda se dedicar a um procedimento quase esquecido nas artes. Poucos são aqueles que tem a gravura como linguagem principal. Em especial, no nosso Espírito Santo, é comum termos artistas que se dedicam a outras linguagens e que, em momentos mais intimistas, experimentam a entrega da gravura; uma paciente entrega a linhas em uma matriz, linhas que devem ser colocadas invertidas, para que a cópia impressa seja como deve ser.

Historicamente, a gravura purista é monocromática. No Ocidente, essa visão extremista é nocauteada pela ancestralidade das xilogravuras japonesas à base d'água, em que a aquarela dá leveza e profundidade das imagens. Nesse cenário, a cor na gravura nem sempre foi um requisito. Na Figura 1, que me tomou de assalto, não há cor, apenas o contraste dos cinzas, do vazio.

O “Atlante” (2011) de Fernando Gómez é como ele: um lobo solitário que estava preso a uma ilha, a um governo de exclusões. Muita resistência, sim, ao imperialismo capitalista, mas isolada no

mar do Caribe. Conheci o Abel, um taxista de Havana, que me fez imaginar o que é estar preso onde não se quer estar. Ter família e não ter como deixar esposa e filhos. Abel olha o mar, abandonado à sorte de quem não tem recursos para voar.

Fernando Gómez é como um atlante, um indivíduo fortíssimo que teve, com apoio da família (presa ideologicamente na ilha), a possibilidade de alçar voo, impulsionado pela fala de seu pai: “Faça a sua vida e não olhe pra atrás”.¹ O sábio pai (tão preso quanto meu amigo Abel) sabia que seu filho precisava ser mais forte para atravessar o mar e seguir novo caminho. Assim, Gómez chega ao Brasil, com uma missão não sussurrada para não retornar. Uma viagem de fusca, em 1996, pelo cerrado brasileiro foi a última viagem juntos. Depois, “Nunca mais o vi e isso dói. Apenas ouvia-o pelo telefone quando falávamos”. Na distância, a chama de luz de seu pai apagou-se.

Sobre essa distância transformada em gravuras, Fernando afirma que parte de seu trabalho foi dedicado a ele, como uma espécie de “homenagem póstuma à memória do meu pai, Domingo Gómez Rabassa. Deixei de vê-lo nos últimos 16 anos da sua vida. Morreu no além-mar, em uma ilha à qual nunca retornei”. Fernando Gómez parece

¹ As falas do artista, aqui reproduzidas, foram concedidas em entrevista inédita, em 13 de março de 2025.



Figuras 2 e 3 (próxima página). Gravuras inspiradas na figura do pai do artista. Fotos: Fernando Gómez.

transformar seu “exílio como autoimposição” em imagens geradoras para um processo criativo que tende tanto à crítica do cotidiano quanto a edificar uma vida nesse novo local, onde pode não ser um Atlante, onde possa apenas ser artista, companheiro e pai – com toda a dimensão que aprendeu com o senhor Rabassa e com sua perda.



Portrait of a man, April 10, 1988

Mas, como mago do tempo, o artista aprendeu a driblar as perdas da vida. Ele se aproximou do cotidiano ordinário, mas sem se render a ele. O dia a dia vira obra nas mãos de Gómez, que fez isso com a perda de seu pai; dedicou toda uma série de trabalhos a ele, para ele e com ele. A dor vira linha, cor, forma e vida.

Fernando Gómez, ao escrever sobre a mostra “Desenho Encravado”, compartilha partes de sua vida e da intimidade de seu pai:

Papai começou a beber para se refugiar enquanto jogava xadrez com a deidade das videiras, ao som de um rádio soviético, na sua oficina do quintal de casa. Com o tempo, Baco ganhou a partida e papai - que neste agosto faria 102 -, faleceu antes de fazer 94. Sirva esta exposição como preservação da sua memória, porque ele continuará a viver enquanto alimentar lembranças e continue a retratá-lo em infindas variações. Em última análise trata-se de uma reflexão autobiográfica por intermédio de gravuras que visa salvar dívidas com as minhas origens.

Quando olhamos algumas das imagens de Gómez, podemos afirmar que Baco não ganhou a partida, a Arte ganhou e seu pai permanece não apenas em sua memória, mas na história da gravura capixaba.

A arte faz memória, cura feridas. Se não as cura, pelo menos as tornam mais toleráveis. Assim, parece-me ser o olhar para o objeto investigativo das artes: ele não nos dá a dimensão do todo sensível, mas nos instrumentaliza para ultrapassar o plano das





Figuras 4 (página anterior) e 5.. S/ título. Gravura policromada inspirada na figura do pai do artista. Fotos: Fernando Gómez.

aparências, da percepção imediata do que boia no lago. O olhar do pesquisador em artes dirige-se ao fundo, como as ranhuras que demarcam a gravura.

Arte e cultura se misturam e se tornam quase sinônimos. Para um olhar desatento, até parecem ser distintas, como se isso fosse uma possibilidade dos fenômenos. Percebê-los como signo em

movimento exige referentes, similitudes e buscas. Mas, essa procura não está na arte ou em qualquer outro fenômeno social. A arte – e qualquer percepção do mundo – é cultural. O processo criativo, por mais autônomo que pareça, se desenha nos traços e padrões de práticas que ultrapassam nossas dimensões biológica e psicológica. Existimos e percebemos o mundo pelo olhos moldados em nossos valores e conceitos, na gama do que entendemos como verdade. Mas, as verdades não atravessam fronteiras sem serem questionadas ou invalidadas por outras verdades. É o falibilismo pierceano.

Não há nada fora da cultura.

Herança e distinção

Rodrigo Hipólito¹

¹ Cursa doutorado no PPGA-UFES, é mestre e bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>.

Cultura e norma

Até algumas décadas atrás, o determinismo geográfico ainda possuía força como tentativa de explicar as diferenças entre povos, embora já tivesse sido confrontado com grande número de evidências e exemplos contrários. Essas diferenças não podem ser explicadas por antropologia biológica ou pela influência do meio (Laraia, 2001, pp. 16-17). Como exemplo, diferente do que se afirmava antes de pesquisas arqueológicas mais aprofundadas, as sociedades indígenas amazônicas não “decaíram” das andinas. A interpretação sobre a impossibilidade de desenvolvimento de sociedades complexas na floresta tropical se baseava em pressupostos falhos (em tipo de agricultura, de construção, de solo, etc.). O rompimento com o determinismo ambiental tornou possível considerar que os povos amazônicos tenham migrado do centro oeste brasileiro, da periferia da floresta tropical e do Orenoco venezuelano, com ocupações numerosas e complexas anteriores aos assentamentos andinos.

A teoria “ambiental”, quando primeiramente aplicada às terras baixas tropicais enquanto orientação para a pesquisa de campo, tornou-se uma espécie de profecia autoexplicativa, que evitava as evidências que não se coadunavam. Indícios de ocupações pré-cerâmicas aparentemente precoces têm sido contestados ou ignorados; e quando as ocupações cerâmicas nas terras baixas produziram resultados radiocarbônicos indicativos de sua antiguidade, foram interpretados como não-agrícolas, ou as datas foram contestadas ou ignoradas. [...] Quando, em meados deste século, as primeiras pesquisas profissionais revelaram a existência de culturas construtoras de sambaquis nas várzeas da Grande Amazônia, estas foram geralmente atribuídas a influências externas. As sofisticadas culturas de origem andina foram consideradas como tendo decaído sob a influência do ambiente tropical, sendo suas populações dizimadas pelos rigores ambientais. (Roosevelt, 1992, p. 54)

Quando se diz que tanto a arqueologia quanto a antropologia perpetuaram, até muito recentemente – caso não se queira afirmar que ainda o fazem –, essas ideias do difusionismo e da degeneração vinculada ao ambiente impróprio da baixa Amazônia, aponta-se para um longo legado colonialista. O trabalho de e Betty Meggers, arqueóloga estadunidense que repetia princípios do século XIX, não apenas obsoletos, como vinculados ao entendimento das culturas originárias como menos capazes e propensas a serem tuteladas ainda permanece como referência fundamental (Noelli; Ferreira, 2007, p. 1250-1258). Sob esse ponto de vista, o entendimento de cultura estaria intrinsecamente vinculado aos estudos da natureza.

Mesmo antes de “*Primitive Culture*” (1871), de Edward Tylor, os esforços para a definição do conceito de cultura, entre os séculos XVII e XX, tiveram duas consequências para os estudos sociais e antropológicos. A primeira foi o alargamento do sentido de cultura, ao ponto de o conceito parecer pouco útil para os debates. O segundo foi a separação entre natureza e cultura, cujo marco pode ser indicado no texto “O superorgânico”, de Alfred Kroeber, de 1917 (Laraia, 2001, pp. 25-29).

Outras consequências da conceituação de Tyler e da popularidade do viés evolucionista no contexto de sua formulação permanecem até hoje. A perspectiva de que as sociedades europeias seriam mais avançadas, quando comparadas com os povos originários de outros continentes, por exemplo, serve de fundo para um sem-número de preconceitos, afirmações, ideologias e para o próprio planejamento de nossas políticas públicas. Percebe-se que existe o pressuposto de que a saída da floresta e o abandono dos modos de vida tradicionais de povos indígenas, em favor dos aglomerados urbanos e da participação nos modos de produção e consumo capitalistas são compreendidos como melhora de vida ou, explicitamente, como evolução. Por mais que as consequências catastróficas da industrialização e do sustento das metrópoles nos

afetem diariamente, a aproximação com os modos de vida dos povos originários da América Latina, exposta pelos princípios do bem viver,¹ pode ser encarada como um retorno para o primitivo. Podemos nos perguntar, por exemplo, se boa parte da população consideraria positivo o abandono da lógica de aquisição de carros particulares e da separação de residências entre núcleos familiares de formulação europeia. Além disso, segue a normalização da lei do mais forte, compreendida como uma lei da natureza. Nessa lógica, os povos invadidos e dizimados assim o foram por serem menos evoluídos do que aqueles que assassinam, disseminam doenças, envenenam a terra, as matas, os rios, escravizam, exploram o trabalho de multidões, sustentam a fome e a miséria. Consideramos os modos de vida baseados na ganância e no individualismo como mais avançados. Sobre esses fortes, dizemos que são mais evoluídos. Chamamos essa evolução de progresso.

Em um sentido oposto e jocoso, ainda dentro do evolucionismo, poderíamos considerar como característica adaptativa superior a capacidade de evitar, tangenciar ou sobrepor-se aos processos

1 Não é exagero dizer que a noção de bem viver é uma das mais antigas formulações indígenas de oposição ao colonialismo e ao desenvolvimento exploratório, posto em prática pelos invasores europeus nas Américas. Além de antigo, o pensamento do bem viver foi construído em várias matrizes: "a matriz das visões de mundo indígenas; a matriz do pensamento utópico latinoamericanista; a matriz estatal; e a matriz socioambiental." (Siqueira; Gonçalves; Santos, 2023, p. 126).

massivos da industrialização e do acúmulo de capital. Em última análise, esses processos parecem pavimentar o caminho para a extinção da humanidade, assim como determinaram a extinção de milhares de outras espécies em menos de duzentos anos. Saber desviar da extinção prevista a longo prazo não deveria ser considerado um comportamento dominante, sob a ótica do evolucionismo? Certamente, nenhuma explicação sobre as transformações e atravessamentos culturais poderia ser tão simples.

Ainda que os pressupostos do progresso continuem, de modo amplo, vinculados a tais princípios, o entendimento das inevitáveis transformações sofridas pelas diversas culturas, tanto em seus desenvolvimentos iniciais quanto em suas fases mais complexas, ganha vertentes variadas. Ao encarar as possibilidades e os problemas abertos pelas definições de Edward Tylor e Alfred Kroeber, desdobram-se os esforços rumo à uma definição que seja suficientemente elástica e específica.

Dentre tais esforços, a cultura pode ser compreendida como (i) um sistema adaptativo, ainda sob uma lógica evolucionista; (ii) um sistema cognitivo, ou seja, a operação de um conjunto de saberes; (iii) um complexo de sistema estruturais, o que permitiria elaborar princípios se não universais, bastante extensos; e (iv) culturas

como sistemas simbólicos, com atenção para a construção dos elementos culturais através de comportamentos e da comunicação (Laraia, 2001, pp. 59-64).

Nesse último caso, podemos nos remeter a Derrick De Kerckhove que, além de considerar que não existiria um ser humano natural, defende que a linguagem possui tanto peso sobre a nossa visão de mundo, que determinaria nossa percepção do tempo. O sistema simbólicos surgiriam como programas e nós seríamos aptos a executá-los. “[...] somos todos mais ou menos programáveis, se não mesmo mutantes genéticos. Não é caso para alarme. É antes um convite para que nos conheçamos com mais precisão.” (Kerckhove, 2009, p. 193-194). Isso significa que algumas das informações que guardamos nos permitem executar ações que somente fazem sentido ou são possíveis em comunidade.

Dessas definições, é fácil notar que duas condições são observáveis e relacionam-se diretamente: a herança e a distinção. As culturas se processam através de heranças coletivas, como crenças, idiomas e gostos. Tais heranças conformam visões de mundo. Ao perceber o mundo de um modo específico, compartilhado por uma comunidade, passamos a estranhar o estrangeiro, pois não percebemos e construímos a realidade a partir de sua herança. No

extremo, o estranhamento pode refletir um forte etnocentrismo e gerar crenças e comportamentos que variam da autopercepção de um povo como superior e “escolhido” até práticas xenofóbicas, nacionalistas e agressões preconceituosas.

Em sentido oposto, o desgarramento cultural pode se dar de diversos modos e com consequências das mais sutis até as trágicas. Ainda que, em nosso tempo, encontremos a hegemonia do pensamento individualista, esse se efetiva de modo coletivo. As crenças nas capacidades individuais, a ode à superação por empenho próprio, a concepção da propriedade privada como sagrada e a explícita ilusão da ascensão socioeconômica por mérito são partilhadas por centenas de milhões de pessoas. Ou seja, mesmo dentro do discurso individualista, o rompimento com as raízes culturais não é algo que possa acontecer pela simples decisão de abandonar sua cidade natal ou idolatrar as representações de outras nações. O exemplo trágico do sequestro e escravização de populações africanas, trazidas para as Américas, ou dos povos indígenas expulsos de suas terras por colonizadores e, recentemente, pelo agronegócio, não se encerram nos fatos históricos. O desenraizamento da população negra tem consequências densas para seus descendentes. Minimizar o sofrimento da experiência

de não poder trilhar o caminho de seus antepassados, com ou sem vínculo sanguíneo, é uma das estratégias de homogeneização cultural. Quando as heranças culturais dominantes são quase sempre dos colonizadores, é fundamental compreender que não fortalecer deliberadamente as demais heranças significa aceitar o seu apagamento. Não há mesclas culturais igualitárias. Ainda que esses cruzamentos sejam inevitáveis, isso não precisa resultar em homogeneização, mas em variedade. Com medo da variedade, a cultura hegemônica encobre a assimilação com uma defesa de que as mesclas culturais apenas gerariam algo novo.

Os processos de assimilação são mais de perda do que de mescla. Ocorre que cada cultura possui sua lógica interna. Mesmo que se tomem elementos de variadas culturas, submetê-los à lógica de outra pode resultar em profunda alteração de seus sentidos, ou mesmo no desaparecimento de seus significado e na adoção de outros, já presentes na nova lógica. Em larga medida, essas dificuldades podem ser percebidas quando tentamos responder à pergunta sobre o que consideramos normal e fora do normal.

Maura Corcini Lopes e Eli Henn Fabris (2016) sintetizam algumas ideias de François Ewald e Michel Foucault para nos lembrar de que a norma é um modelo que opera como medida

de comparação. O normal, simultaneamente, inclui e exclui. Os processos de normação, normalização e normatização instituem a normalidade na direção do controle e da homogeneização.

Então, a norma age tanto na definição de um modelo tomado a priori aos próprios sujeitos quanto na pluralização dos modelos que devem ser referência para que todos possam se posicionar dentro de limites locais, e uns em relação aos outros.

[...]

A norma disciplinar é constituída a partir de um normal universal. Isso significa que primeiro se define a norma e depois se identificam os sujeitos, sempre de forma dicotômica ou polarizada, como normais e anormais, incluídos e excluídos, sadios e doentes, deficientes e não deficientes, aprendentes e não aprendentes, ricos e pobres, brancos e negros, etc. Por normalização marcamos um processo inverso ao de normação. A normalização parte do apontamento do normal e do anormal dado a partir das diferentes curvas de normalidade, para determinar a norma. Isso significa que "a operação de normalização consistirá em fazer interagir essas diferentes atribuições de normalidade e procurar que as mais desfavoráveis se assemelhem às mais favoráveis".

[...] a normatização é o que designa, estabelece e sistematiza as normas. Assim, é possível entender que "dispositivos normatizadores são aqueles envolvidos com o estabelecimento das normas, ao passo que os normalizadores [são] aqueles que buscam colocar (todos) sob uma norma já estabelecida e, no limite, sob a faixa de normalidade (já definida por essa norma)". (Lopes; Fabris, 2016, pp. 29-30)

Se algo escapa desses processos, a tendência é de que seja encarado como fora da normalidade e, logo, externo à nossa cultura, estranho. Se alguém caminha de terno e gravata sob o sol de 38º celsius

de uma metrópole tropical, parece não haver estranhamento. Isso está dentro da normalidade, pois segue a lógica da nossa cultura. Quando Flávio de Carvalho caminha com seu *new look*, em 1956, pelas ruas de São Paulo, por mais adequado que as vestes estivessem para o ambiente tropical, o resultado foi o estranhamento. A cultura não é determinada pelas condições naturais do ambiente ou do ser humano. Ainda que não seja uma definição, é razoável afirmar que a cultura existe nos complexos processos de operação da normalidade e transforma-se em resposta aos atritos e às disputas de poder que movem as sociedades.

Educação, sucessão e cultura-valor

Recentemente, passei por uma postagem da historiadora e professora Juliana Araujo Meato a respeito da dificuldade de acessar os códigos da escrita acadêmica.² Seus questionamentos sobre a pouca ou nenhuma existência de preocupação com a escrita acadêmica no currículo dos cursos de ensino superior receberam uma boa variedade de respostas. Algumas pessoas identificaram-se com seu depoimento e reconheceram o cenário como problemático. Outras

2 Disponível em: <https://x.com/meato_/status/1806497083517526250>. Acesso em: 03 jul. 2024.

pessoas discordaram da diferenciação entre aprendizagem da escrita acadêmica de outras escritas formais quaisquer. O que, aparentemente, não recebeu negativas foi a existência de uma dificuldade generalizada, por parte não apenas de estudantes de graduação, de aproximarem-se do universo da produção científica e da publicação de seus resultados.

De fato, no cenário brasileiro, a compreensão e a prática com redação à publicação de artigos e livros acadêmicos costuma se dar por contato pouco estruturado. Além da prévia disposição de estudantes para acercarem-se de professores que desenvolvem pesquisa e publicação, há a dependência da disponibilidade docente para realizar essa orientação. No currículo da grande maioria dos cursos superiores, é improvável que encontremos disciplinas voltadas para esse fim.

No mesmo sentido, mas com um horizonte mais ampliado, essa dificuldade tem origens mais profundas, anteriores, complexas e difíceis de serem superadas apenas por mudanças nos currículos do ensino superior. A distância que faz com que uma pessoa leia dezenas, ou até centenas, de artigos e livros acadêmicos durante sua graduação e, ainda assim, não assimile os elementos estruturais e os estilos de escrita, de modo a empregá-los para comunicar os resultados de sua própria pesquisa, pode relacionar-se com um sem-número de fatores. Alguns deles me fazem pensar a Figura 1:

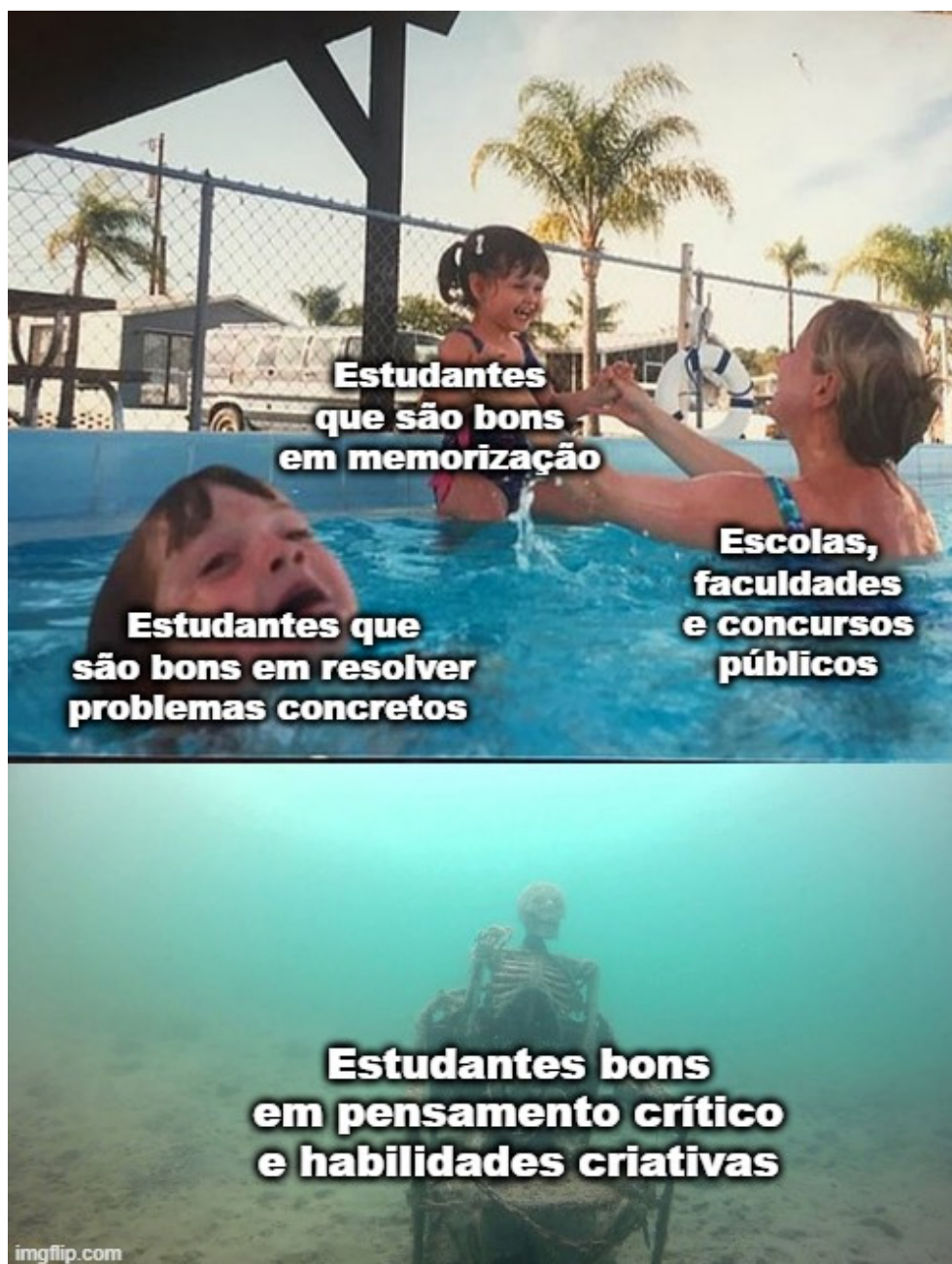


Figura 1. Sem título. Disponível em: <https://x.com/comunadememes/status/1808133476173926574>. Acesso em: 08 jul. 2024.

O comentário humorístico da imagem responde ao relatório do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (OCDE, 2024), o PISA, que aponta o Brasil como abaixo da média esperada para o desenvolvimento de habilidades criativas em estudantes. Deve-se especificar que a avaliação da OCDE está voltada para a criatividade como a capacidade de resolução de problemas sociais e científicos, não no sentido de desenvolvimento de ideias artísticas ou percepção de cenários culturais. A despeito disso, tanto a imagem quando o relatório apontam para os problemas de um ensino calcado na assimilação e na reprodução de fórmulas definitivas. Mas, afinal, a reprodução de fórmulas não está na base da educação formal? A resposta positiva para essa pergunta não desconsidera que há modificações a partir do afastamento da base. No entanto, sob a ótica foucaultiana, o controle está ali, no cerne dessa instituição. A aprendizagem escolar envolve, há séculos, a função de docilizar os corpos (Foucault, 1987, p. 121). A disciplina permite a assimilação dos sujeitos na sociedade normatizada e, como ameaça, fecha a porta da plenitude cidadã para aqueles que não se adequam.

Sobre o comportamento adequado para a assimilação e a manutenção da ordem, não devemos nos esquecer de que observá-los envolve

reconhecer os padrões bem-quistos em cada sociedade. Esses padrões são, até certo ponto, herdados (ainda que possam ser adquiridos). Nas escolas, essa herança pode ser mais facilmente observada e avaliada. Esse patrimônio, ou laço geracional, foi chamado por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (2014) de herança invisível. Ligada às classes mais favorecidas, essa herança invisível é o que permite o acesso a uma cultura-valor, que poderia ser assimilada na experiência de frequentar ambientes e conviver com conteúdo e pessoas adequadas ao sistema para o qual a escola disciplina os corpos. Teatros, galerias, museus, bibliotecas, restaurantes, cafés, espetáculos musicais, a presença de livros e do ato da leitura, as conversas sobre literatura, cinema, arte ou mesmo presenciar o comportamento tido como educado em seu cotidiano influenciaria a capacidade de estudantes de serem mais ou menos facilmente integrados e disciplinados pelas escolas. Ou seja, o sucesso e o conforto acadêmicos, como a facilidade para lidar com a escrita e a leitura especializadas, não dependeriam de capacidades inatas, mas fariam parte de um processo de socialização, no qual a familiaridade é o elemento mais pesado (Bourdieu; Passeron, 2014, p. 69).

Para além do consumo de cultura-valor, o papel da herança para a socialização e a atuação em comunidade é repleto de conflitos e nem sempre resulta na facilidade de assimilação. A estrutura familiar

executa a herança através da sucessão. Mas, embora os interesses econômicos, a judicialização da vida e os rituais de reafirmação dos vínculos afetivos exerçam grande influência nos processos de sucessão, mesmos as estruturas familiares e comunitárias mais tradicionais geram atritos e inconformidades quase paradoxais na transição de responsabilidade e direito entre gerações:

De todos os dramas e conflitos, ao mesmo tempo interiores e exteriores, e ligados tanto à ascensão quanto ao declínio, que resultam das contradições da sucessão, o mais inesperado é sem dúvida o dilaceramento que nasce da experiência do êxito como fracasso, ou melhor, como transgressão: quanto mais bem-sucedido você é (isto é, quanto maior seu sucesso em cumprir a vontade paterna de vê-lo bem-sucedido), mais você fracassa, mais você mata seu pai, mais você se separa dele; e, inversamente, quanto maior é seu fracasso (fazendo assim a vontade inconsciente do pai, que não pode querer totalmente sua renegação, no sentido ativo), maior é seu êxito. Como se a posição do pai encarnasse um limite que não deve ser ultrapassado, que, interiorizado, torna-se uma espécie de proibição de diferir, de se distinguir, de renegar, de romper. (Bourdieu, 1997, p. 12)

Esse embate não é apenas interno e não impõe uma crise apenas sobre o sujeito levado a confrontar-se com as contradições da sucessão. As consequências desse embate podem ser observadas nas relações familiares, notadamente nas disputas por legados, o que inclui o poder econômico. Para nos valermos da ficção, a citação anterior encaixa-se bem como sinopse alternativa para os conflitos

entre os integrantes do núcleo familiar protagonista da telenovela “Renascer” (Barbosa, 1993; Luperi, 2024). Nessa história, que se passa entre a decadência e o ressurgimento da produção cacauzeira do sul da Bahia, José Inocêncio é um forasteiro que obtém sucesso no manejo de uma fazenda de cacau cobiçada pelos últimos coronéis da região, enquanto seus vizinhos perdem terras e adquirem dívidas resultantes de uma praga que se alastra pelas plantações. Com um misto de sorte, misticismo, arrojo e conhecimento sobre o trato com a terra, Inocêncio se torna uma espécie de mito vivo para os moradores locais.

Já rico e respeitado, ele envia três de seus quatro filhos para estudarem em Salvador. O único a permanecer para trabalhar na fazenda é o filho mais novo, João Pedro, a quem Inocêncio culpa pela perda da esposa, falecida durante o parto. Repudiado e maltratado pelo pai desde o dia de seu nascimento, João Pedro cria-se sob sua sombra, entre a necessidade de provar-se digno do sobrenome, a inveja dos irmãos mais velhos, José Augusto, José Bento e José Venâncio, e a mágoa e o respeito pelo pai.

Os três irmãos mais velhos constroem suas vidas distantes da fazenda, sustentados pelo dinheiro enviado por José Inocêncio, que faz questão de manter distância e pouco sair da fazenda. Ele

entende o custeio dos estudos e dos empreendimentos dos filhos como investimento financeiro e culpa-os por não terem dado frutos. Do outro lado, os filhos entendem esse comportamento como afastamento deliberado e constante avaliação. Ao retornarem para a casa de origem, os três frustram o processo de sucessão. José Augusto formou-se em medicina, mas perdeu o CRM e somente retorna à casa do pai após separar-se da esposa que o traiu. José Bento forma-se em direito, mas não consegue o registro de advogado, vive de trambiques e contrai grandes dívidas em jogadas fracassadas no mercado financeiro. José Venâncio conseguiu estabilidade ao abrir uma empresa de marketing com o dinheiro que recebia, mas se desfaz de tudo em uma crise existencial repleta de mentiras, na intenção de dar um neto para José Inocêncio e, enfim, conquistar sua aprovação. Nenhum dos três compreende o pai ou demonstra qualquer interesse nas terras que produziram seu sustento.

Já o quarto filho, João Pedro, frustra a sucessão ao cumprir todas as exigências do pai. Ele torna-se capaz de gerir melhor a fazenda, compreender melhor o mercado do cacau, produzir com maior qualidade, é justo com os empregados e conquista a confiança da população local. Os motivos que o levariam a ter o respeito do pai, no entanto, geram sua desconfiança e a recusa

de ser destronado. A despeito da realidade que o engole, José Inocêncio se nega a aceitar que foi suplantado pelo filho preterido, que, aos seus olhos, não deveria ter direito de sucedê-lo, e força confrontos até que seja derrubado.

A trama de “Renascer” mescla uma diversidade de camadas da sucessão: econômica, sanguínea, espiritual, cultural, moral e intelectual. Todas elas são cruciais para que se compreenda o funcionamento da herança e a continuidade de tradições, o que envolve a repetição e a adaptação dos papéis sociais. Como em muitas outras histórias, observamos a disputa sucessória através da desagregação e da reformulação dos laços familiares. “Irmãos Karamázov” (Dostoiévski, 2008) contém boa parte dos atritos e disputas entre pais e filhos já apontados em “Renascer”, além da competição entre pai e filho pelo amor de uma mulher. Assim como na obra de Dostoiévski, vemos o resultado trágico da divisão de um reino em “Rei Lear” (Shakespeare, 2022), com suas diversas versões cinematográficas, como “*Ran*” (Kurosawa, 1985) e “Terras perdidas” (Moorhouse, 1997), literárias e mais recentes, como “*We That Are Young*” (Taneja, 2018), ou televisivas, como “Suave Veneno” (Silva, 1999) e “*Succession*” (Armstrong, 2018-2023). Em todos esses casos, podemos observar como as experiências dos

sujeitos movimentam as mudanças e manutenções culturais. Não se trata apenas das escolhas desses sujeitos, mas de como as reações aos contextos específicos refletem-se em escaladas de complexidade variadas, como a afetação direta do outro, da família, dos negócios, da comunidade e, em última instância da imagem que construímos para a cultura de uma região e de um povo. Certamente, ainda devemos considerar os problemas decorrentes da resistência de tais contextos específicos, com seu poder micro, local, às forças do macro, do global.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Tradução de Ione Ribeiro Valle e Nilton Valle. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. v. I-II.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história das violências nas prisões**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

KERCKHOVE, Derrick. **A Pele da Cultura**. Investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: Annablume, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. — 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LOPES, M. C.; FABRIS, E. H. **Inclusão & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NOELLI, F. S.; FERREIRA, L. M.. A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 14, n. 4, p. 1239–1264, out. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702007000400008>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/fwh6cwYjwPMVfLypG8Fk45z/>

OECD. **PISA 2022 Results (Volume III): Creative Minds, Creative Schools**, PISA, OECD Publishing, Paris, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1787/765ee8c2-en>. Acesso em: 03 jul. 2024.

RAN. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Katsumi Furukawa, Masato Hara, Serge Silberman. Japão/França: Toho (Japão)/Acteurs Auteurs Associés (França), 1985.

RENASCER Telenovela. Autor: Benedito Ruy Barbosa. Direção: Luiz

Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, 1993. Telenovela.

RENASCER Telenovela. Autor: Bruno Luperi, baseado em Benedito Ruy Barbosa. Direção: Gustavo Fernandez. Produção: Betina Paulon, Bruna Ferreira. Rio de Janeiro: TV Globo, 2024. Telenovela.

ROOSEVELT, Anna Curtenius. Arqueologia amazônica. In: CUNHA, Manoela Carneiro da (org.). **A história dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/Fapesp, 1992, pp. 53-86.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. Tradução de Rodrigo Lacerda. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

SIQUEIRA, G. C.; GONÇALVES, B. S.; SANTOS, A. D. O. D.. Entre utopias desejáveis e realidades possíveis: noções de bem viver na atualidade. **Estudos Avançados**, v. 37, n. 109, p. 125-144, set. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2023.37109.009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/CNxdWQpkJZCFs4QDHtcZStn/>

SUAVE Veneno [Telenovela]. Autor: Aguinaldo Silva. Direção: Daniel Filho; Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: TV Globo, 1999.

SUCCESSION [Seriado]. Autor: Jesse Armstrong. Produção: Regina Heyman, Dara Schnapper, Jonathan Filley, Ron Bozman, Gabrielle Mahon. Estados Unidos: HBO Entertainment/ Gary Sanchez Productions/ Hyperobject Industries/ Hot Seat Productions/ Project Zeus, 2018-2023.

TANEJA, Preti. **We That Are Young**. Nova York: Knopf, 2018.

TERRAS perdidas. Direção: Jocelyn Moorhouse. Produção: Marc Abraham, Steve Golin, Lynn Arost, Kate Guinzburg, Sigurjon Sighvatsson. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution (North America), PolyGram Filmed Entertainment (International), 1997.

Reflexões sobre a definição de cultura em T. S. Eliot

Isis Santana Rodrigues¹

¹ Isis Santana Rodrigues é pesquisadora ativa do laboratório LEENA (UFES), com ênfase nos estudos da arte cemiterial do estado do Espírito Santo; e é mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6830513121069276>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5395-6199>.

Ao longo dos séculos, a cultura tem sido um tema discutido e refletido, um conceito amplo e mutável. Em “Notas para uma definição de cultura”, de T. S. Eliot (1988), o poeta ofereceu uma visão crítica de sua definição e signo, em termos de sociedade e significado desse conceito. Eliot era um dos poetas e ensaístas mais proeminentes do século vinte e ávido por compreender não apenas o que é a cultura, mas como ela funciona em cooperatividade e com as tradições e pessoas. Este ensaio se concentra em identificar as ideias principais do autor sobre o significado da cultura e determinar como suas obras podem ser relevantes para a sociedade moderna.

Cultura como construção Social

Para Eliot, a cultura é mais do que a soma de seu trabalho artístico ou da aquisição de conhecimento, em vez disso, os valores, crenças

e práticas coletivas de uma sociedade são uma extensão da cultura. No entanto, essa perspectiva não é aplicada muitas vezes, pois a cultura é negligenciada em favor de uma aproximação tangível, superficial ou lucrativa. Eliot afirma que a cultura é uma expressão da vida da sociedade, refletindo suas lutas, suas conquistas e suas aspirações. Em outras palavras, a cultura é uma representação da experiência pessoal e social das pessoas que vivem em uma sociedade. A cultura engloba suas histórias de vida e de um mundo primordial, seus costumes e seus desejos. Da Matta (1997) diz que a cultura é o conjunto de significações que os indivíduos e grupos criam e atribuem à sua vida social. Essa definição enfatiza que a cultura é dinâmica como um processo contínuo de criação e reinterpretação de significados.

A inter-relação entre individualidade e coletividade

Cultura é algo coletivo e, ao mesmo tempo, único. De acordo com essa visão, cada indivíduo contribui para a cultura com perspectivas e experiências individuais. Mas, esse indivíduo é moldado pelas tradições e valores compartilhados pela comunidade a que pertence.

As experiências individuais são moldadas pelos eventos sociais e históricos e vice-versa. De acordo com esta visão, a cultura é fluida. Eliot vê a cultura como um sistema dinâmico. Ela não é uma coleção acabada de regras ou figurinos; trata-se de interlocuções em mutação, que mudam devido à natureza da sociedade, da política e da economia. Isso destaca o papel da cultura não apenas como representação de realidades sociais, mas como vetor de mudança.

Enquanto discute a natureza da cultura, Eliot critica a tendência de reduzi-la a produtos comerciais ou manifestações superficiais. Ele pede que se abandone o tipo de avaliação da cultura que se limita ao consumo, para buscar entender as raízes e o papel fundamental da cultura na formação da identidade social. É assim que consegue levar o leitor a considerar o quanto é importante pensar a sério os assuntos da cultura como parte fundamental da vida humana, algo que é necessário para construir uma sociedade que seja significativa e coesa. Essa perspectiva desafia a visão predominante, que muitas vezes despreza os aspectos mais profundos da experiência cultural em favor de um consumismo mais superficial.

Cultura e civilização

Eliot afirma que a qualidade da vida humana está associada ao valor da cultura. A cultura não poderia ser representada simplesmente pelo número de eventos artísticos em uma temporada; também incluiria os princípios e opiniões em que fundamos nossas posturas, bem como os hábitos e práticas que formam nossas atividades coletivas. Em outras palavras, a cultura é um aspecto extremamente rico e significativo da expressão social da vida, que diz respeito a anseios, dores e alegrias humanas. A cultura não é uma adição à vida, mas uma parte vital que molda a identidade e a qualidade da vida, ao invés de ser um acessório ou um bem disponível para consumo.

Por outro lado, Eliot vincula o progresso visível e material ao conceito de civilização. Ele afirma que seria tolice acreditar que a civilização não seria possível sem culinária contundente. Ao mencionar isso, ele quer dizer que as sociedades podem fazer progressos no que diz respeito à tecnologia e às inovações de infraestrutura sem seu progresso cultural. Esse ponto é importante, porque implica que o desenvolvimento do material, embora necessário, não pode garantir uma vida social gratificante.

Eliot insiste que a tradição cultural seja um fator crítico que

contribui para a identidade, sugerindo que esta se torna uma ligação entre o passado e o presente, ajudando as pessoas a manterem suas raízes, na medida em que avançam em para um futuro mais significativo. Portanto, o conhecimento e os valores obviamente adquiridos com a passagem do tempo são necessários para a coesão social e a perpetuação da cultura.

Eliot diz que a falta de tradição, ou a qualidade da tradição, pode causar desintegração da cultura. No momento em que a preocupação com a herança se vai, a preocupação com o que sucederá tomará seu lugar. Para ele, isso significa que as pessoas correm o risco de perder seu senso de identidade e o desejo de fazer parte de algo maior, quando não seguem sua tradição e não perpetuam suas heranças. Isso é significativamente relevante ao considerarmos que o mundo está cada vez mais globalizado e as diferenças entre as tradições locais se tornam pouco importantes, e sem herança ou tradições culturais, a sociedade perde suas dimensões conhecidas e se torna simplesmente um aglomerado de indivíduos. Os indivíduos, sem um senso de identidade, perdem, também, a direção.

A tradição como elemento de coesão

Uma tradição não é uma barreira para a transição para novas manifestações da existência, em vez disso, está na base dela. De fato, o próprio Eliot defende que a cultura contemporânea tem vida devido à intersecção da nova com a antiga, de modo que a tradição seja revista e ajustada para usar em novas situações. Uma cultura deve ser dinâmica para poder atualizar-se e permanecer significativa em um mundo em constante mudança e diante de outros desafios. Eliot afirma, assim, que podemos apreciar a tradição cultural porque esta mantém a coesão social; as tradições não são apenas um reflexo do passado, mas uma ferramenta que a sociedade utiliza para construir o futuro.

Eliot acredita que a cultura é feita através das conexões que as pessoas têm com suas comunidades. São a experiência, a visão e a expressão de cada pessoa que contribuem de alguma forma para a cultura, e modo que ela é sempre composta por atividades coletivas e individuais. Por outro lado, o poeta nos adverte sobre o risco da individualidade. Ele diz que uma das características mórbidas de nosso tempo¹ é a necessidade e o desejo de sermos diferentes, à

1 "Notas para uma definição de cultura" foi publicado, originalmente, em 1948.

custa do bem-estar de todas as pessoas ao nosso redor. Na medida em que as pessoas se alienam de suas tradições e comunidades, elas se tornam isoladas e privadas de coesão social.

O equilíbrio entre individualidade e comunidade

Lewis (1962) afirma que a cultura se enriquece quando os indivíduos se conectam a uma tradição maior, e assevera que a criatividade funciona na interação entre o individual e o coletivo. Portanto, incluir-se em uma tradição mais ampla permite expressar-se individualmente em conjunto com uma tradição de vida mais abrangente, o que é significativamente enriquecedor. Correa (2001) expressa esse ponto de vista, quando diz que a construção da identidade cultural é um processo dialético entre o indivíduo e o grupo. Dessa forma, enquanto Lewis enxerga a cultura como um espaço em que o indivíduo encontra significado, ao se conectar a uma tradição abrangente, Correa observa a identidade cultural como uma construção contínua e dinâmica, na qual o indivíduo e o grupo se moldam reciprocamente.

De acordo com essa dialética, o desenvolvimento da identidade cultural é um processo interativo. Eliot nos desafia a considerar o papel da comunidade na formação da nossa identidade cultural. A eficácia da expressão é uma manifestação do contexto social e das normas, não do único ato. Nesse sentido, os indivíduos são forçados a assumir responsabilidades sociais, a fim de garantir seu lugar no tecido cultural. Sendo fisicamente envolvidos na vida cultural de sua comunidade, as pessoas não apenas melhoram a cultura em si, como fortalecem os laços sociais e formam uma percepção coletiva de um mundo coeso. Consequentemente, o conhecimento sobre a interdependência entre o indivíduo e o coletivo é mais relevante do que nunca no mundo interligado de hoje.

Cultura e crítica

Eliot argumenta sobre a verdadeira cultura, levanta questões sérias sobre a condição humana e a estrutura social. Sobre a sua base, coloca as questões que desafiam as estruturas estabelecidas. Nessa base, a função depende da cultura do uso da razão crítica. De fato, essa cultura é um lugar de questionamento e transformação. Com outras palavras, dá-se às pessoas a oportunidade de experimentar e de testar as suas ideias através

de uma contra sociedade que lhes permita repensar e recuperar o que há por trás dos costumes ou do bem-estar dos membros da comunidade.

A necessidade do pensamento crítico quanto à cultura é sustentado por um filósofo como Paulo Freire (1996), quando argumenta que a educação cultural deve ser um ato de crítica, e não de adaptação à realidade. Essa perspectiva destaca que tanto a realidade quanto a educação cultural devem buscar criticar e questionar a realidade, em vez de simplesmente aceitá-la e adaptar-se a ela. A noção de Eliot de que a cultura deve desafiar a conformidade está alinhada à proposta de Freire. Ambos concordam que a crítica é crítica no sentido de desenvolvimento humano e justiça para a sociedade. Assim, a cultura não é apenas uma forma de entretenimento ou de expressão da arte, mas um meio através do qual a transformação social e o empoderamento pessoal podem ser realizados.

Reflexões sobre o papel da crítica cultural

A crítica cultural, por Eliot e Freire, podem ser particularmente importantes em um mundo moderno repleto de problemas políticos e sociais. A cultura pode ser um espaço de resistência, onde novas

ideias são debatidas e questionadas, em tempos de crescente polarização e desinformação. A crítica cultural pode, também, fomentar a imaginação e a inovação, assim como ser uma forma de resistência. Além disso, é vital ser capaz de questionar e contestar as práticas culturais para que haja progresso social. A cultura pode ajudar a criar essa consciência por meio da reflexão, para que cidadãos responsáveis e ativos possam emergir, confiantes em sua capacidade de implementar mudanças em suas comunidades.

A Cultura na modernidade

Eliot critica a tendência de transformar a cultura em um produto comercial, alertando para os riscos de desumanização decorrentes dessa abordagem. A profundidade e o valor intrínseco da cultura são perdidos quando essa é tratada como um bem comercializável. Em vez disso, torna-se um mero entretenimento destinado ao consumo imediato. Imersa no imediatismo, a pessoa está afastada dos costumes e significados mais profundos que sustentam a sociedade.

A visão consumista da cultura prejudica não apenas as criações artísticas, mas os laços sociais e a união comunitária. As experiências coletivas e as trocas culturais que fortalecem a identidade social

se tornam secundárias, quando a cultura é vista apenas como um produto a ser consumido. Eliot observa que essa mudança pode levar a uma cultura que não mais reflete as aspirações humanas, mas sim uma mera reprodução de tendências passageiras e modismos que atendem a interesses comerciais.

A necessidade de um renascimento cultural

Eliot defende a recuperação dos valores humanos essenciais e a promoção de uma reflexão crítica sobre a experiência humana como resultado dessa situação. Ele acredita que um renascimento cultural é necessário para a recuperação dos valores e das tradições que sustentam a vida social. Esse renascimento não deve ser visto como um esforço para voltar a um passado idealizado. Em vez disso, deve ser visto como um esforço consciente para reavaliar e revitalizar as bases culturais que sustentam a existência humana. Ele argumenta que essa revitalização cultural deve ser acompanhada de um esforço coletivo para desenvolver uma sensibilidade crítica e estética que se contraponha à superficialidade da cultura de massa.

A arte e a literatura, como várias outras formas de expressão

cultural, devem ser ferramentas que aprofundam a reflexão sobre questões existenciais e sociais, abrindo espaço para uma discussão que anule a alienação e faça frente ao consumismo. Hobsbawm (2009) afirma que a cultura deve ser um espaço de resistência e revalorização dos valores humanos em um mundo dominado pelo consumo. Essa resistência cultural é fundamental em um momento em que as inseguranças e os fluxos de valores estão em aberto, e a homogeneização promovida pela cultura de massa globalizada frequentemente se exacerba.

A cultura como espaço de reflexão crítica

Para fazer justiça a essas intenções, Eliot propõe que a cultura deva promover uma reflexão crítica; deixar as pessoas questionarem e reinterpretarem seus próprios valores e experiências, uma vez que a reflexão deve ser algo mais do que apenas a mera acessibilidade das convenções sociais. A cultura deve especialmente ser o lugar em que a criatividade e a crítica se cruzam, e esse é o ambiente onde novas ideias devem florescer e se alastrar, criando o diálogo social significativo. Em conjunto, essa abordagem destaca os valores da

cultura e apela à ação. A cultura deve ser entendida como um recurso ativo para lutar contra a desumanização e a alienação, uma vez que dá espaço para as pessoas reafirmarem seus valores, redescobrimo seu lugar na sociedade. Eliot acredita que a verdadeira cultura tem o poder de transformar não apenas as experiências individuais, mas a estrutura social como um todo.

Conclusão

Em “Notas para uma definição da cultura”, T. S. Eliot aborda a complexidade e a importância da cultura e cria uma reflexão crítica e profunda sobre a sociedade moderna. A perspectiva de seu caráter e a importância da tradição cultural, o papel crítico da cultura e a conexão entre individualidade e coletividade são igualmente densos e pertinentes hoje. A abordagem de Eliot à definição das manifestações da cultura em termos de sua aparência e significado é muito forte, na medida em que ele nos desafia a desafiar nossas configurações de percepção sobre o antigo e o novo, sobre o tradicional e o moderno.

Os ensinamentos de Eliot nos incentivam a criar um espaço para consideração crítica, considerando a abordagem aos desafios

apresentados pela modernidade, como a homogeneização cultural e a superficialidade encorajada pelo consumismo. Sua visão de nossa cultura como um recurso ativo que pode ser usada na melhoria de uma sociedade mais significativa, crítica e consciente.

Referências

CORREA, Flávio de Souza. **Identidade e Cultura: Um Estudo Dialético**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnaval, Malandragem e Outros Fantasma: O Brasil e seu Povo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. 1988.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEWIS, Oscar; LA FARGE, Oliver; RAMÍREZ, Emma Sánchez. **Cinco famílias: antropología de la pobreza**. Fondo de Cultura Económica, 1962.

A escola e a perpetuação das tradições culturais

Fabíola Fraga¹

¹ Fabíola Fraga é doutoranda e mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, possui Licenciatura plena em Artes Visuais pela UFES, é pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES), professora da educação básica do município de Vitória e pesquisadora bolsista pela FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4407754677472529>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>.

No descomeço era o verbo

Só depois que veio o delírio do verbo

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é a voz do poeta, que é a voz de fazer nascimentos-

O verbo tem que pegar delírio.

(Manoel de Barros)

Nos cotidianos escolares, é possível observar como se dá, efetivamente, a construção de conhecimento dos pequenos, a partir das chamadas “brincadeiras infantis”. A ligação entre criança e brincadeira parece ser algo indelével; é automática e, nesse

sentido, porta de entrada para o compartilhamento de vivências, experiências trazidas de casa, assim como a interação propriamente dita, por si só, carregada de simbolismos e relevância.

De acordo com a região a que pertencem, as crianças reproduzem e compartilham brincadeiras, muitas já conhecidas pelo universo infantil, com especificidades que só pertencem a ela, outras inerentes a sua cultura local e, quase sempre, compartilhadas entre membros de sua comunidade. Os jogos e brincadeiras infantis carregam em si uma infinidade de conceitos, visitados pelas crianças, desde o momento em que entram em contato com eles, solidificando uma transmissão de experiências e conhecimentos.

Quando essas brincadeiras são transmitidas entre gerações, de adulto para crianças, algo sempre é acrescentado, a marca particular de quem transmite; carrega em si uma mudança quase que imperceptível, mas que delimita alguma característica pessoal e local, repassada a quem aprende. Esse compartilhamento não é rígido, ou seja, está em movimento.

Não se pode ignorar que a prática de brincadeiras entre as crianças, por mais que já sejam conhecidas ao longo do tempo, sempre carregarão um DNA específico, característico da região onde é reproduzida, assim como a maneira de se relacionarem com

o outro durante essa interação, o relacionamento interpessoal. Essa transmissão cultural, através de brincadeiras em grupo, é carregada de significações e, quando observada e registrada de forma minuciosa, nos permite analisar as diversas vertentes contidas nesse universo, que vão desde a perpetuação de algumas práticas tradicionais, inerentes a determinados territórios, até a exclusão de certos atores, dependendo da brincadeira em curso.

Em sua abordagem inicial, T. S. Eliot parte do princípio da definição de cultura na esfera social, do indivíduo, para o grupo ou classe:

O termo cultura tem associações diferentes segundo tenhamos em mente o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, de toda uma sociedade. Parte da minha tese é que a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe. Portanto, a cultura da sociedade é que é fundamental, e o significado do termo “cultura” em relação com toda a sociedade é que deveríamos examinar primeiro (Eliot, 1988, p. 33).

Nessa perspectiva, cultura interliga pessoas a grupos e esses a sociedade. Porém, logo a seguir, Eliot (1988, p. 34) esmiuça a terminologia cultura, quando discorre sobre o papel dessa cultura em agrupamentos diferentes: a do grupo possuidor de entendimento e a da massa menos desenvolvida. Fica claro a compreensão do autor a respeito das distinções sociais, da possibilidade de um grupo prevalecer

culturalmente sobre o outro. Para tanto, seria necessária uma espécie de projeção do indivíduo através do requinte sociocultural: pertencer a um grupo superior, uma classe abastada, intelectualizada. Esse entendimento confere certa limitação ao indivíduo social, reforçando um caráter restrito da palavra cultura e de toda a sua potencialidade social. Roque de Barros Laraia relata que o indivíduo precisa relacionar-se com outros para compartilhar e apreender conhecimento:

Embora nenhum indivíduo, repetimos, conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário ter um conhecimento mínimo para operar dentro do mesmo. Além disto, este conhecimento mínimo deve ser partilhado por todos os componentes da sociedade de forma a permitir a convivência dos mesmos. Um médico pode desconhecer qual a melhor época do ano para o plantio de feijão, um lavrador certamente desconhece as causas de certas anomalias celulares, mas ambos conhecem as regras que regulam a chamada etiqueta social no que se refere às formas de cumprimentos entre as pessoas de uma mesma sociedade (Laraia, 1986 p. 86).

Em Laraia, percebemos ser a relação social um ponto de convergência entre o indivíduo e a sociedade em que ele está inserido. Isso permite que pessoas de realidades diferentes detenham conhecimentos específicos dentro de seu ambiente social, tornando-os produtores de cultura e sabedores da relevância do seu papel social, mesmo em funções distintas.

Assim como cultura, a educação foi abordada por Eliot, em uma

tentativa de aproximar os temas e interligá-los. Entende-se educação como um mecanismo de abertura social, no qual os indivíduos são preparados para viver em sociedade e receber/adquirir cultura.

Educação é o processo pelo qual a comunidade procura abrir a vida a todos os indivíduos dentro dela e capacitá-los a participar dela. Tenta transmitir-lhes a sua cultura, inclusive os padrões segundo os quais deveriam viver. Onde essa cultura é considerada definitiva, faz-se a tentativa de impô-la às mentes mais jovens. Onde é vista como um estágio no desenvolvimento, as mentes mais jovens são treinadas tanto para recebê-la como para criticá-la e aperfeiçoá-la. (Eliot, 1988, p. 120).

Eliot afirma ser a educação um agente formador, sendo os jovens o principal agrupamento em que ela é usada como meio de manutenção de uma cultura imposta a esses mesmos jovens, preparados para reproduzi-la. “O objetivo da educação, segundo parece, é transmitir cultura: assim, a cultura (que não foi definida) se limita, provavelmente, àquilo que pode ser transmitido pela educação” (Eliot, 1988, p. 120).

Além da função de transmissora de cultura, a educação seria, segundo Eliot, um meio para a estrutura social política da sociedade encontrar formas de manutenção de poder, tendo em vista a possibilidade de transformar o jovem em um sujeito submetido às vontades de quem detém o poder na estrutura política social.

A educação para que o jovem possa desempenhar seu papel numa democracia é uma adaptação necessária do indivíduo ao ambiente, se a democracia for aquela onde ele vai desempenhar seu papel: se não for, ele está transformando o aluno no instrumento da realização de uma mudança social que o educador tem no coração. [...] “Um dos propósitos da educação é equipar o rapaz ou a moça a desempenhar sua parte como súdito de um governo despótico” (Eliot, 1988, p. 122).

Parece inevitável a percepção de ser a educação, uma forma de a instituição educacional e os educadores fazerem valer suas crenças, seus ideais, uma espécie de domínio intelectual (Eliot, 1988, p. 123). Nos dias atuais, denominaríamos de doutrinação, uma espécie de pensamento oriundo de camadas sociais abastadas, que encontra eco nas camadas menos favorecidas. É comum encontrarmos essa depreciação das instituições públicas educativas e daqueles profissionais que nelas executam seu trabalho de professor/educador.

O problema permanece, pois, em aberto. E pode ser recolocado nos seguintes termos: é possível encarar a escola como uma realidade histórica, isto é, suscetível de ser transformada intencionalmente pela ação humana? Evitemos escorregar para uma posição idealista e voluntarista. Retenhamos da concepção crítico-reprodutivista a importante lição que nos trouxe: a escola é determinada socialmente; a sociedade em que vivemos, fundada no modo de produção capitalista, é dividida em classes com interesses opostos; portanto, a escola sofre a determinação do conflito de interesses que caracteriza a sociedade. Considerando-se que a classe dominante não tem interesse na transformação histórica da escola (ela está empenhada na preservação de seu domínio, portanto apenas acionará mecanismos de adaptação que evitem a transformação) segue-se que uma teoria

crítica (que não seja reprodutivista) só poderá ser formulada do ponto de vista dos interesses dos dominados. O nosso problema pode, então, ser enunciado da seguinte maneira: é possível articular uma escola com interesses dominados? (Saviani, 1984, p. 35).

Saviani nos convida a refletir sobre o papel da escola, essa organização educacional historicamente estabelecida nos preceitos transformadores, que envolvem a sociedade como um todo, em uma perspectiva de construção coletiva. Essa é uma instituição em que os conflitos sociais são vivenciados, logo, é na escola onde os tensionamentos são percebidos. Nela, os atravessamentos ocasionados pelo sistema capitalista e sua divisão de classes podem ser identificados, sendo um lugar de insubmissão, algo totalmente inconcebível para as classes dominantes. Concomitantemente, Saviani pontua a importância do movimento intelectual crítico (crítico-reprodutivista), para o qual a educação baseia-se nessa criticidade, rompendo com os princípios da educação conservadora e reacionária, formadora de sujeitos dependentes.

Porém, mesmo com essa escola historicamente resistente e compromissada com sua construção social, permanece, em alguns grupos sociais, a vertente da desconstrução desse espaço crítico, a fim de estabelecer um ambiente educacional que atenda

a uma pequena parcela da população, aquela detentora do poder econômico, social e político. Para tanto, criam conjecturas sobre a educação, principalmente aquela vivenciada em instituições públicas, e trabalham para que seja desmontada, atacada, dilapidada. Esse discurso falacioso encontra eco na população em geral, principalmente aquela que não teve a oportunidade de adentrar em instituições públicas de ensino superior.

É por isso que é extremamente importante que um projeto alternativo não se limite a discutir o conteúdo das propostas neoconservadoras e neoliberais mas que se concentre também nas formas pedagógicas pelas quais esse projeto busca conquistar o apoio popular. Qualquer tentativa intelectualista e racionalista de apenas refutar de forma lógica os “argumentos” neoliberais está longe de compreender os mecanismos envolvidos na economia política dos sentimentos populares habilidosamente utilizada pelos pedagogos da livre iniciativa e do livre mercado. A luta entre sistemas alternativos de sociedade não é uma luta intelectual entre atores bem intencionados para determinar qual o melhor sistema de sociedade - apesar de Habermas e seus apelos liberais em favor da ação comunicativa -, mas uma luta em torno de recursos materiais, na qual uma variedade de instrumentos culturais e simbólicos são utilizados para produzir visões e conceitos sociais conflitantes. Esse aspecto “educativo” e pedagógico da presente ofensiva liberal também escapará àqueles que se concentrarem apenas em suas propostas explicitamente educacionais, isto é, em suas propostas para a educação institucionalizada. Como nos lembra Lawrence Grossberg (1989), há uma política da pedagogia, mas há também uma pedagogia da política. Esquecer uma pode enfraquecer a luta da outra. (Gentili; Silva, 2001, p. 15).

Essa realidade experienciada pelas instituições de ensino público, tanto as de ensino superior quanto as da educação básica, precisa de melhor entendimento, obviamente sobre essa organização política e pedagógica, que visa o desmantelamento da instituição pública, principalmente as educacionais. Essa “ideologia” da desconstrução faz parte de um projeto, uma perspectiva de enfraquecimento e manutenção dos interesses sócio-políticos daqueles detentores do poder em nossa sociedade. Não cabe, nos dias atuais, sabedores de como essa estrutura se organiza e se movimenta, ideais repletos de ingenuidade.

Recentemente, veio à tona um debate que versa sobre a perspectiva de extinção de um fazer ancestral no estado do Espírito Santo, e da quase impossibilidade da transmissão desse conhecimento para futuras gerações, ancorada em inúmeros fatores. O ofício das pessoas que confeccionam panelas de barro, as paneleiras, sofre um processo de apagamento, em grande medida, pela falta daqueles que continuem a disseminação e prática da arte em questão. Não trato, aqui, das questões sociais e financeiras que envolvem o tema, embora tenham muita relevância nesse processo.

O que me move, enquanto profissional da educação infantil, é tentar elencar a importância, dentro das escolas municipais, em especial

as de educação infantil, da transmissão desse fazer, que reverbera sobre a cultura local e sobre a ligação com as ancestralidades.

Apesar de todo reconhecimento formal ao longo dos anos e da sua importância para o desenvolvimento do estado, em seus aspectos culturais e turísticos, o ofício das paneleiras é estritamente artesanal e transmitido, em tese, de geração para geração; uma tradição familiar, muitas das vezes dentro de quintais, nas relações pessoais, mas, isso está fortemente ameaçado de acabar.

A partir de observações e relatos das próprias paneleiras, especificamente do galpão em Goiabeiras Velha, é recorrente a apreensão das artesãs quanto a possibilidade do esquecimento de seu fazer, da panela de barro como tradição ancestral e cultural.

As paneleiras estão envelhecendo e muitas delas já não têm as condições de saúde compatíveis com uma produção amplamente balizada no vigor físico, manuseio do barro e no preparo, muitas vezes exaustivo. Não se percebe a participação dos descendentes dessas mulheres na continuação desse ofício, ao contrário, é cada vez menor a presença deles no prosseguimento dessa prática.

Para além de outras questões inerentes a esse processo, nesse contexto sociocultural, interessa a função da escola como propagadora desse saber; uma espécie de extensão da transmissão

desse conhecimento, que possa estimular nossas crianças, em sua grande maioria filhos e netos de paneleiras, para um sentimento de pertencimento as suas próprias tradições, uma aproximação da prática, daquilo com que, provavelmente, só tenham entrado em contato a partir da oralidade.

A absorção de conhecimento, especialmente na educação infantil, ocorre de maneiras diversas e com grande amplitude.

Como se sabe, o ofício de confecção das panelas de barro é uma prática artesanal/ancestral, cunhada fortemente na prática, ou seja, o aprendizado ocorre a partir do manuseio do material propriamente dito. Nesse sentido, abordo a importância da disseminação desse fazer no ambiente escolar. A partir de experiências realizadas ao longo do tempo, pude perceber que as chamadas “oficinas de confecção de panela de barro”, desenvolvidas ao longo dos anos letivos e a partir da interlocução com as famílias, não só aproximaram essas crianças desse fazer ancestral, grandemente presente em seu cotidiano, como, em larga medida, pode proporcionar as outras crianças, de regiões diferentes, o contato com a prática apresentada.

Estruturadas na abordagem de todo o processo que compõe esse ofício, essas oficinas, que eram conduzidas pelas famílias, abarcavam não apenas o componente da confecção propriamente dita, mas

a transmissão do conhecimento. Nesse caso, um conhecimento representado pelas matriarcas ali presentes, quase sempre mães e avós dos pequenos. A partir dessa interação, fortaleciam-se a oralidade, a ancestralidade e a prática propriamente dita. Ao final das oficinas, cada criança produzia sua panela e apresentava a todos, estabelecendo um sentido autoral na atividade e agregando uma sensação de pertencimento ao território vivido por eles e à cultura inerente a isso.

A possibilidade da mudança de rumos, não só relacionada ao tema em questão, mas de outros apagamentos culturais nas mais diversas regiões do país, não encontra abrigo em resoluções imediatistas e, conseqüentemente, efêmeras. O estrago produzido ao longo de décadas de abandono cultural, muitas vezes pelo próprio poder público, necessita do trabalho lento, progressivo e ininterrupto de todos aqueles que tenham a oportunidade de atravessar o caminho de uma criança no início de sua jornada escolar.

Experiências exitosas estão disponíveis e devem ser resgatadas, porém, uma questão de tamanha amplitude, necessita fortemente de tomadas de posição institucionais. O abandono do poder institucional e o enfraquecimento da cultura como meio de perpetuação do saber territorial é apenas uma das mazelas a serem enfrentadas por todos, de forma global, a fim de evitarmos o

apagamento das manifestações culturais dessas comunidades.

Desde Eliot, passando por Saviani e Gentili, percebe-se o interesse desses agrupamentos depositários de poder em discutir sobre a educação e seu papel dentro da sociedade, sem, no entanto, lançar mão de qualquer fundamentação teórica ou prática que dialogue com essa visão distorcida do ambiente escolar. Em uma consciente tentativa de dominar o discurso, mantém-se a hegemonia ideológica que desmonta, intencionalmente e pedagogicamente, a educação. Nesse sentido, combater práxis questionadoras e críticas é um consenso entre essas representações.

Não podíamos compreender, numa sociedade dinamicamente em fase de transição, uma educação que levasse o homem a posições quietistas ao invés daquela que o levasse à procura da verdade em comum, "ouvindo, perguntando, investigando". Só podíamos compreender uma educação que fizesse do homem um ser cada vez mais consciente de sua transitividade, que deve ser usada tanto quanto possível criticamente, ou com acento cada vez maior de racionalidade. (Freire, 1967, p. 90).

Segundo Freire, portanto, a escola, como espaço de construção de cidadania, estabelece uma conexão entre pessoas. A partir dessa convivência enriquecedora e sem consensos áridos, a escola se constitui em um lugar de frescor cidadão, crescimento pessoal e intelectual. A escola se torna um lugar de vivenciar liberdade e construir libertação.

Referências

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2015.

BRITO, Teca Alencar de. **De roda em roda**: brincando e cantando o Brasil. São Paulo: Editora Peirópolis, 2013.

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra LTDA, 1967.

GENTILI, P. A. A.; SILVA, T. T. D. **Neoliberalismo, qualidade total e educação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1986.

SAVIANI, Demival. **Escola e democracia**. São Paulo: Cortez Editora, 1984.

O homem situado e a canção rapper

Andressa Zoi Nathanailidis¹

¹ Andressa Zoi Nathanailidis é natural de Vitória, ES. Graduada em Letras, Comunicação Social/Jornalismo, Direito (UVV), Música/hab. Piano (FAMES) e Letras (UNESA); especialista, mestre e doutora em Letras; Estudos Literários (UFES) e doutoranda em Artes (UFES). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3371274869641421>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6264-2362>.

O presente ensaio tem como escopo suscitar reflexões acerca da canção *rapper* e seu lugar cultural, tomando como ponto de partida o conceito de “homem situado”, defendido por Hassan Zaoual, na obra “Globalização e Diversidade Cultural” (2003).

Como gênero musical, o *rap* propaga a voz e a vida daqueles que estão à margem da sociedade; resgata e afirma identidades, revela as bases da experiência e o lugar de fala de seus enunciadores, atuando como resistência diante do jogo das forças hegemônicas sociais.

Nascido na década de 1970, o *rap* (ritmo e poesia) tem origens na Jamaica. Ao final dos anos 1960, tal nação atravessou uma forte crise econômica-social. Com isso, muitos jovens deixaram o país, buscando em território norte-americano a oportunidade de enfrentar o desemprego e ter uma vida melhor. No entanto, tais jovens, não conseguindo alcançar o sonho tão almejado, terminaram por ocupar os guetos das grandes metrópoles dos EUA, junto a

outros imigrantes, em sua maioria latinos e ex-combatentes do Vietnã. Ao se depararem com a situação de um país em guerra e de práticas extremamente racistas, tais imigrantes utilizaram-se das tradições do *sound of system* (sistemas de som móveis que eram usados para festas ao ar livre, na Jamaica) e do *toasting* (práticas das rimas improvisadas sob bases eletrônicas) para protestar contra a realidade que viviam e lutar por melhores condições de vida.

Instalados, sobretudo no Bronx, bairro da cidade de Nova York, os jamaicanos, inspirados na luta pelos direitos civis e nas palavras de líderes como os Panteras Negras, Luis Farraakhan e Malcom X, adaptaram sua tradição às sonoridades locais e criaram, inicialmente, a partir do trabalho de Clive Cambell (DJ *Kool Herc*), a canção *rapper*. Em pouco tempo, Cambell passou a ser admirado, trazendo para a *art rapper* (batizada de “MCing” – referente ao ofício do Mestre de cerimônias, MC), novos adeptos e praticantes. O *rap*, ao mesmo tempo em que se consolidava, era aprimorado, ganhando novos efeitos e permitindo o desenvolvimento de outras formas de protesto, como o grafite e a dança *break*, que viriam a constituir o movimento Hip-Hop.

Por volta de 1984, o *rap* já havia se espalhado por várias partes do mundo, chegando inclusive ao Brasil. Alguns fatores contribuíram

para a difusão “global” do estilo, dentre eles o sucesso dos filmes “*Wild Style*” (1983), “*Beat Street*” (1984) e “*Breakin*” (1984). Inicialmente, dois foram os subgêneros do *rap*, conhecidos no mundo: o *gangsta rap* (caracterizado pelo uso de palavras de baixo calão, insultos e abordagem de temas sobre violência, drogas, machismo, sexo, etc.) e o rap ideológico (caracterizado por letras que pregam a paz nos guetos, almejando um futuro sem armas e drogas). Com o passar dos anos, vários outros subgêneros foram surgindo, como o *daisy age* (*rap* mais ameno) e o *rap chicano* (oriundo das comunidades hispânicas, com o objetivo de afirmação das identidades latinas). Nota-se, em sua difusão pelo globo, que o *rap* passou a assumir também, nas localidades em que chegou, a qualidade de porta voz das questões locais.

Ao que parece, desde que surgiu no mundo, o rap foi responsável por certa mobilização de ordem política. As pessoas ligadas a ele não se restringem à elaboração e apreciação de canções, cujo conteúdo se atém à crítica social. Ao contrário, a partir do discurso presente nas canções, empenham-se em uma união entre iguais, que almeja a efetiva construção de uma sociedade mais justa. Talvez, um dos primeiros exemplos da “atitude” decorrente da filosofia *rapper*, tenha sido a fundação da Zulu Nation, em 1973, pelo DJ Afrika

Bambaata. A organização, que permanece em atividade até hoje, tem seu nascimento descrito abaixo:

No dia 12 de novembro, preocupado com os conflitos crescentes entre os jovens do seu bairro, Afrika Bambaataa funda a Universal Zulu Nation, uma Organização Não-Governamental que reuniria DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros, com sede na Escola Secundária Adlai Stevenson, na Avenida Sedgwick, 1520, no Bronx. Com o tema “Paz, Amor, União e Diversão”, a entidade oferece atividades envolvendo dança, música e artes plásticas, e também promove palestras, as Infinity Lessons (Lições Infinitas), sobre temas como matemática, ciências, economia e prevenção de doenças, entre outros. A ideia é transformar positivamente o comportamento dos integrantes de gangues de rua. É importante salientar, nesse campo, a influência de trabalhos comunitários desenvolvidos anteriormente por grupos libertários como Panteras Negras, junto aos guetos afro-americanos. (Leal, 2007, p. 25)

Da mesma forma, no Brasil, existem várias organizações sociais lideradas por integrantes do Hip-Hop, como, por exemplo, o Movimento 1 Da Sul (criado por Mano Brown e pelo escritor Ferrez), Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia, idealizada por Sérgio Vaz) e Favela Toma Conta (iniciativa de Alessandro Buzo). Além das ações sociais, outras práticas do movimento Hip-Hop chamam atenção, como a existência das “posses” (centros de discussão e difusão da cultura negra no país) e dos escritórios do Movimento Hip-Hop Organizado (MH2O), primeira associação do Movimento Hip- Hop, com filiais em 21 estados brasileiros. Além disso, sabe-

se que o movimento conta com um partido político, fundado em 2000, o Partido Popular Para a Maioria (PPOMAR), que teve entre outros fundadores o *rapper* MV Bill. Segundo Célio Roberto Pereira de Oliveira, embora ainda não tenha concorrido a nenhum cargo político, o partido representa um grande passo da cultura Hip-Hop, pois “acredita que através da organização da sociedade civil, das associações de moradores, das posses, o Hip-Hop possa colocar em prática todo o discurso que faz parte das letras”. Independentemente das ações relativas ao partido, todavia, as intervenções decorrentes dos ideais *rappers* já são notadas em algumas cidades. É o caso de Campinas, onde, conforme informa Christian Carlos Rodrigues Ribeiro, ativistas ligados ao movimento Hip-Hop se inserem politicamente nos processos de atendimento às demandas dos setores mais pobres da população, atuando no orçamento participativo e no congresso da cidade:

[...] O discurso e a prática do movimento é desenvolvido de forma que acaba por evidenciar a sua busca em inserir nos processos políticos locais, a discussão de temáticas que sejam de seus interesses, e que incorpore às políticas públicas, desenvolvidas a partir destas, as suas especificidades (étnicas/raciais e juvenis) como elemento constituinte da cidade em que se encontram inseridos. [...] o hip-hop passa a cobrar dos municípios melhorias concretas para as suas comunidades, passa a fazer parte dos processos de discussão de gestão urbana das cidades [...] agindo como parceiro dos municípios em processo de requalificação urbana, de atividades culturais

através das Casas de Hip-Hop, além de passarem a apoiar candidatos em eleições para cargos no legislativo e executivo, comprometidos com os ideais do movimento (Ribeiro apud Apóstolo Netto, 2003).

Para Jorge Luiz do Nascimento, tem-se no rap uma “poesia que redefine parâmetros e brinca com ícones da tradição que, assim, revelam antagonismos agressivos que deixam à mostra as fissuras sociais e históricas aceitas por todos como normais e bem definidas”. O rap seria, portanto, uma “resposta” revoltada às práticas sociais e políticas instituídas pela sociedade, ao longo de muitos anos.

Citando a teoria do contrato social de John Locke, Bill E. Lawson (2005) afirma que a agressividade *rapper* estaria relacionada ao descumprimento do dever estatal, já que, uma vez instituído, o Estado contrai para si o dever de garantir necessidades básicas aos seus cidadãos, como a seguridade econômica, saúde, educação, liberdade de ir e vir, etc. Assim, não tendo seus direitos assegurados, os *rappers*, por meio da canção, justificando a “quebra de contrato” pela ausência de direitos fundamentais, assumiriam para si o dever e a responsabilidade de construir, pelas próprias mãos, uma nova sociedade.

Academicamente, o rap é visto sob diferentes prismas. De maneira geral, é considerado como uma manifestação intimamente influenciada pelo processo de globalização.

Para Adam Krims (2001), o gênero surge a partir da difusão internacional de técnicas poéticas e pode ser compreendido como uma poética musical que existe em diversas e ilimitadas formas. Essas formas, embora atuem com ênfases diferenciadas e oscilantes em função do lugar geográfico ou mercadológico ocupado pelos enunciadores (em termos de produção e consumo), têm em comum o fato de emergirem em momentos cruciais do processo cultural, organizando, em música, sons que despertam forças claramente reconhecíveis, sobretudo, pela complexa rede de caminhos, gerada pela globalização e seus atalhos locais.

Violência urbana, falta de oportunidades, escassez e ausência dos direitos humanos básicos são temas recorrentes nessa formação. Nota-se, em geral, que independentemente do país em que é produzido, o rap advém de um porta voz oriundo da periferia e cujo propósito artístico, na maioria das vezes, é destinar uma espécie de comunicação direcionada às comunidades periféricas.

O ato de falar “por um grupo” e “para um grupo” nos lembra a noção de sítios simbólicos, defendida Hassan Zaoual (2003). De acordo com Zaoual, o homem detém a necessidade de pertencer. À medida em que percebe o crescimento global, tem em si potencializado o sentimento do local. Da globalização, sinônimo

de mercantilização do mundo, emerge a incerteza e a vertigem humanas, conseqüentemente, a necessidade dos indivíduos de crerem e se inserirem em locais de pertencimento. Trata-se, segundo Zaoual (2003, p. 21), de um processo que ocorre de múltiplas formas e passa a tocar todos os aspectos da vida humana “a volta da espiritualidade, a difusão da ecologia, a adesão a movimentos religiosos e culturais mais ou menos radicais e até certos casos, violentos, são aspectos que resultam da falência do economicismo”.

O crescimento do Movimento Hip-Hop, em âmbito mundial, configura, a meu ver, um desses exemplos de sítio simbólico de pertencimento. A canção *rapper*, representativa desse movimento, expõe as fissuras causadas pelo processo de mundialização. Ela mostra que, se, de um lado, a metáfora global prega o livre deslocamento das gentes, o fluxo tecnológico e informativo e um jogo social regido pela mão neoliberalista, por outro, reterritorializa minorias em guetos e sequestra grande parte dos direitos fundamentais, fundando uma realidade complexa e ainda desconhecida por muitos.

O rap retrata em seus versos a mundialização sobre a qual nos fala Zaoual (2003, p. 100), algo capaz de destruir as raízes da existência autônoma dos humanos; algo que deixa o homem “pendurado

no vazio”, impedindo que participe efetivamente do desenvolver tecnológico e científico. Tal mundialização, para o autor, tem efeitos mais evidentes no Terceiro Mundo. Nesse sentido, nos fala acerca de um jogo de tensões que acarreta uma certa decomposição-recomposição do pensamento; e que leva à busca por novos sentidos. Nas palavras do autor, tem-se que:

a tensão entre a ascensão da mundialização das economias, de um lado, e a volta às identidades e aos territórios, de outro, desempenha papel fundamental nessa decomposição-recomposição do pensamento do social. Tudo acontece como se a globalização criasse um “impulso planetário”, empurrando as populações, excluídas ou não, a buscar demarcações cognitivas, encontrando suas fontes indiferentemente nas religiões, nas crenças, nas identidades locais, ou simplesmente em uma proximidade de pertença, para melhor gerir a incerteza decorrente do reino, que se quer sem partilha, da técnica e da mercantilização do mundo (Zaoual, 2003, p. 28).

A adesão ao movimento Hip-Hop e a ampla difusão da canção *rapper* tornam-se elementos representativos dessa nova realidade. Protótipos, portanto, do que Zaoual chama de sítios simbólicos, e que afirma serem, na atualidade, ainda pouco notados. Os sítios simbólicos, segundo Zaoual (2003, p. 28) podem ser considerados como marcadores imaginários do tempo vivido.

O estudo dos sítios opõe-se ao culturalismo e ao economicismo, à medida que não esses formulam-se contra os pontos de vista

hegemônicos e não separam as dimensões da vida humana. Trata-se de uma abordagem não estática, cuja definição busca incorporar, além da visão dinâmica, a percepção da complexidade e da mestiçagem cultural. “(...) crenças, conceitos e comportamentos se articulam em torno de um sentido de pertencimento e criam forte relatividade das leis econômicas no mesmo momento em que o mundo parece uniformizar-se”.

O sítio simbólico constitui-se, segundo Zaoual (2003) de três elementos: i) uma caixa preta (formada por crenças, mitos, ritos, valores e experiências passadas); ii) uma caixa conceitual (resume o saber social acumulado durante a vida, o que inclui conhecimentos práticos ou teóricos); iii) caixa de ferramentas (inclui o saber-fazer, as técnicas, parte mais prática). Essas três “caixas”, de acordo com o autor, não podem ser tratadas isoladamente.

O autor demonstra que habitam nesses sítios simbólicos homens que pensam e agem a partir das situações experienciadas nas dinâmicas sociais: os chamados *homo situs*, que interagem e comunicam com o meio social, reconhecendo sua história, as necessidades, culturas e identidades locais. Pela leitura de seu território, esse homem situado estabelece correlações entre o seu espaço e as forças e influências globalizantes, buscando, a partir daí, promover o progresso.

Vê-se que, ante à exacerbada ampliação neoliberal e à aplicabilidade de modelos econômicos violentos, impositivos e decorrentes das grandes potências, da canção dos guetos, emergiram novas epistemologias que, propagadas pelas tecnologias e redes sociais, descortinaram um mundo até então desconhecido por muitos. Traçando um paralelo com o pensamento de Zaoual (2003), enxergo no cenário artístico-periférico uma ilustração da efetiva ocorrência da teoria dos sítios simbólicos de pertencimento.

Comprometido com suas raízes periféricas, o *rapper*, assim como o homem situado, interpreta o cenário mundial, associando-o a distintas conjunturas. Ele age diferentemente do chamado *homo economicus* (distanciado de seu meio, criado e regido pela economia e padrões matemáticos), assumindo para si características que o aproximam de um intelectual orgânico, nas palavras de Gramsci.

A oralidade em suas letras, embora muitas vezes assuma um caráter bélico, carrega em si aspectos pedagógicos, abrindo oportunidades e instigando ideias nos jovens ouvintes que constituem seu público. Trudy Mercadal-Sabbagh, no artigo “*Hip Hop Stories and Pedagogy*”, com base em sua trajetória docente, relata como o rap pode precaver a violência, contribuindo para a construção de mentes mais críticas e aprimoramento dos currículos escolares:

O Hip-Hop, especialmente o gênero conhecido como Rap, tem uma significância especial para muitos adolescentes urbanos, particularmente estudantes do nosso programa. Eu também testemunhei como o Hip-Hop pode funcionar como uma alternativa para as brigas, já que os conflitos são resolvidos pelos estudantes de certa forma “sacaneando” uns aos outros com suas letras pessoais em seus raps. Os estudantes apoiam-se mutuamente através da troca de letras e se tornam mais mansos quando se trata de engajamento curricular, como por exemplo no tópico da gramática, retórica, escrita e composição se apresentados através de materiais e perspectivas do Hip-Hop. Logo, o Hip-Hop oferece uma saída para soluções de conflitos, colaboração, crítica, pensamento e métodos pedagógicos que se engajam nos currículos tradicionais”. (Mercadal-Sabbagh, 2004, p. 1, tradução nossa)

Nota-se, assim, que o rap detém atuação pontual nos territórios, estabelecendo-se como um convite ao despertar de ouvintes, ao abandono das práxis passivas, em prol das práxis ativas, da transformação. Lembro-me de Jacques Attali, em *“Noise: The Political Economy of Music”* (1985, p. 4), quando nos explica que a “música é uma forma de perceber o mundo”, espaço imerso em ruídos. Para o autor, a música é espelho e profecia. Seus estilos e organização são baseados no resto da sociedade porque exploram, por meio de um código dado, todo o campo possível. Segundo Attali, a ordem musical simula, de certa forma, a ordem social e, da música, quando emergem dissonâncias, são postas em evidência as marginalidades sociais. Ou seja, a música é também uma forma

de canalizar a violência e representar a sociedade.

Com narrativas diversas, o rap expõe a violência que nos cerca, o tráfico de drogas, a falta de estrutura; a palavra está aliada a novas tecnologias composicionais que, em processos de colagem e sobreposição sonora, expressam os ruídos do mundo e a dinâmica da vida (ao que se escutam tiros, ambulância, buzinas, choros, xingamentos, etc.).

Para além de um recurso ligado ao entretenimento, o rap volta-se a estabelecer comunicações pacíficas que expõem as agruras sociais, ao mesmo tempo em que orienta e fortalece identidades historicamente postas à condição marginal. Ao consolidá-las pela afirmação instituída nessa nova forma canção, o rap convida ao trabalho, à exigência dos direitos fundamentais e à efetiva realização da equidade social.

Referências

ATTALI, Jacques. **Noise**: the political economy of music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

APÓSTOLO NETTO, José. Dos Racionais aos emocionais emecis: um olhar marginal da relação música, favela e dinheiro. **Revista espaço acadêmico**, n. 27, ago. 2003.

C, Tony. Da luta surge o Hip Hop. In: **Hip hop a lápis**: o livro. CEMJ: São Paulo, pp. 70-72, 2005.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-Hop!**: despertando um movimento em transformação. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2007.

KRIMS, Adam. **Rap music and the poetics of identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SABBAGH MERCADAL, Trudy. **Hip Hop stories and pedagogy**. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/sabbagh.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2024.

NASCIMENTO, Jorge. **Os territórios minados dos Racionais MCS**. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, 2006. Disponível em <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3434>. Acesso em: 01 fev. 2024..

ZAOUAL, Hassan. **Globalização e diversidade cultural**. São Paulo: Cortez, 2003.

A relação entre poesia e música no canto lírico

Fabricao do Rosário Moreira¹

¹ Possui bacharelado em Música, com habilitação em piano pela FAMES (2003). De 2006 a 2010, estudou no Vienna Konservatorium, Áustria. É mestre em Artes pelo PPGA/UFES (2023) e doutorando pelo mesmo programa (2024). Atua como professor de piano e pianista acompanhador na FAMES. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4144840778080375>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1124-859X>.

Como pianista acompanhador, tive a oportunidade de trabalhar tanto com grupos constituídos por vários integrantes (instrumentistas e cantores), como em formações em duo. Para um pianista, há sutis diferenças ao se acompanhar instrumentos pertencentes aos vários naipes orquestrais: cordas, madeiras, metais e percussão. Porém, um nível maior de flexibilidade é requerido quando se trata de acompanhar cantores, já que estão envolvidas questões ligadas à respiração, pronúncia, afinação, ritmo ou movimentação em cena (no caso de uma ópera).

Houve ocasiões em que a respiração do cantor se modificou devido ao fator nervosismo, no momento da apresentação, mesmo após meses de ensaio. Certa vez, após se afastar dos ensaios devido a uma gravidez, determinada cantora retornou com a respiração alterada, o que afetou substancialmente o andamento da peça cantada por ela. De outra feita, o andamento de alguns

recitativos se acelerou durante a segunda récita de uma ópera, já que os cantores se sentiram mais confiantes em cena. Houve ainda situações em que os cantores suprimiram trechos inteiros de suas peças devido ao nervosismo. Em todos esses casos, coube a mim, como pianista acompanhador, adaptar-me à situação e tentar seguir adiante, dando suporte ao cantor, da melhor forma possível. Devido aos fatores complicadores apresentados, podemos afirmar que o acompanhamento pianístico para cantores requer uma maior flexibilidade por parte do pianista.

Herr (2002) define o canto como uma extensão da fala, porém, com uma modulação de frequência muito maior e com ritmo imposto pelo compositor. A autora esclarece que, até o início do século XX, o padrão era: um cantor com uma voz bonita (dentro da estética europeia), um texto poético e uma música composta para esse texto. A ópera desempenhou um papel importantíssimo no sentido de estabelecer o padrão de canto descrito por Herr.

Embora, hoje, as óperas sejam lembradas por árias que as tornaram famosas, há também o recitativo, que é uma forma musical utilizada para dar maior celeridade à narração do enredo, por meio do diálogo entre os personagens ou por monólogos. O recitativo se caracteriza pela emissão do som e fluidez rítmica que

buscam aproximar o canto ao ritmo natural da fala, fazendo com que a performance se diferencie bastante do texto musical.

A flexibilidade exigida do pianista que acompanha um cantor em um recitativo requer não somente uma adaptação ao ritmo e respiração que serão adotados pelo cantor, mas uma total sintonia, já que o texto poderá ganhar maior celeridade no momento da performance, devido a emoção em que o cantor se encontra. É importante que o pianista conheça diversas línguas para que possa acompanhar visualmente o texto cantado, ao mesmo tempo em que toca os acordes que acompanham esse texto.

Guardando algum grau de semelhança com o recitativo, há o melodrama, que é um texto falado ou recitado livremente, sobre um fundo musical. O melodrama já se constituía como um gênero comum desde o século XVIII (o próprio Mozart desejou ter composto melodramas).¹ Porém, no início do século XX a voz falada ganhou um papel mais preponderante no contexto da ópera. Compositores da Segunda Escola de Viena, como Schönberg e Alban Berg, utilizaram a “*Sprechstimme*” (voz falada) em suas obras. Os compositores, ao utilizarem esse recurso, escreviam o ritmo das palavras por meio das figuras musicais que representam o ritmo.

1 Cf. Mozart, 2014.

A altura das notas, ao invés de ser representada por uma nota, era escrita somente com um “xis”, significando com isso que a emissão do som deveria ser aproximada à altura da nota onde o “xis” estava grafado. Por estar completamente ligada a entonação e a rítmica de uma determinada língua, essa forma de composição acaba por dificultar, se não impossibilitar a tradução para outros idiomas.

O nível de dificuldade imposto pelo acompanhamento pianístico de um cantor (principalmente em gêneros musicais mais ligados à rítmica da língua falada) nos faz refletir sobre a complexidade da transposição das palavras para a música e sua performance. Ao se musicar um texto, a rítmica e a entonação de uma determinada frase são, conseqüentemente, alteradas, se as compararmos com a fala. Pensemos, por exemplo, no quão difícil é trazer para o contexto musical a entonação exigida para que uma pergunta contida em um determinado texto soe como tal em música. Preferencialmente, a linha melódica e a harmonia podem ser recursos importantes para se conseguir transmitir, em música, a entonação que sugira uma pergunta.

Por mais que a poesia, por natureza, tangencie a música, e a música, na medula de seus engendramentos, se assemelhe à poesia, como coloca Lucia Santaella (2002), entendemos que,

ao se retirar a poesia do status de escrita intendida para a fala, e colocá-la em uma escrita visando o canto, há que se ter em mente alguns pontos importantes nesse processo. O compositor deverá, preferencialmente, conhecer as regras de acentuação dessa língua, bem como a rítmica ligada às respirações. O intérprete da peça musical em questão também necessitará pronunciar com clareza as palavras para que, assim, o conteúdo do texto possa chegar com clareza ao ouvinte. As diversas pausas presentes em um recitativo, por vezes, precisarão ser pensadas como parte de uma grande frase, e não isoladamente. Em um recitativo, pensa-se em linhas de canto que perpassam as pausas de menor ou maior valor, com o objetivo de dar uma maior unidade ao texto, fazendo com que ele se assemelhe mais ao ritmo da fala.

Buscando delinear as semelhanças e diferenças entre música e poesia, Santaella (2002) sugere a tríade proposta pelo poeta e crítico literário Ezra Pound (1885-1972), que classifica as formas de manifestação da poesia em três modalidades: melopeia, fanopéia e logopéia, que correspondem, respectivamente, às matrizes sonora, visual e verbal. Para o intérprete, especialmente o cantor, muitas vezes o enfoque é dado à primeira modalidade, que trata do aspecto sonoro. A atenção do cantor se volta para

questões como: impostação vocal, afinação, ritmo, pronúncia, e acaba por se esquecer de trazer à tona os aspectos ligados às outras duas modalidades: o visual e o verbal.

A reflexão sobre a visualidade evocada pela palavra, e mesmo por aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos, é importante para que a mensagem contida no texto possa ser transmitida pelo cantor. De igual modo, o significado das palavras de um texto musicado também precisa estar claro para o intérprete, para que ele possa expressar melhor o texto. Isso se torna ainda mais relevante quando se trata de um texto em uma língua estrangeira, como é o caso dos cantores líricos que, frequentemente, precisam cantar em italiano, francês, alemão, espanhol, inglês, dentre outras. Portanto, além de se ocupar com aspectos compreendidos no campo da música, o intérprete precisa ter em mente o significado das palavras, especialmente se forem oriundas de uma língua que ele não domina.

O papel do pianista acompanhador, ou correpetidor, é auxiliar o cantor no processo de entrosamento com o texto musical, principalmente no caso do recitativo que, como vimos, traz consigo desafios, tanto para o cantor (em termos de pronúncia e entendimento das frases que compreendem grande blocos, formados por partes separadas por pausas), quanto para o pianista, que precisa estar

atento ao equilíbrio entre o texto contido na partitura e o ritmo que surge a partir da leitura feita pelo cantor. Além disso, o pianista precisa estar atento para auxiliar o cantor em questões de pequenos equívocos à pronúncia, ritmo e afinação.

Referências

SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. **Arte e Cultura:** estudos interdisciplinares II. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

MOZART, W. A. **Cartas de Mozart** (edição digital). Trad. francês: Henri de Curzon. Trad. Sérgio Bath. Porto Alegre: Simplíssimo, 2014. Título do artigo

Entre a tradição e a modernidade: estratégias culturais em "Culturas Híbridas"

Déborah Sathler¹

Isis Santana Rodrigues²

1 Deborah Nicchio Sathler é jornalista, pós-graduada em Gestão de Comunicação e Educação no Ensino Superior, mestre em Humanidades, Culturas. Atua como produtora da TVE e recebeu o Prêmio de Economia Social, em Portugal, na categoria Estudos na Lusofonia. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2696091312595020>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5938-8509>.

2 Isis Santana Rodrigues é pesquisadora ativa do laboratório LEENA (UFES) com ênfase nos estudos da Arte Cemiterial do Estado do Espírito Santo. Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6830513121069276>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5395-6199>.

Uma obra essencial para a compreensão das dinâmicas culturais na América Latina e no mundo moderno é o livro “Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade”, de Néstor García Canclini. O livro, lançado pela primeira vez em 1990, examina a relação entre modernidade e a tradição, abordando como as culturas se transformam e se adaptam em um mundo globalizado. O objetivo deste ensaio é discutir os conceitos mais importantes que Canclini desenvolveu, enfatizando a importância de sua obra para os estudos culturais e sociológicos.

O conceito de hibridismo cultural

O conceito de hibridismo cultural é fundamental na obra de Canclini e ele sustenta que as culturas são processos dinâmicos e heterogêneos que se transformam continuamente através do contato

e da interação, em vez de serem entidades fixas e homogêneas. Segundo Canclini (2015), as culturas se renovam e se reorganizam continuamente, através de processos de hibridação. Canclini acreditava que a modernidade na América Latina estava em um caminho de contradições e sobreposições, em vez de seguir uma trajetória linear, como as nações centrais. Portanto, o hibridismo é uma característica inerente às sociedades latino-americanas, refletindo a complexidade de suas histórias e identidades culturais. Em sua pesquisa sobre identidade cultural, Stuart Hall afirma que

[...] as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (Hall, 2006, p. 50).

Por meio dessa diversidade de tradições culturais, recorreremos aos estudos culturais para tentar compreender a construção de identidades em segmentos culturais da etnia cigana no Brasil. Na dissertação de mestrado de Déborah Nicchio Sathler (2016), foi promovido um estudo da construção da memória e identidade de segmentos ciganos com recortes de identidade e gênero que, na prática, é indicada por oralistas, aplicando a conceituação do

Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo – NEHO/USP, que tem em suas premissas a história pública e as linhas de investigação de grupo que não se situam exclusivamente nos espaços acadêmicos. A história dos ciganos é a história de um mosaico étnico. Esse “cigano total”, abstrato, é como a repetição infinita de uma performance estereotipada, através de variantes ilimitadas. Na realidade, não existe o cigano, mas sim sujeitos com identidades, que fazem parte de diversas comunidades (historicamente diferenciadas) chamadas de grupos ciganos, mantendo relações de semelhança e/ou dissemelhança uns com os outros.

Historicizar remete a compreendê-los na sua pluralidade e no seu excepcionalismo. Há uma generalidade reducionista ao se chamar de ciganos grupos e/ou comunidades com diferenças significativas entre si. Nesse sentido, coube de forma justa o conceito de rede, a qual “deve ser sempre plural – idealmente várias – porque, nas diferenças internas aos diversos grupos, residem as disputas ou olhares diferentes que justificam comportamentos variados dentro de um mesmo plano” (Meihy; Holanda, 1996, p. 54).

O conceito de hibridismo cultural de Canclini foi fundamental, no que diz respeito à compreensão do sujeito cigano dessa

pesquisa. Culturalmente híbrido, ele se movimentou pelo mundo, metamorfoseou-se, e, portanto, é plural. Por isso, cada vez mais, esse sujeito é único. Sua identidade reside no chamado “entre lugar”, definido por Bhabha (2014): quando o indivíduo não possui uma unidade conceitual fixa, psíquica ou cultural, pois é múltiplo em si mesmo, vários em um, potência de ser e de não ser, e que se realiza a partir das suas experiências.

O hibridismo cultural é um fenômeno histórico social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultaram em contatos entre grupos distintos. Todo sujeito migrante é um sujeito híbrido, porque, quando deixa sua terra, torna-se diferente, pois os outros homens que encontra na terra estrangeira têm outros costumes e outras crenças. O migrante tem contato com outros tipos de instrumentos, música e dança. A cultura que ele trouxe o une ao que encontra e inicia o processo de hibridismo cultural. Assim aconteceu com as etnias ciganas na diáspora, assim que chegaram ao Brasil, a partir do degredo.

Trazidos para divertir a comitiva portuguesa, os ciganos chegaram ao Brasil no século XVI, como artistas, principalmente, como músicos e dançarinos.¹ “Na qualidade de músicos e

1 Alguns dos trechos aqui utilizados podem ser encontrados com o texto na íntegra em Sathler, 2016.

bailarinos, os ciganos os distraíam em sua vida fútil e tediosa” (Pereira, 2009, p.30). Mais tarde, no século XVII, outros ciganos, chegariam como degredados, enviados pelo governo de Portugal para trabalharem como ferreiros ou ferramenteiros, ou condenados pela Fogueira da Inquisição. Pieroni (2000) expõe que a prática penal do degredo, adotada para todas as colônias portuguesas, possibilitou reforçar a política colonial de Portugal e, ao mesmo tempo, promover a desinfestação do reino, livrando-os de indivíduo indesejados, considerados agente de desestabilização social. Os degredados, nessa ótica, são o enxurro da sociedade europeia no período colonial. “Alguns grupos sociais, como os dos ciganos e o dos cristãos-novos, foram sistematicamente perseguidos, em Portugal, com o degredo colonial” (Pieroni, 2000, p. 12). Complementa o autor que os primeiros banidos inquisitoriais de que se tem conhecimento foram condenados no tribunal de Évora, em 1543. Posteriormente, em 1555, Margarida Pimenta, feiticeira, condenada por três anos, teve sua pena comutada em penas espirituais. Somente no final do século XVII é que podemos ver generalizado o degredo de ciganos para o Brasil, pois, antes, os degredados foram enviados para as colônias africanas. No Brasil, primeiramente eles foram enviados para a

capitania do Maranhão, pela Coroa Portuguesa, que visava dois objetivos: colocar os ciganos bem afastados das áreas brasileiras de mineração e de agricultura e longe dos principais portos da colônia, do Rio de Janeiro a Salvador. O segundo intuito, com relação aos ciganos, era a ocupação das extensas áreas dos sertões nordestinos, ainda ocupadas por povos indígenas. Segundo Donovan (1992), como uma forma de expor publicamente sua determinação, João V, ordenou a deportação imediata de uma pequena comunidade cigana, consistindo em cinquenta homens, quarenta e uma mulheres e quarenta e três crianças, detidos na prisão municipal de Limoeiro, em Lisboa. Seu banimento foi um procedimento cuidadosamente planejado, servindo como um ato de Estado. A visão dos ciganos, partindo e acorrentados, demonstrava para os espectadores o esforço da Coroa pelo controle social. A publicação dos banimentos dos degredados assinalava, sem dúvida, que a assimilação não era mais uma opção dos ciganos para escapar de seu status criminoso. O primeiro registro oficial da chegada de ciganos no Brasil é de 1574, durante o reinado de D. Sebastião. O cigano João Torres, preso na cadeia de Limoeiro, em Lisboa, foi condenado a cinco anos de degredo na nova colônia portuguesa, porque, “na época, por exemplo, jogar

cartas ou dados falsificados era um crime punível com o açoite e o degredo no Brasil” (Pieroni, 2000, p. 70). João Torres trouxe sua esposa, Angelina, e os filhos consigo.

O rito é capaz de operar, não como uma simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem, mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança. Os ritos, segundo Canclini (2015), podem ser também movimentos em direção a uma ordem diferente, que a sociedade ainda rejeita ou proscreeve. As transformações históricas, que ameaçam a ordem natural e social, geram oposições, conflitos, que podem dissolver uma comunidade.

Em entrevista Mio Vacite (*in memoriam*), presidente da União Cigana do Brasil, disse que há rituais de passagem preservados na modernidade, entre as etnias ciganas no Brasil, que confirmam as relações sociais e promovem continuidade, como as festas ligadas aos fenômenos naturais, como nascimento, casamento, morte; e existem outros, destinados a efetuar, em cenários simbólicos, ocasionais transgressões impraticáveis de forma real ou permanente. As ações rituais são transgressões denegadas, seguem fundamentos contraditórios, ao construir como “separados e antagonistas princípios que devem ser reunidos para assegurar a reprodução do

grupo” (Canclini, 2015, p. 46). Os ritos são, preferencialmente, rituais de ingresso ou de passagem a quem pode entrar, e com que requisitos, em uma casa ou em uma igreja, e que passos devem ser seguidos para passar de um estado civil para outro, assumir um cargo ou uma honra. Nesse sentido, eles são importantes para compreendermos as operações discriminatórias nas culturas.

Identidades híbridas

Não existe uma identidade étnica única entre os grupos ciganos, de modo que as histórias desses sujeitos devem ser feitas de muitas exceções, impossibilidades, contradições, incongruências, contrassensos e sem vitimizações, privilegiando os “sem história oficial”, que, através de seus códigos orais, transcenderam ensinamentos étnicos, familiares e morais. “São os mais velhos – a sabedoria cigana – passando o seu verdadeiro ouro – os *paramiches* – aos mais jovens e às crianças, ao pé do ouvido, de boca em boca, de geração a geração” (Pereira, 2009, p. 14).

Conforme Canclini (2015), atualmente, todas as culturas são de fronteira. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. Se

toda cultura é híbrida, o hibridismo é a reavaliação do pressuposto das identidades construídas, conferindo novas implicações e identificações em estratégias de subversão, que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder. É o efeito da recusa. A recusa não é um mero princípio de negação, mas uma estratégia para articular afirmações, mesmo que contraditórias, da crença. A ambivalência na recusa produz estratégia para a negociação dos saberes da diferenciação, que substituem a ausência da visibilidade, produzem estratégias e resistências culturais poderosas, embora ambivalentes. O hibridismo não impossibilita a construção de identidades, contudo, representa a imprevisibilidade de sua presença. A hibridação, não sendo sinônimo de fusão sem contradições, pode ajudar a dar conta de formas particulares e de conflitos gerados na interculturalidade. Para Canclini (2015), o conceito de hibridação serviu para sair dos discursos biologicísticos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. A reconversão, segundo ele, é uma estratégia que as culturas utilizam na modernidade, como entre os ciganos, quando adaptam seus saberes para trabalhar e consumir nas cidades, como, por exemplo, no exercício do jogo de cartas. Os processos de hibridação, articulados com estratégias de reconversão, interessa tanto aos

setores hegemônicos quanto aos populares, que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade, levando em consideração os processos de hibridação presentes nas narrativas identitárias.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as identidades ciganas se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais, o que nos leva a conhecer formas de situar-se à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações, como a mestiçagem, o sincretismo, a transculturação. É necessário reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se, porque, como explicita Canclini (2015), um recorte não ingênuo da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites. Diante dos processos de confluência cultural, caracterizados pela desigualdade de poder, prestígio e de recursos materiais, poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Referentes à vida de muitos migrantes, a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que, às vezes, operam como coações.

Quanto às pós-modernidade, Canclini (2015) concebe como um modo de problematizar as articulações que a modernidade

estabeleceu com as tradições (inventadas), que tentou excluir ou superar. E o autor acrescenta a respeito da descoleção dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a desterritorialização e a reconversão de saberes e costumes, que foram examinados como recursos para hibridar-se. A intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos, como o cigano por etnia e brasileiro por nacionalidade, rom por língua, católico pela religião. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia, mais uma vez, o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente.

As políticas de hibridação devem ser capazes de abranger múltiplas pertencas e, assim, tornar-se um mundo mais traduzível. Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma.

Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (Canclini, 2015, p. 22).

Canclini (2015) cita Bourdieu, ao considerar que cada campo cultural é regido por leis próprias e é, essencialmente, um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico. Em função das posições que se têm em relação a esse capital, proprietários ou pretendentes, são organizadas as tendências conservadoras ou heréticas. Estas leis estão ligadas às práticas modernas, em que o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças, e à burguesia, que precisa de âmbitos separados das urgências da vida prática, em que os objetos sejam organizados, como nos museus, por suas afinidades estilísticas, e não por sua utilidade. É o caso dos grupos musicais ciganos, que realizam shows e apresentações, como os eventos organizados por Mio Vacite, que visa difundir a cultura cigana; ou a exposição dos jogos de cartas em ambientes públicos, em que o artístico acaba identificando grupos que cooperam na produção de bens simbólicos, e que eles chamam de arte. Dizemos o artístico não segundo valores estéticos, e sim, identitários, que se relacionam com o hegemônico e o subalterno, o incluído e o excluído. “Essa é uma das causas pelas quais a modernidade implica tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos” (2015, p. 41), isto é, o

hibridismo cultural entre o culto e o popular. A estrutura industrial de produção e a circulação de bens simbólicos muda velozmente o que se entende por culto na modernidade. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena, os ciganos e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais.

Canclini também discute os métodos de modernização e desmodernização que as sociedades latino-americanas usam. Ele observa que algumas práticas culturais se adaptam à lógica do mercado global e se tornam modernas, mas outras resistem e permanecem como formas de resistência cultural. “A modernização não é um processo homogêneo, mas um campo de disputas e negociações” (Canclini, 2015, p. 47). A produção artística e o consumo cultural são exemplos desse processo de modernização seletiva. A indústria do artesanato se moderniza, ao adaptar suas técnicas e produtos ao gosto de consumidores urbanos e internacionais, mantendo os elementos tradicionais que conferem autenticidade às criações. Em seu estudo sobre modernidade e globalização, Arjun Appadurai (1996) afirma que a modernidade é vivida de maneiras muito diferentes em várias partes do mundo, refletindo contextos locais e históricos específicos.

A reconfiguração dos espaços públicos

Os espaços urbanos se transformaram em locais onde diferentes culturas se confrontam e negociam, onde as tradições locais se encontram com as influências de todo o mundo. “As cidades latino-americanas são laboratórios de hibridização cultural, onde as identidades são continuamente negociadas e reinventadas” (Canclini, 2015, p. 62). Esse fenômeno é particularmente visível nas grandes cidades latino-americanas, onde a diversidade cultural se manifesta de maneiras complexas e diversas. Canclini sugere que essa reconfiguração dos espaços públicos pode ser vista como uma metáfora da própria experiência de modernidade híbrida na América Latina, em que novas formas de sociabilidade e identidade são criadas pela coexistência e tensão entre o novo e o antigo. Em sua pesquisa sobre o direito à cidade, Henri Lefebvre (1991, p. 68) enfatiza que os espaços urbanos são constantemente recriados através das práticas sociais e culturais dos habitantes. Um modelo de espaço público que está em constante mudança e que possui uma rica diversidade cultural são os cemitérios. Nesses espaços, é possível conhecer e entender as diferenças culturais e econômicas de uma população. Tais características são evidenciadas através dos

túmulos, oferendas e esculturas produzidas em cimento, mármore ou pedra sabão. “O cemitério é um lugar privilegiado para se entender uma cultura. Através da arquitetura, escultura e artes decorativas cristalizam-se em elementos simbólicos que, quando interpretados, permitem uma compreensão da sociedade na qual estão inseridos” (Almeida, 2015, p. 2). No estado do Espírito Santo, é possível encontrar cemitérios tradicionais, tipo parque e jardim, e o mais recente e único cemitério vertical de Viana. Neles, são vistos diferentes métodos para a realização do culto à morte. No cenário do cemitério tradicional, é vista grande parte da população com hábitos religiosos pela somatória de esculturas de anjos, santos, apóstolos e figuras como Jesus e Maria. No período entre 1912 e 1960, as esculturas cemiteriais se tornaram objetos de mercadoria entre os artistas e marmoristas da época. Naquele momento, houve uma intensa procura e necessidade para assim guardar a memória do ente querido, trazendo paz e conforto, transmitindo “as intenções de preservar a memória, a honra do morto e da família diante a sociedade, partindo-se dos tipos mais variados de representações existentes” (Rodrigues, 2021, p. 110).

A cultura como mercadoria e espaço de resistência

Canclini também fala sobre a mercantilização da cultura, um processo pelo qual manifestações culturais são transformadas em produtos de consumo. Ele observa que, embora a mercantilização destas práticas culturais possa diminuir o significado simbólico delas, ela também cria oportunidades para a difusão e valorização das identidades locais. “A cultura popular, ao ser transformada em mercadoria, não perde necessariamente seu valor de resistência” (Canclini, 2015, p. 89). A cultura pode servir como um meio de resistir à hegemonia do mercado global. Muitas vezes, movimentos artísticos e culturais usam as plataformas atuais da mídia para questionar e subverter as narrativas predominantes, criando espaços para contestação e emancipação. Em seu trabalho sobre globalização e cultura, John Tomlinson (1999) diz que a cultura global não é uma força homogênea e dominante, mas sim um campo de negociação e resistência.

Conclusão

“Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade” ofereceu uma visão rica e variada das mudanças culturais que ocorreram e continuam ocorrendo na América Latina e no mundo moderno. Até hoje, seus escritos são uma referência essencial para os estudos culturais, fornecendo ferramentas teóricas e metodológicas para a análise das interações intrincadas entre cultura, identidade e globalização. Canclini apresentou suas reflexões sobre o fenômeno da hibridação cultural nos países latino-americanos e procurou compreender o intenso diálogo entre a cultura erudita, a popular e a de massas, e sua inserção no cenário mundial. Ele lançou mão de uma abordagem interdisciplinar e de um tratamento intercultural do tema, o que permite a utilização de seus conceitos e suas análises pertinentes em diversas situações de pesquisa que utilizam como base os estudos culturais e sociológicos.

As culturas que já não formam em grupos fixos e estáveis e os dispositivos de reprodução se proliferaram. A questão da representação, ao ser problematizada, trouxe à tona a noção do híbrido, que se impõe na contemporaneidade como um conceito básico no quadro de referências teóricas dos discursos pós-colonialistas, bem como nas teorias da comunicação, da arte e da técnica.

Os novos sujeitos híbridos são seres emergentes, indissociáveis da urgência do presente e da marca que nele vai deixando o acontecer da diferença. O choque da conquista desencadeou a justaposição conflitiva de conquistadores e conquistados, cujas diferenciações culturais irão desembocar tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro. É nesse contexto de tensões que Néstor García Canclini identifica o fenômeno da “heterogeneidade multitemporal” (Canclini, 2015, p. 72).

Por décadas, Canclini desenvolveu pesquisas voltadas para a compreensão da cultura urbana. Dentro dessa perspectiva, são alvo de sua atenção as lógicas das culturas populares, a recepção e o consumo de bens simbólicos e a hibridação cultural, gerados pela heterogeneidade multitemporal, bem como por impactos da globalização.

Canclini, desse modo, propõe instigantes reflexões em torno do eixo tradição/modernidade/pós-modernidade, em que ressalta, como aspecto preponderante, a falta de uma política cultural moderna na América Latina. Para o pesquisador, o processo de hibridação cultural da América Latina decorre da inexistência de uma política reguladora, ancorada nos princípios da modernidade, e se caracteriza como o processo sociocultural, em que estruturas ou práticas que existiam em formas separadas combinam-se para gerar

novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinações e sínteses imprevistas, marcou o século XX nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos das mesclas interculturais já existentes na América Latina.

Babha (2014) e Canclini (2015) são divergentes, no que diz respeito ao lugar dos processos de tradução cultural de minorias na pós-modernidade. Quando o primeiro diz que ele está localizado no entre-lugar, o segundo afirma uma fusão híbrida. Para além dessa discordância, eles são convergentes no aspecto da necessidade da negociação das identidades anteriores. Também concordamos com Canclini (2015), quando nos deparamos com fenômenos, como a intolerância cultural e a discriminação étnica, e o hibridismo se torna heresia, ao transformar a diferença em demonismo. Outro ponto que o autor aborda é que o hibridismo possui uma temporalidade estranha, de deslocamentos e de espaço do intraduzível. “Às vezes, a partir das metáforas, irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas. Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos” (Canclini, 2015, p. 349). Notamos, também, que o surgimento de tradições inventadas deriva de necessidades específicas de um determinado grupo social,

que é o modo que eles encontram para garantir sua legitimidade e estabelecer relação com seus elementos ancestrais. É importante ressaltar que a percepção e a legitimação do passado são plásticas, e sua autenticidade sempre será estabelecida no presente, de modo que pode sempre ser alterada. Embora a ideia do tradicional remeta a um passado histórico distante, as tradições podem se estabelecer como tal e dentro de um curto período, levando-se em consideração que a cultura muda incessantemente e que os elementos considerados novos também podem adquirir status de tradicional. A tradição, como um produto da mente humana, é inventada, quando o referencial é o passado, ou é autêntica, ao considerar a legitimação dela no presente. A esse respeito, Hobsbawn (1997) diz que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Quando uma manifestação recente passa a ser tradicional, a partir da repetição ou da requalificação dela, torna-se relevante compreender a importância do diferente, da diversidade, da (des)vitimização, tanto do segmento cigano como de outras minorias resistentes. Também se faz necessário compreender a sua não referência de propriedade privada, de solo, espaço, de estado nacional, seus mecanismos e estratégias.

Referências

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Memória e história: o cemitério como espaço de educação patrimonial. In: Simpósio Nacional de História, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Anpuh, 2015. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945020_1d7d89dcde4a1f7cacc2309bedfd50a4.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024.

APPADURAI, A.. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2015.

DONOVAN, Bill M. Gypsies in Early Modern Portugal and Brazil. **Journal of Social History**. v. 26, n. 1, Oxford University Press History, pp. 33-53, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3788811>. Acesso em: 10 dez. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, T. (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LEFEBVRE, H. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell. 1991.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabiola. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os Ciganos ainda estão na estrada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas: os degredados do Brasil colônia**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil. Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

RODRIGUES, Isis Santana. **A morte em monumentos:** uma reflexão sobre a Arte Cemiterial em Vitória/Espírito Santo. Dissertação de mestrado. Orientação: Aparecido José Cirillo. Vitória: Programa de pós-graduação em artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/22ccc563-91e9-4f5d-b655-3ec2c8edf3bc>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SATHLER, Deborah Nicchio. **História oral de vida:** identidade e gênero no segmento cigano. Dissertação de mestrado em Letras e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: Universidade do Grande Rio, UNIGRANRIO, 2016.

TOMLINSON, J. **Globalization and Culture**. Chicago: University of Chicago Press. 1999. Título do artigo

Identidades locais em um mundo globalizado

Vanessa Pereira Vassoler¹

¹ Natural de Colatina-ES, docente de Artes na PMVV. Bacharel em Artes Plásticas (UFES), Mestre em Artes (UFES) e atual doutoranda em Artes na mesma instituição. Sua pesquisa concentra-se nas linhas de História, Teoria, Curadoria e Crítica de Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8106750854558835>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1196-6998>.

Sítio histórico de pertencimento é um termo usado por Hassan Zauoal para descrever um território que tem um significado profundo e específico para as comunidades que ali vivem. Esses locais transcendem sua mera existência física, carregando consigo um significado simbólico e emocional que está profundamente entrelaçado com a identidade cultural e a memória coletiva dos grupos que os habitam. Trata-se de lugares importantes, que conectam as pessoas às suas histórias, tradições e valores, funcionando como bases de sustentação de identidades em um mundo em contínua transformação. O ato de pertencer é um princípio fundamental para entender como as pessoas e as comunidades se relacionam com o seu entorno.

As culturas locais afirmam-se contra às pressões externas, estabelecendo-se como lugares de memória e celebração de tradições em áreas de pertencimento, onde as pessoas podem preservar as

suas narrativas e práticas culturais. Permanecer resiliente torna-se imprescindível em um mundo que não valoriza a consistência, para seguir proporcionando espaço ao diálogo, à diversidade e à pluralidade, rejeitando a noção de desenvolvimento padronizado.

Tais territórios são necessários para a organização das relações sociais e comunitárias, servindo como pontos de encontro para partilha de experiências, conhecimentos e celebração de eventos. O fortalecimento dos laços, a promoção do bom-senso e da solidariedade são elementos importantes que contribuem para a coesão social. Os espaços de atividade coletiva promovem sentimentos de pertencimento, além de proporcionar a vivência de integrar uma comunidade mais ampla.

Em sociedades cada vez mais individualistas, os espaços coletivos oferecem uma oportunidade para a construção de relações significativas e para a promoção da coletividade e da identidade.

A urbanização, a exploração econômica e as políticas de desenvolvimento frequentemente ameaçam a preservação e a existência desses locais, muitas vezes ocasionando seu desaparecimento. A preservação dos sítios deve ser uma preocupação social e cultural, pois envolve a salvaguarda dos direitos desses indivíduos de manter suas identidades e histórias.

Esse conflito também sublinha a necessidade de um diálogo mais amplo entre as arenas local e global, no qual as opiniões das comunidades sejam ouvidas e respeitadas nas decisões que afetam lugares de pertencimento.

A globalização, geralmente, é colocada à humanidade de uma forma que beneficia os países do Norte e, simultaneamente, tem uma repercussão negativa nos países do Sul. Nesse contexto, as características culturais e históricas das comunidades locais são desconsideradas nas políticas de desenvolvimento, conduzindo a um processo de ocidentalização, com implicações negativas para a diversidade cultural. A crítica é a como essas práticas de desenvolvimento visa incorporar as minorias ao mercado, sem considerar suas realidades sociais e econômicas. Tal abordagem não apenas falha em mitigar os problemas da pobreza e exclusão, mas agrava as desigualdades existentes.

Conforme a imagem do mundo fractal, as mesmas distorções e deformações podem se reproduzir em qualquer escala de intervenção. É por essa razão que o conceito de governança, atualmente em moda no Norte e no Sul, deve também ser usado com cuidado. Não existe um modelo único de organização mobilizável, mesmo na base. Com efeito, visto de baixo, o mundo se caracteriza por uma extrema diversidade de situações e de populações cujos sistemas de crenças e práticas são variados e variáveis no tempo e no espaço. Tal complexidade nos incita a manifestar mais modéstia no conhecimento das interações entre as culturas e o desenvolvimento. (Zaoual, 2003, pp. 26-27)

Zaoual analisa cuidadosamente as restrições e impactos negativos da imposição de um modelo econômico e social uniforme, geralmente enraizado no Ocidente e no hemisfério norte, sobre diversas culturas e sociedades ao redor do mundo, especialmente aquelas do sul global. Esse modelo está frequentemente associado ao capitalismo liberal e à globalização, os quais tendem a ignorar as particularidades locais.

Serge Latouche, em suas reflexões críticas sobre o neoliberalismo e a globalização, destaca a importância de uma mudança no modelo econômico e introduz o conceito de “decrecimento”. Ele argumenta que a busca incessante por crescimento econômico, muitas vezes, desconsidera as diversidades culturais das populações, conduzindo-nos, em suas análises, a questionar o conceito de crescimento ilimitado.

Nossa sociedade amarrou seu destino a uma organização baseada na acumulação ilimitada. Esse sistema está condenado ao crescimento. Quando há desaceleração ou parada do crescimento, vem a crise ou até o pânico. Reencontramos o acumulem! acumulem! (Latouche, 2009, p. 17)

É evidente que a sociedade moderna está submetida a um sistema econômico fundamentado demasiadamente no consumo

ilimitado. Esse modelo, como proposto, está inextricavelmente ligado ao crescimento contínuo, e torna-se insustentável quando desacelera, levando à crise e desconsiderando as especificidades de cada povo. Trata-se de uma atitude mental que ignora os limites ecológicos e sociais do planeta. A crítica de Latouche aponta para a necessidade de repensar esta cultura, vendida como um paradigma de prosperidade e sucesso em todo o mundo, e buscar alternativas que promovam a sustentabilidade e o bem-estar social, sem a obsessão pelo crescimento perpétuo e vicioso.

Zaoual dialoga com Latouche, ao destacar a importância de preservar as identidades locais para manter a diversidade; mas, diverge, quando Latouche sugere que a solução para os problemas contemporâneos reside apenas na mudança de modelo e políticas econômicas.

Boaventura de Sousa Santos, ao discutir a pluralidade étnica e a importância da diversidade cultural, também critica a ideia de um “pensamento único” que marginaliza as vozes locais.

O fiasco da celebração dos 500 anos demonstra a virulência e o autoritarismo de um Brasil que a todo custo utiliza a força do poder, da exclusão e da negação do diálogo para impor um projeto nacional único, que ignora raízes indígenas, negras e populares, que fundam e que movem a sociedade brasileira, raízes vivas que sustentam a sociedade de um Brasil profundo. (Souza Santos, 2003, p. 77)

Essa análise traz à realidade a visão limitada e autoritária da história nacional e suas implicações na perpetuação de uma narrativa dominante que negligencia a diversidade cultural do Brasil. A reflexão destaca como a imposição de uma visão única do passado resulta na marginalização de grupos que, embora historicamente subvalorizados, desempenharam um papel crucial na formação da identidade brasileira. A ausência de preservação desses povos coloca em risco o multiculturalismo do país.

A globalização neoliberal é um regime que, segundo Santos, é mais intensamente globalizado que os anteriores, e visa dessocializar o capital, libertando-o dos vínculos sociais e políticos que, no passado, garantiram alguma distribuição de poder econômico. Esse processo submete a sociedade, como um todo, à lei do valor, aumentando de forma exponencial as desigualdades sociais entre países ricos e pobres, assim como entre ricos e pobres dentro dos países. No entanto, para Souza Santos (2003, p. 14), existe uma globalização alternativa, que pode ser:

Constituída pelo conjunto de iniciativas, movimentos e organizações que, por intermédio de vínculos, redes e alianças locais/globais, lutam contra a globalização neoliberal mobilizados pelo desejo de um mundo melhor mais justo e pacífico que possível e a que sentem ter direito.

Embora Souza Santos e Zaoual compartilhem a preocupação com a preservação das identidades locais, o primeiro enfatiza a necessidade de um diálogo intercultural mais amplo, que reconheça e valorize as diferentes formas de conhecimento e experiência. Ele sugere que a resistência cultural deve ser acompanhada de uma abertura para a troca e a colaboração entre culturas. Por sua vez, Zaoual propõe algumas soluções para preservar as identidades culturais, em face da globalização e da ocidentalização. Uma das principais abordagens defendidas é a promoção de um desenvolvimento que respeite e valorize as especificidades culturais e históricas de cada comunidade, envolvendo os sítios no processo de tomada de decisão e garantindo que suas vozes e experiências sejam ouvidas e consideradas.

A educação também tem sua importância na conscientização cultural, sendo uma ferramenta essencial para a preservação das identidades. É fundamental orientar o ensino para valorizar a diversidade cultural, promovendo um entendimento mais profundo das tradições e práticas locais. Isso inclui a incorporação de currículos que reflitam a história e a cultura das comunidades, bem como a promoção de intercâmbios culturais que fortaleçam as identidades locais.

A necessidade de uma economia que não seja exclusivamente

orientada para o mercado, mas que considere o bem-estar social e cultural das comunidades, é outro ponto de discussão. As propostas de criação de iniciativas econômicas que valorizem as práticas culturais e as tradições locais, juntamente como o turismo sustentável e a valorização de produtos artesanais, não apenas ajuda na preservação, mas contribui para o desenvolvimento econômico das comunidades, criando um ciclo positivo que respeita e promove a diversidade cultural.

A teoria dos sítios históricos de pertencimento de Zaoual nos convida a refletir sobre a complexidade das identidades culturais em um mundo globalizado. Embora a globalização possa trazer benefícios, também pode resultar em perdas significativas para as culturas locais. A valorização dos sítios de pertencimento é, portanto, uma forma de afirmar a diversidade cultural e de promover um futuro onde as identidades locais possam florescer em diálogo com as influências globais. Essa abordagem não apenas enriquece a experiência humana, mas contribui para a construção de sociedades mais justas e inclusivas, nas quais todas as vozes têm espaço e valor.

Dentro desse contexto, Serge Latouche critica o modelo neoliberal e a obsessão pelo crescimento econômico. Da mesma forma, Boaventura de Sousa Santos critica o “pensamento único”, que

marginaliza vozes locais, e defende uma globalização alternativa, que respeite e valorize a pluralidade cultural. Hassan Zaoual propõe o conceito de “sítio histórico de pertencimento”, em que os territórios carregados de significado cultural e emocional são fundamentais para a identidade e resistência das comunidades. Especialmente diante das pressões da globalização, surge um questionamento: como harmonizar a preservação das identidades locais, defendida por Zaoual, com a crítica ao crescimento ilimitado de Latouche e a proposta de Santos de uma globalização alternativa que promova o diálogo intercultural? Esses três autores, portanto, oferecem perspectivas que enriquecem o debate sobre os sítios históricos de pertencimento e, ao mesmo tempo, apresentam soluções e abordagens divergentes para a preservação da diversidade cultural em um mundo globalizado.

Por fim, essas concepções apontam para a necessidade de um equilíbrio delicado entre a resistência às forças uniformizadoras da globalização e a abertura para a colaboração entre culturas, buscando um desenvolvimento que respeite tanto as especificidades culturais quanto as exigências de um mundo globalizado.

Referências

LATOUCHE, Serge. **Pequeno tratado do decrescimento sereno**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa et al. **Reconhecer para Libertar: os caminhos para o cosmopolitismo muticultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ZAOUAL, Hassan. **Globalização e Diversidade Cultural**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

Globalização e o desenvolvimento homogeneizante: diversidade e pluralidade em Hassan Zaoaul e Chantal Mouffe

Deborah Moreira de Oliveira¹

¹ Doutoranda em Arte pela UFES, mestre e licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765147747567141>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1063-1001>.

Este ensaio discute problematizações em torno do conceito de globalização, a partir da ideia de exclusão e apagamento que essa ideologia propaga. Para nortear nossas discussões, apostamos nas reflexões de Hassan Zaoual (2003) e Chantal Mouffe (2007) acerca desses tópicos.

Quando refletimos sobre a globalização, é presente a noção de um modelo unificador econômico que procura fazer com que os países se adequem a uma lógica mercantil concebida no Ocidente global. Isso se constitui a partir da hegemonia capitalista, que, segundo Hassan Zaoual, em “Globalização e diversidade” (2003), tem seus primórdios no renascimento italiano, e se efetiva, teoricamente, a partir dos escritos iluministas do século XVIII.

A partir do Iluminismo, a ideia de um sujeito universal, que consegue transmitir um pensamento racional e opaco no âmbito social, se tornou mais efetiva. A esse sujeito autônomo racional,

foi atribuída a capacidade de sobrepor e dominar a natureza, de utilizar-se dos meios e até de outras civilizações (tomadas como cientificamente inferiores) para, assim, conceber a ideia de progresso e desenvolvimento. Essa ideia postula o crescimento do lucro econômico e de sua acumulação, a partir de “preceitos racionais” que, assim, quebram com as instâncias anteriores, vinculados à subordinação religiosa.

No entanto, Zaoual articula que, agora, lidamos com o paradigma da crise da ciência econômica e da ocidentalização. Visto que, na égide do desenvolvimento, a colonização e a imposição de uma economia mercantil moderna a outras culturas foram imprescindíveis para a extensão do capital. Contudo, no momento atual, encontramos outras problemáticas acerca da globalização:

1. A falha do desenvolvimento dos países do sul global;
2. Esgotamento do mito do progresso no norte;
3. Esgotamento dos recursos naturais e sociais;
4. Crise do paradigma das ciências ocidentais.

Em relação a crise do paradigma das ciências ocidentais, isso gera sentido quando Zaoual elucida que a ciência econômica é tomada como o centro de comando da globalização; Assim, o processo de globalização se estende a partir de uma lógica de estabelecimento

de mercado e da renda, e ignora as outras demandas sociais, antropológicas, religiosas, culturais, etc. Isso, todavia, não engendra uma lógica de desenvolvimento, como ocorre no norte. No sul, estamos rendidos a uma imposição de economia de renda, que não se sucede de forma harmônica em relação às realidades sociais e formas de viver concebidas nesse recorte. O processo de ocidentalização falha, o que gera o contrário do progresso desses locais, a sua pobreza, que é importante para, assim, promover a riqueza dos polos centrais.

Percebemos que as ideias de comunidade, de características locais, e de identidade próprias regionais, são desarticuladas em prol de uma lógica de uniformidade econômica. Ou essas características são estudadas pelo governo para, muitas vezes, serem concebidas como retaguarda, ou para a ideia de inovação do mercado. Culturas apropriadas, homogeneizadas e esvaziadas de seus sentidos originais são utilizadas como mercadorias para fomentar o ciclo da economia. No entanto, essa desestabilização da identidade humana, levada a cabo por esse projeto de homogeneização e mercantilização do mundo, engendra um sentimento de falta, de necessidade de se estabelecer com suas raízes, e de atingir o sentimento de pertencer:

Essas tensões e recomposições são a raiz da afirmação das

identidades e dos territórios. Em todos os lugares, cada vez mais, as pessoas sentem a necessidade de crer e de se inserir em locais de pertencimento. Assim, à medida que cresce o global, também amplia-se o sentimento do local. As razões desse paradoxo são múltiplas, entre as quais mencionemos a seguinte: a globalização, sinônimo de mercantilização do mundo, introduz localmente um tipo de incerteza e de vertigem na mente humana. Uma das maneiras de reagir a isso consiste na somente a proximidade pode garantir, até certo ponto, o sentimento de pertencer (Zaoual, 2003, p. 21).

Zaoual propõe a concepção de sítio como uma instância simbólica para estabelecer uma alternativa a essa concepção generalizável do mundo. A concepção de “sítio” é de difícil definição. O sítio é uma instância imaterial e invisível que “impregna de modo subjacente os comportamentos individuais e coletivos e todas as manifestações materiais de um dado lugar” (Zaoual, 2003, p. 112). Nesse sentido, o sítio é um patrimônio coletivo, em que estão armazenados as raízes culturais de um grupo humano e, nesse contexto, isso lhe confere unicidade. Mas, essa unicidade é diversa, na medida em que os sítios de pertencimento se conectam com outros sítios, em suas semelhanças e através dos intercâmbios e das mudanças que caracterizam os meios sociais. Zaoual argumenta que o sítio é singular, aberto e dinâmico: “Todo sítio é singular e ao mesmo tempo aberto a seu entorno local, regional, nacional e mundial. Sua singularidade se alimenta dessas

várias diversidades” (Zaoual, 2003, p.113). Quem está à procura de pureza encontrará destruição. Essa frase ganha outro caráter quando a associamos com a seguinte passagem:

Semelhante a uma “mão invisível”, o sítio, outra realidade invisível, induz, com efeito, seus próprios modos de coordenação entre os homens. Desse ponto de vista, o *homositus* supera o *homo oeconomicus* e lhe dá vida. Situada em um espaço-tempo antropológicamente codificado, a racionalidade não pode ser considerada pura, uniforme ou mesmo limitada em uma única visão do mundo. Plural, ela se constrói *in situ* de modo dinâmico e indeterminado. Em virtude das forças de enraizamento do sítio, a racionalidade situada expressa o caráter compósito dos universos complexos que se relacionam com a vida dos homens. (Zaoual, 2003, p.114).

Percebemos, assim, outra disparidade, na oposição entre os conceitos de *homo oeconomicus* e *homo situs*. Nesse sentido, o *homo oeconomicus* se estabelece como uma das categorias mais essenciais no discurso da globalização. Basicamente, fruto da concepção ocidentalizadora do mundo, o *homo oeconomicus* seria esse ser universal, racional, provindo das ideias iluministas, e que se integra ao conceito dominante da ideologia econômica oficial. Já o *homo situs* é justamente um ser para o qual a racionalidade ocorre de forma relacional, *in situ*, que possui o sentimento do local, e se integra ao seu contexto social, mas que se estabelece de forma flexível e diversa com outras realidades sociais.

Como sugere essa teoria, o *homo situs* é intérprete da situação, ele o é de modo imediato e ao longo da dinâmica de sua situação. É o homem social, pensando e agindo em dada situação. E ele é tudo isso, transmitindo o significado do momento, o de sua situação com todo o peso do passado e da mudança que se impõe. É então em múltiplas contingências que exerce o seu comportamento. Contrariamente ao *homo oeconomicus*, o *homo situs* é, logo, um homem comunicando-se com seu meio (Zaoual, 2003, p.29).

Chantal Mouffe (2007) também articula ideias em torno de pluralismo, ao criticar o universalismo que incide nas políticas liberais do momento político atual; pensando, sobretudo, no essencialismo que provém das ideias iluministas, Mouffe problematiza essa percepção de sujeito homogêneo capaz de produzir um pensamento racional e transparente em seu campo de conduta. Tanto Zaoaul quanto Mouffe, de maneiras distintas, questionam o universalismo, defendendo, respectivamente, a relevância do contexto local e a legitimação das diferenças no cenário político.

Pensando na estruturação sociopolítica, Mouffe argumenta que muitos liberalistas têm objetivado a configuração de um consenso racional para a minimização das divergências recorrentes na sociedade, na tentativa de sublimação das diferenças que ocorreriam a cada subjetividade.

Em “Prácticas artísticas y democracia agonística” (2007), Mouffe reflete que a objetividade social é constituída mediante atos de poder, e em toda objetividade social estão presentes os indícios de uma exclusão. Ela afirma que as relações externas participam tanto das constituições identitárias quanto das formações sociais, abalando os pressupostos de objetividade social, o que contraria aqueles que concebem as identidades como pré-constituídas, como é argumentado no seguinte trecho: “Porque se o exterior constitutivo está presente no interior como possibilidade sempre real, o interior se converte em um acordo puramente contingente e reversível.” (Mouffe, 2007, p. 15).

Diante desses apontamentos, o que Mouffe defende seria o estabelecimento de uma democracia pluralista, que lide com a diferença das concepções de poder. Porém, não de forma a suprimi-la, mas, sobretudo, de forma a compreendê-la como constitutiva do social, visando o reconhecimento dessas formas de poder e a necessidade de suas transformações.

Mouffe articula uma concepção de diferença política na qual discute a relação entre “o político” e “a política” como entidades que, muitas vezes, colidem. Em “o político”, ela concebe a ideia do antagonismo, que é suprimido pela hegemonia dominante

em nossas constituições identitárias. O poder, a partir da ideia de consenso racional, sublima a diferença e tenta criar soluções homogêneas perante a diversidade de identidades. Isso faz com que essa diferença se torne numa força antagônica, potente e violenta.

O político tem a ver com a dimensão do antagonismo presente nas relações sociais, como uma possibilidade sempre presente de que uma relação “nós/eles” se construa em termos de “amigo/inimigo”. Negar esta dimensão de antagonismo não o faz desaparecer, só leva a impotência ao reconhecer suas distintas manifestações e de tratar com elas. Isto explica que um enfoque democrático tenha que aceitar o caráter indelével do antagonismo (Mouffe, 2007, p. 18, tradução nossa).

O antagonismo estará sempre presente como uma possibilidade, apesar das diversas tentativas de sua sublimação. É nesse ponto que a autora distingue as concepções de “o político” e “a política”:

Com a expressão “o político” me refiro a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que, como dito, pode adotar múltiplas formas e pode surgir em relações sociais muito diversas. “A política”, por sua parte, se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que sempre são potencialmente conflituosas, já que se vêm afetadas por a dimensão de “o político” (Mouffe, 2007, p. 18 , tradução nossa).

No entanto, ainda que reconheça a importância do antagonismo, Mouffe considera que a política deve agir de maneira que o outro

não seja percebido como um inimigo que se deva aniquilar, mas como um adversário, como alguém cujas ideias combatemos, sem questionar seu direito de defendê-las. Nos argumentos da autora, precisaríamos operar uma transformação do “antagonismo” em “agonismo”, ou seja, ao invés de termos uma luta entre inimigos, teríamos uma disputa entre adversários.

(...) A principal tarefa da política democrática não é eliminar as paixões nem as relegar na esfera privada para ser possível o consenso racional, sim mobilizar tais paixões de modo que promovam formas democráticas. A confrontação agonística não põe em perigo a democracia, mas na realidade é condição prévia para a sua existência (Mouffe, 2007, pp. 19-20, tradução nossa).

Dessa forma, o que Mouffe (2007, p. 23) propõe com a confrontação agonística é o estabelecimento de uma democracia pluralista, antiessencialista, e que a aceitação do outro não seja limitada a tolerar as diferenças, mas sim celebrá-las positivamente. O agonismo conteria, de certa forma, o potencial violento que existe nas relações antagonistas de identidade, reconhecendo a legitimidade de seus oponentes.

Um modelo agonístico de democracia reconhece o caráter contingente das articulações da hegemonia político-econômica que determinam uma configuração específica da sociedade, num dado momento. Elas são construções precárias e pragmáticas que podem

ser desarticuladas e transformadas como resultado de uma luta agonística entre os adversários. Contrariando os vários modelos liberais, a abordagem agonística que defendo reconhece que a sociedade é sempre politicamente instituída e nunca esquece que o terreno no qual as intervenções políticas tomam forma é sempre resultado de práticas hegemônicas anteriores, que jamais são neutras. Por isso, nega a possibilidade de uma política democrática sem adversários e critica aqueles que, ao ignorar essa dimensão da 'política', a reduzem a um conjunto de movimentos supostamente técnicos e de procedimentos neutros (Mouffe, 2013, p. 187).

Conclusão

No presente ensaio, falamos sobre dois conceitos que rebatem a ideia do universalismo, presente nas políticas globalizadoras contemporâneas. Esses conceitos são: os sítios simbólicos de pertencimento (Zaoual) e agonismo (Mouffe). Ambos defendem o reconhecimento da diferença e da pluralidade como algo imprescindível para pensarmos outras formas de vida em comunidade. Esses conceitos levam em conta a importância da consolidação da identidade, seja por via de articulação local com suas raízes; seja por via do estabelecimento da diferença, no sentido dessa diferença ser legitimada. Zaoual e Mouffe argumentam acerca da existência do ser humano como um ser relacional, que se articula a diferentes contextos, que é suscetível a mudanças, mas que possui

uma constituição identitária anterior (mesmo que aberta); que está sempre em trânsito, mas sem deixar sua condição in situ.

Desse modo, ambos autores produzem sentido, ao pensar as falhas que a globalização produz, ao inferir um modelo unificador e negar as diferenças sociais, culturais e econômicas. Por fim, ambos propõem revisitarmos lacunas que uma suposta homogeneização não dá conta de preencher, mas que, em sua realidade, transbordam em seus ilusórios preenchimentos.

Referências

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. WMF Martins Fontes, São Paulo, 2015.

ZAOUAL, Hassan. **Globalização e diversidade cultural**; textos selecionados e traduzidos por Michel Thiollent. São Paulo: Cortez, 2003.

Sítios simbólicos e saberes ancestrais da Barra do Jucu

Inara Novaes¹

¹ Inara Novaes é mestra em Artes, licenciada em Artes Visuais e bacharela em Artes Plásticas (UFES). Possui Pós-graduação em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UNB) e Qualificação em Dança Contemporânea (FAFI). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8913151517390151>. ID ORCID: 0009-0001-8232-8928

A Barra do Jucu é uma antiga vila de pescadores pertencente ao município de Vila Velha, ES. Está situada na faixa litorânea e à beira do rio Jucu, que nasce na região serrana e desemboca no mar da Barra. Por sua paisagem natural e cultural, a comunidade se tornou referência turística no estado. A Barra do Jucu abriga em seu território o Parque Natural Municipal de Jacarenema, que possui cerca de 346,27 hectares, e uma das últimas parcelas de restinga protegidas no estado. Além da prática da pesca, algumas tradições ainda resistem no local, como o artesanato, a religiosidade e o linguajar, heranças deixadas pela população de indígenas, africanos e europeus que por ali passaram ou se instalaram.

Existe no local uma relação mutualística entre a cultura e os ecossistemas, demonstrada pelas práticas cotidianas de artistas, atletas, ambientalistas e pescadores que compõem grande parte

da população. Entre tantos grupos sociais representativos na comunidade, um dos mais evidentes são as Bandas de Congo, manifestação popular antiga que, junto às belezas naturais, fazem do balneário uma espécie de cartão postal do Espírito Santo. Atualmente, existem três grupos no bairro: Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor de Jacarenema, que tiveram origem na primeira banda, a Banda de Congo da Barra do Jucu, formada por Alcides Gomes da Silva e outros moradores da região.

A produção dos espaços simbólicos da Barra do Jucu está intensamente ligada aos interesses de seus agentes. O espaço natural é moldado por ações sociais, e as relações entre os atores envolvidos resultam em uma remodelagem dessa paisagem. Podemos dizer que os espaços significativos para a comunidade da Barra do Jucu, ao serem ocupados, percorridos ou reverenciados, contribuem para a constituição da Paisagem Cultural do balneário. Nas palavras de Sauer: “A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural é o resultado” (Sauer apud Corrêa; Rosendahl, 1998, p. 9).

Segundo Corrêa (2007), as formas simbólicas se realizam, principalmente, em razão da localização e itinerário que cada uma

apresenta; e as localizações e itinerários, por sua vez, são marcados pela presença de formas simbólicas. Dessa maneira, possuem uma relação de mão dupla, já que as formas simbólicas podem incorporar os atributos já conferidos aos lugares e itinerários, como esses também podem beneficiar-se ou não da presença de formas simbólicas.

Na comunidade da Barra do Jucu, é notória a influência das ações simbólicas do homem sobre os espaços e vice-versa. Dentre os principais, listamos alguns, seguidos de uma breve descrição.

1. Jaguarussú: o Congo da Barra do Jucu tem suas origens nessa região, onde nasceu e viveu o mestre fundador do Congo na Barra, Alcides Gomes da Silva, descendente de africanos escravizados e açorianos trazidos para Viana, no século XIX.

2. Jacarenema: é uma reserva natural, localizada na região do Morro da Concha, estuário do rio Jucu e áreas de restinga na Rodovia do Sol. Foi tombada como patrimônio paisagístico em 1986, sendo considerada o coração do balneário por seus moradores. O nome Jacarenema tem origem no tupi e significa “Jacaré que cheira mal”. Viajantes europeus a descreviam, no século XIX, como uma região de beleza natural e diversidade de espécies. Em 2000, foi formada a banda de congo “Tambor de Jacarenema”, em homenagem à reserva, já que não tinham um mestre tradicional.

Isso reflete a importância e o valor simbólico da reserva para a comunidade local. Ao intitular o grupo de congo como Tambor de Jacarenema, o grupo reconhece o espaço como seu mestre sagrado na tradição do congo.

3. Igreja Nossa Senhora da Glória: a devoção à Nossa Senhora da Glória, no bairro, iniciou-se com a chegada da imagem da santa à comunidade da Barra do Jucu, por meio de “Dona Joaninha”, do Rio de Janeiro. Os moradores se reuniam em um oratório na casa dela para rezar e, posteriormente, se mobilizaram para construir uma capela no centro da Barra do Jucu. Em 1913, a capela passou por uma reforma conduzida pelo Padre Bermudes, incluindo a troca do piso e a construção de um altar em alto-relevo pintado com pó de ouro. Após uma troca de nome da igreja por um padre, a comunidade passou por escassez de peixes e diminuição da colheita, o que levou os moradores a pedirem o retorno do nome da padroeira. Apesar de São Benedito ser considerado um santo católico, a igreja Nossa Senhora da Glória não permite a prática do Congo em seus festejos, embora o mastro de São Benedito persista em ser fincado na área gramada da igreja até hoje. Os praticantes de congo mantêm uma relação tradicional com o espaço sagrado, utilizando as cores da igreja em seus tambores, mastro e indumentária.

4. Morro da Concha e Cruzeiro: o Morro da Concha é um local significativo para a comunidade da Barra do Jucu, sendo considerado a identidade visual do bairro e uma área de preservação permanente, desde 1988. O morro é cenário de antigas histórias, como a lenda de um tesouro enterrado por piratas no século XIX, que atraiu a busca de um francês por aproximadamente 20 anos, resultando apenas na descoberta de alguns objetos antigos. Além da lenda do tesouro, o Morro da Concha também possui uma grande cruz fincada em seu topo, que foi levada até o local em 1957, por moradores, em uma ação de fé. Essa cruz se tornou um símbolo importante para a comunidade local, sendo considerada abençoada e resistente a qualquer interferência externa. O monumento natural do Morro da Concha, associado às diversas histórias e ao aspecto visual atraente, possui uma importância especial para a região, sendo inclusive retratado nos estandartes das bandas de congo. São Benedito é, frequentemente, representado em frente ao morro, em pinturas, evidenciando a sacralização do local pelos participantes do congo, além de seu valor histórico, turístico e ecológico.

5. Praia do Peitoril: também conhecida como Praia do Barrão, é um local sagrado para a Banda de Congo Mestre Alcides, fundada em 1990, após uma ruptura na Banda de Congo da Barra do Jucu.

Com a necessidade de encontrar um espaço sagrado para fincar seu mastro de São Benedito, os conguistas escolheram essa praia que, para muitos, representa o sustento, a sobrevivência. A água, elemento essencial nas manifestações populares, simboliza a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência, conforme a visão de Eliade (1996, p. 147). O simbolismo das águas implica tanto a morte quanto o renascimento, oferecendo regeneração e potencial de vida, através da imersão na água.

6. Rio Jucu: tem um grande valor simbólico para os moradores da Barra, que o utilizavam como fonte de sustento e trabalho. Com 166 km de extensão, era crucial para o transporte de pessoas e produtos da região de Araçatiba até a Baía de Vitória. No século XVIII, os jesuítas construíram o canal de Camboapina para encurtar o percurso, o que impulsionou a atividade de barqueiro na região. Os pescadores da Barra do Jucu usavam o canal dos jesuítas para vender seu pescado na Vila Rubim, em Vitória, e foi por meio desse rio que mestre Alcides, barqueiro, estreitou seus laços com a comunidade local.

7. Ponte da Madalena: a relação desse espaço com o Congo da Barra do Jucu já é expressa pelo próprio nome dado à ponte: Madalena, uma homenagem a uma das principais toadas cantadas

pelos grupos. A antiga ponte de madeira foi construída em 1896 e, até a conclusão das obras da Rodovia do Sol, na década de 1970, era caminho obrigatório na rota Vitória x Rio de Janeiro. Em uma enchente, ocorrida em 1960, em que o dique do Rio Jucu se rompeu, a ponte de madeira foi levada pelas águas, deixando a população da Barra do Jucu isolada do município de Vila Velha. Atualmente, feita de cimento e utilizada somente por pedestres, tornou-se o novo portão de entrada para a Reserva Ecológica de Jacarenema, e importante ponto turístico da região.

Embora esses locais sejam visíveis, carregam um aspecto imaterial, impregnado de simbolismos, os quais Zaoual (2003) chama de sítios simbólicos, uma cosmovisão do mundo.

Enquanto “pátria imaginária”, um sítio é, antes de tudo, uma entidade imaterial, logo, invisível. Impregna de modo subjacente os comportamentos individuais e coletivos e todas as manifestações materiais de um dado lugar (paisagem, habitat, arquitetura, saber fazer, técnicas, ferramentas, etc.). Desse ponto de vista, o sítio é um espaço, um patrimônio coletivo que estabelece sua consistência no espaço vivido dos atores. (Zaoual, 2003, p. 112).

Zaoual (2003) oferece uma análise crítica do fenômeno da globalização e seu impacto sobre as culturas locais, delineando-o como um processo histórico que transcende fronteiras nacionais,

promovendo a integração econômica, tecnológica e cultural em escala global. Contudo, ele adota uma postura crítica ao abordar os efeitos dessa integração, especialmente no que tange à diversidade cultural. Segundo o autor, apesar das pressões homogeneizadoras, muitas comunidades e grupos culturais estão desenvolvendo formas de resistência, buscando preservar e revitalizar suas tradições culturais. Na Barra do Jucu, nota-se um movimento contínuo de ações culturais e ambientais que atravessa gerações. Nesse contexto, seus “sítios” configuram-se como espaços simbólicos de resistência, onde a comunidade pode

afirmar suas identidades culturais e contrapor-se às forças da globalização. Essas resistências não são apenas defensivas, mas também criativas, permitindo o surgimento de novas formas de expressão cultural que combinam elementos tradicionais e contemporâneos. (Zaoual, 2003, p. 112).

Nesse sentido, ao refletirmos sobre a diversidade cultural e suas implicações para a preservação das memórias e saberes ancestrais na comunidade, torna-se essencial observar como ocorrem as práticas culturais locais e suas dimensões educativas, especialmente em espaços que funcionam como “sítios simbólicos” de resistência. Esses sítios, como observados na Barra do Jucu, são lugares carregados

de significados culturais, onde as tradições não apenas sobrevivem, mas são ativamente transmitidas, reinterpretadas e reinventadas de geração em geração. Mais do que espaços físicos, eles representam territórios de afirmação identitária e de enfrentamento às pressões homogeneizadoras da globalização, servindo como ambientes de aprendizagem comunitária.

As práticas culturais, nesses sítios simbólicos, como as Bandas de Congo da Barra do Jucu, tornam-se verdadeiros processos educativos, no quais o saber é passado adiante por meio de experiências vividas, histórias orais e a participação na ativa em rituais e celebrações. Dessa forma, práticas culturais locais e seus “sítios simbólicos” de resistência revelam-se não apenas como lugares de preservação cultural, mas como espaços pedagógicos, onde a comunidade negocia sua continuidade e sua reinvenção, equilibrando tradição e inovação na construção de suas identidades.

Em “Cultura: um conceito antropológico” (2011), Roque de Barros Laraia demonstra que a cultura não é determinada por fatores biológicos ou pela localização geográfica de um indivíduo. Esses determinismos, chamados biológicos e geográficos, não conseguem explicar as diferenças existentes entre os homens que, como espécie humana, se diferem dos animais justamente por serem

a única provedora de cultura. Laraia demonstra a complexidade da cultura, afirmando que está presente nas interações humanas, no desenvolvimento da inteligência, nos símbolos, na linguagem e na comunicação entre os sujeitos. Embora haja um esforço histórico e divergente entre diversos teóricos em torno das definições do conceito, Laraia afirma que a discussão é permanente, pois “uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana” (Laraia, 2011, p. 63).

Os saberes culturais compartilhados na roda de congo ocorrem a partir da memória que, segundo Pollak (1992), embora pareça um fenômeno individual, é sobretudo coletiva e passa por constantes transformações sociais. Essas memórias são revividas ou ressignificadas pelos atos de devoção, narrativas, símbolos, canções e atitudes que reforçam um sentimento de pertença, em um processo de endoculturação.

As Bandas de Congo são grupos formados por homens e mulheres que dançam, cantam e tocam instrumentos, resultantes de um processo de hibridismo cultural e religioso, a partir das relações entre a população africana, indígena e europeia que habitavam o Espírito Santo durante o período colonial. O congo é considerado um patrimônio cultural de natureza imaterial que,

conforme a UNESCO, durante a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada em 2003 (ratificada pelo Brasil em 2006), são:

Práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover a diversidade cultural e a criatividade humana. (IPHAN, 2006, p. 15-16).

Como participante do congo desde a infância, e moradora local, sou fruto desse universo de experimentações e transmissões de saberes culturais, que me acompanharam durante diferentes fases da vida. Hoje, como artista e educadora, consigo reconhecer e identificar a roda de congo como um espaço de práxis educativa centrada nos indivíduos, a partir da provocação e do “fazer docente” de mestres e congueiros, como um processo cumulativo de experiências, conhecimentos e costumes. Na medida em que a criança cresce, aprende a falar e acumula informações e habilidades. Além disso, afirma-se que a linguagem humana é um produto da cultura, mas que não existiria cultura sem o desenvolvimento

da linguagem (Laraia, 2011, p. 52). Na roda de congo, podemos dizer que ocorre um processo de aprendizagem significativa, que segundo Carl Ransom Rogers,

[...] é mais do que uma acumulação de fatos. É uma aprendizagem que provoca uma modificação, quer seja no comportamento do indivíduo, na orientação futura que escolhe ou nas suas atitudes e personalidade. É uma aprendizagem penetrante, que não se limita a um aumento de conhecimento, mas que penetra profundamente todas as parcelas da sua existência. (Rogers, 2001, p. 01).

Para Glória Gohn (1999), a concepção de educação vai além do processo da aprendizagem e está diretamente ligada ao conceito de cultura. Ela afirma que a educação propriamente dita envolve a articulação entre educação formal, desenvolvida no espaço escolar, com conteúdo previamente demarcado; a educação informal, assimilada pelo meio social, família, região, de forma espontânea; e a não formal, que possui um campo próprio e é multidimensional.

Nas reflexões de Gohn, há uma linha muito tênue entre a educação não formal e a informal, mas compreende o sujeito como foco do processo educativo, e é a partir dele e de suas intencionalidades que uma determinada experiência pode ser considerada não formal ou informal.

Partindo desse pressuposto, as Bandas de Congo, além de patrimônio cultural imaterial, poderiam ser consideradas um tipo de

educação não-formal ou informal, dependendo da intencionalidade dos sujeitos envolvidos. Nesses tipos de educação, o processo de ensino-aprendizagem se desenvolve de geração para geração, por meio da oralidade, da observação, da escuta, da imitação e da expressão. Essas transmissões de saberes populares são carregadas de sentido, revelam aspectos da memória e contribuem para a formação do sujeito em seus aspectos multidimensionais.

O cenário local, onde ocorrem essas relações, também exerce forte influência nesse processo de aprendizagem significativa. É notório que, mesmo diante do processo de urbanização avançada, a comunidade mantém tradições seculares, como a pesca, o artesanato, a religiosidade e a prática do congo. Essas heranças contribuem fortemente para a manutenção e fortalecimento das memórias, do senso de pertença e da identidade local.

Os saberes-fazeres do congo não se restringem às rodas de congueiros, eles se constroem em diferentes espaços-tempo na comunidade. Desde muito cedo, as crianças aprendem a cantar, a tocar tambor e reco-reco, em seus próprios quintais, nos encontros de família, nas brincadeiras de rua ou na escola. Elas aprendem a partir das histórias contadas pelos mais velhos, por meio da observação, da imitação e até mesmo de desafios propostos. Em

meio a tantas formas de ensino-aprendizagem, há uma produção de sentidos e subjetividades, que constituem o sujeito congueiro. Há um estilo no “bater” do tambor, seja ele sutil ou “estalado”. Há quem se descubra exímio “tirador de verso”, dançarino ou tocador de caixa.

Além das diversas possibilidades de aprendizagem, que independem da faixa etária, todo esse conhecimento é experienciado coletivamente e conduzido pela figura do mestre. Se os mais novos estão “correndo demais” no ritmo do tambor, o regente interfere e “desacelera” por meio de gestos. Ele também intervém nas posturas inadequadas ou desrespeitosas para com os congueiros e à tradição. Em diversas toadas, os participantes são desafiados a improvisarem versos a partir do sinal inesperado do mestre.

É impossível dizer que essa prática cultural não influencie fortemente a vida dessas pessoas, e que essas tenham as mesmas visões de mundo ou hábitos de outras que não possuem essa herança cultural, mesmo que ambas sejam habitantes do mesmo município, por exemplo. “O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (Laraia, 2011, p. 68).

Enfim, assim como os sistemas culturais, os saberes culturais são múltiplos, plurais e estão em constante transformação. Nesse contexto, os sítios simbólicos, presentes na Barra do Jucu, servem não apenas como espaços de resistência e afirmação identitária, mas como contextos ricos para a transmissão dos saberes ancestrais. Esses saberes, que se manifestam nas práticas coletivas e na oralidade, são essenciais para a educação cultural e para a valorização da diversidade. Ao reconhecermos a importância desses elementos, contribuímos para uma sociedade que respeita e celebra suas múltiplas vozes e identidades.

Referências

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**. São Paulo: Cortez, 1999.

IPHAN. **A Trajetória da Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil**: 1936/2006. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=582>. Acesso em: 10 dez. 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 24ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.) **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas simbólicas e espaço: algumas considerações. Revista **Geographia**, v. 9, n. 17, p. 7-17, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, pp. 200-212, 1992.

ROGERS, Carl. **Organização do Trabalho Pedagógico** - Pensadores da Educação. Curitiba: Secretaria da Educação do Paraná/Instituto Paranaense de Desenvolvimento Educacional Fundepar. Disponível em: <https://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=519>. Acesso em: 05 de junho de 2024.

ZAOUAL, Hassan. **Globalização e diversidade cultural**. São Paulo: Cortez, 2003.

Construção simbólica: fricções sociais e resistência na vanguarda artística

Luciano Tasso Filho¹

¹ Possui graduação em Comunicação Social Com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de São Paulo (1999). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Infantil, atuando principalmente nos seguintes temas: ilustração, cultura popular, literatura infantil, literatura juvenil e charge. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES e doutorando pelo mesmo programa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4163090301935589>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1796-0481>.

Em 2018, Gaudêncio¹ relatou que havia recebido mais de cem ameaças de morte. As perseguições após o fechamento da exposição não cessaram até ele deixar o país. (Ortega, 2022)

Aura e autenticidade, espírito versus materialidade, forma ou conteúdo. As eternas discussões sublevadas por esses termos, nos campos das Artes e Filosofias, muito além da sua aparente dualidade conceitual, evocam argumentos que se deslocam para os campos da racionalidade e da metafísica, e delineiam parâmetros pelos quais as sociedades percebem a beleza e originalidade das obras artísticas. Na medula do debate, encontramos seu resultado: o avanço das Artes – aquilo que conhecemos por vanguarda! A vanguarda une valores que, tensionados pela confluência entre subjetividade

¹ Gaudêncio Fidelis foi o curador responsável pela mostra “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, que teve sua primeira edição proposta para o espaço Santander Cultural, atual Farol Santander, que decidiu encerrar a mostra menos de três meses após sua inauguração (de 15 de agosto a 8 de outubro de 2017).

individual e industrialidade cultural – dois espaços que nem sempre se interseccionam de forma harmônica –, trabalham para a construção de orientações estéticas que perpassam as culturas, legitimando significados socio-simbólicos que, geralmente, se ligam a grupos que detêm à informação (façam parte do Estado, da religião ou do mercado). Este artigo, de caráter ensaístico, tangencia as recentes censuras impostas à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” e pretende traçar um prognóstico de crescentes tendências conservadoras entre setores da sociedade brasileira, abordando certos mecanismos utilizados para perpetrar ideologias.

Introdução

No dia 18 de agosto de 2018, por volta das 16 horas e 35 minutos, a edição digital do jornal gaúcho Zero Hora, pertencente ao grupo RBS e em parceria com o Jornal Estado de São Paulo – veículos jornalísticos de grande alcance –, publicou a matéria que noticiava um grupo de pessoas contrárias à terceira tentativa de exposição da “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. Um ano depois de ter sido censurada no espaço Santander Cultural,

na cidade de Porto Alegre, e sofrer a mesma proibição no Museu de Arte do Rio (MAR), a exposição reabriria, pela iniciativa de financiamento coletivo, no espaço da Escola de Artes Visuais (EAV) Parque Lage, no Rio de Janeiro. Dentre as obras, estavam nomes como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Lygia Clark, Leonilson, somadas a tantos outros, compondo um contingente de mais de 270 produções (oriundas de coleções públicas e privadas) que compreendem o período histórico de meados do século XX até os dias de hoje.

De etimologia inglesa, a palavra queer carrega o significado de “estranho, peculiar, excêntrico, esquisito”. Com o passar dos anos, absorveu conotações ligadas a diferentes expressões de gêneros como homossexuais, cis, trans, não-binários,² denotando uma pluralidade simbólica ainda em construção. “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, entretanto, não se reduz ao mapeamento de diferentes expressões de gêneros, mas subleva debates acerca da liberdade sexual, da sensualidade e dos tabus, propondo uma visão vanguardista sobre a produção artística nacional relacionada ao tema.

2 Na sigla LGBTQIA+, o Q representa a palavra Queer, sendo as demais Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexo, Assexuais e + (outras).

Pela terceira vez, instituições conservadoras se prepararam para atacar a exposição e ganhar reconhecimento da mídia jornalística, que não parece refratária a tais ações. Sob o título “Manifestantes protestam no Rio contra exposição ‘Queermuseu’” (GZH, 2018, caderno Polêmica), a matéria assinada pela sigla GZH, ligada ao projeto de credibilidade The Trust Project,³ se apropria de termos herdados dos movimentos sociais e sindicais, associados às lutas de classe (“manifestantes” e “protestam”) para escamotear uma atitude contrária à livre expressão e transformá-la em legítima defesa de direitos sociais. A ironia encontra-se justamente no tipo de manifesto defendido e nas nomenclaturas pelas quais os grupos se identificam: um deles, Movimento Brasil Livre, quer tolher a liberdade de escolha do tema da exposição; o outro, Templários da Pátria, evoca a ordem medieval de milicianos assassinos em nome da religião; e o terceiro, Liga Cristã, confunde realidade e ficção, assumindo-se como grupo de heróis saídos das histórias em quadrinhos.

Manifestantes de grupos como Movimento Brasil Livre (MBL), Liga Cristã e Templários da Pátria participam no Parque Lage, no Rio de Janeiro, de protesto contra a exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. A exposição foi aberta neste sábado (18), depois de um percurso marcado por incidentes.

3 Disponível em: <https://www.credibilidade.org/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

Em 2017, após manifestações, a mostra foi cancelada no Santander Cultural, em Porto Alegre. Depois, foi barrada no Museu de Arte do Rio (MAR), pelo prefeito Marcelo Crivella (PRB), e mobilizou a classe artística da cidade em torno de uma iniciativa de financiamento coletivo (GZH, 2018, caderno Polêmica).

Não obstante o corpo do artigo publicado pela instituições jornalística aponte opiniões de ambos os lados, o título não esconde suas técnicas aforismáticas de convencimento. Na sequência, ao lermos o olho da matéria (destaque que vem após o título), reforça-se a carga ideológica e avaliza-se uma suposta chancela da sociedade contra a exposição: “Mostra foi cancelada em Porto Alegre, em 2017, depois de atos contra seu conteúdo”. Além disso, o texto dedica os quatro primeiros parágrafos (de um total de quinze) para identificar ou propagandear os manifestantes e fundamentar seu inconformismo em relação ao vilipêndio moral instado pelo Queermuseu.

Este recente fato, resumidamente transcrito, nos faz perceber a confusão simbólica construída entre seus atores: as artes, com sua tentativa vanguardista, a sociedade censora e a mídia formadora de opinião. Como, então, compreender em qual medida as estruturas institucionais interferem no debate sobre a construção de significados em uma determinada cultura?

Mídia x percepção

A manipulação simbólica não é incomum nas instituições midiáticas. Frequentemente, enunciados e manchetes de jornais figuram como importantes legitimadores do pensamento de uma cultura local, imediata e atual. Da mesma forma, representam ideais de seus articulistas, editores, donos de jornais, anunciantes, etc., com o intuito de trabalhar a formação da opinião pública. Atividade singular da indústria cultural, segundo resume o Professor José Marques de Melo (1991):

O jornalismo cumpre um duplo papel de alimentador dos processos de interação social: de um lado correspondendo à necessidade passiva que tem todo indivíduo de estar sintonizado com o seu meio ambiente; do outro, possibilitando o desempenho de um papel ativo na vida da sociedade, a partir das motivações que lhe são oferecidas para a intervenção no curso dos acontecimentos (Melo, 1991, p. 21).

Representam, portanto, agentes do discurso ativo que formulam palavras de modo aforizante, exprimindo as opiniões de seu locutor para determinado fato. O locutor, munido da análise de tendências socioculturais da mente coletiva, ou seja, que “indicam transformações que ocorrem nas esferas individual, social, cultural e estética” (Campos apud Gomes et al, 2021), manipula dados aferíveis para motivar ou desmotivar comportamentos dentro do

contexto das comunidades para a qual se dirige. Para o linguista Dominique Maingueneau (2010), as enunciações aforizantes estão “aquém de qualquer jogo de linguagem; nem resposta, nem argumentação, nem narração, mas pensamento, dito, tese, proposição, afirmação soberana (...)” (Maingueneau apud Mussalin, 2013). Dessa forma, os efeitos contidos nesse modelo de discurso estão ligados a mecanismos de regulação comunicacional, que resultam em fenômenos socio-discursivos que, por sua vez, se relacionam a fatores psicológicos e cognitivos sobre os diversos atores sociais. Da forma como utilizada pelas publicações jornalísticas, podcasts, programas informativos, etc., sem nenhuma regulação ética ou preocupação social, os aforismos reverberam e tendem a subtrair fatos e acontecimentos por interpretações satisfatórias, dirigidas para diferentes grupos, segundo os interesses de seus comunicadores, sem problematizar a estrutura social na qual esses fatos se inscrevem, ou sequer propor soluções transformadoras.

A mediação política entre movimentos populares e aparelhos governamentais ou partidários é substituída por essa mediação simbólica da imprensa e dos programas de informação na mídia, que fornecem um material para simular que estamos informados. Quando os problemas parecem insolúveis e os responsáveis incapazes, é oferecida a nós a compensação de uma informação tão intensa, imediata e freqüente que cria a ilusão de que estamos participando (Calclini, 2008, p. 266).

Essa mediação simbólica atua de forma intencional, por meio de instituições que servem às estratégias de poder ou grupos dominantes. Sua manutenção implica na formação de estratos culturais diferenciados por fatores socioeconômicos, ou subculturas, para as quais o acesso ao conhecimento e informações são delimitados. Essa é a teoria da reprodução social, pautada pela estruturação de um tipo de cultura que é considerada a melhor, aquela que detém os valores simbólicos mais elevados e que, da mesma forma, seleciona e divulga as informações que validam como legítimas. A tal processo estratificado de manutenção das informações nas culturas e subculturas Pierre Bourdieu (2007) chama capital cultural.

Quando se trata da subcultura das Artes, para Néstor Canclini (2008), existe uma luta empenhada pela detenção de significações daquilo que se produz. Por mais que artistas estejam condicionados a criar o que o sistema de agentes vinculados com a produção e circulação de obras estabelece, somente sua cumplicidade seria capaz de reestruturar os eixos de dominação das informações e se apropriar de uma autonomia sobre a própria produção artística. Apesar de advertir que as várias tendências à liberdade estética devem estar

unidas à responsabilidade ética; e que as contínuas irrupções da arte vanguardista basicamente se inclinam a desencantar o mundo e a dessacralizar os modelos convencionais, belos, complacentes da cultura burguesa, esses movimentos tendem a tornar-se mais parecidos com rituais, contra os quais a sociedade se contrapõe, a fim de controlar os riscos de mudança em sua própria cultura.

A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação. Os que detêm o capital e os que aspiram a possuí-lo promovem batalhas que são essenciais para entender o significado do que é produzido; porém essa competição tem muito de cumplicidade e através dela também se afirma a crença na autonomia do campo. Quando nas sociedades modernas algum poder estranho ao campo - a Igreja ou o governo - quer intervir na dinâmica interna do trabalho artístico mediante a censura, os artistas suspendem seus confrontos para aliar-se em defesa da "liberdade de expressão" (Canclini, 2008, p. 36).

A procura subjetiva para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes, por mais narcisistas e herméticas que sejam, aspira propor novas legitimidades informacionais para a sociedade. Mas, para isso, reforça Canclini, é necessário que os artistas transmitam possuir o domínio sobre seu campo legitimando, junto com os agentes, sua produção artística, do contrário, correm o risco de apenas escandalizar os crentes e os guardiães ortodoxos das limitações culturais.

Autonomia x neocolonialismo

A tendência para a contenção de certo *habitus*⁴ cultural parece estar em consonância com práticas correntes no âmago de um dos países⁵ que mais investe na formação de opiniões fora de seus territórios. Em recente matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, de 24 de novembro de 2024, segundo a instituição *PEN America – The freedom to write*, houve ao todo, nos Estados Unidos, cerca de “10.046 casos de banimento de livros, o que afetou 4.231 títulos diferentes” (Moura, 2024) proibidos de serem adquiridos nas bibliotecas do país. Dentre os temas mais relevantes que provocaram essa onda de censuras, estavam: sexo, personagens não brancos, e personagens LBTQIA+. São romances, ficções, poesia, livros de sociologia e filosofia, etc. Apenas para exemplificar esse rompante censor, um dos títulos incluídos na lista (banido das salas de aula em um distrito da Pensilvânia) foi *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire.

4 “O *habitus* é, segundo expressão do próprio Bourdieu, uma “inconsciência de classe” que, para as classes menos favorecidas, atua no sentido da inação e reprodução de suas condições de vida” (Silva, 1995, p. 26).

5 Estamos nos referindo aos Estados Unidos e o uso de instituições e organismos como as Think Tanks. “Think Tanks (tanques [em referência a tanques blindados de guerra] de pensamento) são caracterizadas como organizações, geralmente pertencentes à sociedade civil, criadas com o intuito de produzir conhecimento que intenta o status acadêmico com vistas a influenciar os processos políticos em âmbito estatal (sobretudo nos poderes executivo e legislativo) ou na própria sociedade civil, constituindo-se como “conselheiros” políticos institucionalizados” (Cristofolletti; Serafim, 2018, p. 6).

Esse perigoso caso de asfixia da livre expressão (nas artes literárias e trabalhos sociológicos) reflete não apenas uma tendência ao conservadorismo religioso, mas ações ligadas à esfera pública estatal, uma vez que grande parte desse arbítrio discriminatório está respaldado por leis amplas e vagas que permitem a violação dos direitos de aquisição de obras por instituições públicas. Mais uma vez, o nome de um dos grupos conservadores de maior destaque na proibição de leituras é o *Moms for Liberty*, sobre o qual vemos, na home de seu website,⁶ palavras e frases como “*warriors*” e “*Power belongs to the people*”. Em outras palavras, a figura materna que se une à da guerreira para manter a democracia, impedindo a livre expressão de ideias.

Em 2015, em Paris, na França, um caso de extremismo levou à morte 12 pessoas, sendo quatro delas artistas integrantes da equipe do jornal Charlie Hebdo. Segundo o jornal digital G1, dois homens integrantes da religião islâmica entraram armados na sede da publicação e dispararam suas metralhadoras contra os presentes. Conhecido pelas virulentas charges que satirizam todo tipo de instituição, seja ela cultural, econômica, política ou religiosa (e Maomé era um de seus principais alvos), o semanário

6 Disponível em: <https://www.momsforliberty.org/>. Acesso em: 01 dez. 2024.

sofria constantes ameaças vindas de diferentes entidades do mundo. Entretanto, esse terrível ato de censura, que ignorou as vias legais – ao contrário das *Moms for Liberty* –, e optou pela ação homicida, traz dois desmembramentos simbólicos para o fato: para os radicais religiosos do oriente ofendidos pelas investidas do jornal, os criminosos se tornaram heróis defensores do islã; para o mundo ocidental, os homicidas reforçaram a barbárie de radicais religiosos. Independente da carga real e simbólica contida nesse fato, alguns de seus desmembramentos suscitaram discussões acerca dos limites das expressões artísticas e dos efeitos que provocam na sociedade. Talvez um caso irresolúvel, uma vez que a premissa que rege o equilíbrio entre relações sociais no âmbito cultural, conforme explica o antropólogo Roque Laraia (1986), geralmente é dada pelo conflito.

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Tal tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais (Laraia, 1986, p. 73).

Para o mundo ocidental, um dos fatores que colaboram com essa intolerância etnocêntrica nasce do pensamento racional herdado

pelo Iluminismo. Berço do movimento pós-renascentista, a Europa de então – e, provavelmente, até os dias de hoje – pretendia ocupar a posição de superioridade em relação às demais nações e culturas, as quais considerava como nada além de tribos selvagens. Segundo Laraia (1986), ideias decorridas do positivismo, somadas a teorias evolucionistas, formavam a opinião pública, afirmando que diferentes povoados teriam tido as mesmas oportunidades de avançar progressivamente até adquirir condições necessárias para administrar um desenvolvimento equilibrado. Conclui-se daí que deveriam, atualmente, estar em condições de igualdade, não fosse sua inferioridade cultural. Novas abordagens científicas, no entanto, admitem a existência de um relativismo, para o qual “cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos [e geográficos] que enfrentou” (Laraia, 1986, p. 39). Ou seja, culturas se desenvolvem obedecendo a um constructo sustentado por diferentes níveis de inclinação, seja para o racional que para o espiritual, constituindo os pilares para o que Mannheim (1957) chama de visão de mundo. Essa base que condiciona as formas de percepção, pensamento, ação e reação do indivíduo / grupo / comunidade (assim por diante) em suas relações socio-estruturais, estão subordinadas à geografia – condições naturais e/ou urbanas

– que perfila seu entorno; às modificações endo e exoculturais decorrentes de processos de aculturação, multiculturalismo, segregação, etc.; e aos sistemas sociais desenvolvidos para organizar, guiar e regular as atividades humanas, sendo esses atrelados inextricavelmente às formas de representação e reprodução de ideias que utilizam esquemas comunicacionais ou seja, a linguagem e a simbologia. Em “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, Edward Said (2003) traça perspectivas acerca do assentamento de esquemas comunicacionais em uma cultura e seu confronto com culturas exógenas. Ele diz que a representação de ideias que fogem ao conjunto das experiências ordinárias de um grupo (o que equivaleria a dizer: “ninguém poderá compreender a palavra queijo se não conhecer o significado atribuído a esta palavra no código lexical do português” (Jacobson, 2007, p. 62), se dá por meio da formulação de novas unidades de conhecimento, a partir da combinação associativa de símbolos já incorporados.

Deve-se lembrar mais uma vez que todas as culturas impõem correções à realidade bruta, transformando-a de objetos flutuantes em unidades de conhecimento. O problema não é que ocorra a conversão. É perfeitamente natural que a mente humana resista ao ataque de uma estranheza não elaborada; por isso as culturas sempre manifestaram a tendência de impor transformações completas às outras culturas, recebendo-as não como elas são, mas como, para o benefício do receptor, elas devem ser (Said, 2003, p. 95).

Nesse sentido, representações, interpretações, significados, além da própria linguagem, detêm maior potência simbólica quando tramitam dentro de uma mesma cultura ou subcultura. Do contrário, sofreriam perdas e enfraquecimentos comuns às traduções e manipulações. Essa objetividade e essa restrição da multiplicidade de sentidos conferem uma acomodação confortável entre interlocutores pares e respaldam seu pertencimento ao grupo; o que geralmente reforça a inferiorização do diferente, do estranho, do incompreensível, do não experimentado, do *queer*.

Forma x conteúdo

Nas estruturas sociais hierarquizadas, mencionadas por Bourdieu (2007) e adotadas por Canclini (2008), percebemos uma condução de fluxos de informação que objetiva tensionar e elaborar a construção do gosto entre subclasses artísticas. São tendências que perpassam meios acadêmicos de produção e divulgação científicas, economias de mercado das artes, e o reflexo da produção artística na sociedade como um todo. Avaliar os fatores que, na contemporaneidade, colaboram para a preservação dessa

estrutura socio-intelectual torna-se tarefa quase impossível, uma vez que mecanismos e agentes mantenedores da informação e sua incidência sobre a rotina sistemática individual e coletiva (assim como suas consequências a curto e médio prazos), são de múltiplas e de diversas ordens de domínio. Vale, entretanto, pontuar algumas características da sociedade atual para tentar esclarecer o possível sobre tais questões.

Em 1998, Milton Santos denunciou que o avanço de meios técnico-científicos informacionais estariam provocando o que chamou de aceleração contemporânea: uma sucessão alucinante de eventos trazidos pela imagem e pela forma que, por consequência, tornariam toda a experiência vivenciada em algo efêmero, fugaz. “Este tempo de paradoxos altera a percepção da História e desorienta os espíritos, abrindo terreno para o reino da metáfora de que hoje se valem os discursos recentes sobre o Tempo e o Espaço” (Santos, 1998, p. 30). Ao largo das expansões conceituais da subjetividade, Santos insiste que tais metáforas construídas estariam substituindo o lugar das coisas verdadeiras. Da mesma forma, nas artes, o esvaziamento do conteúdo, em detrimento da forma – que Lipovetski chama de “inflação estética” –, ressalta as características do homem contemporâneo, em um mundo hiper consumista.

A sociedade contemporânea da profusão estética nem por isso está mais imbuída de um culto da arte, investido das mais elevadas missões emancipadoras, pedagógicas e políticas: a arte deixou de ser considerada uma educação para a liberdade, a verdade e a moralidade. E as estéticas mercantis que triunfam não têm de modo algum a ambição de nos fazer alcançar um absoluto em ruptura com a vida cotidiana. É de uma estética do consumo e do divertimento que se trata: não mais artes destinadas a comunicar com as forças invisíveis ou elevar a alma pela experiência extática do Absoluto, mas sim “experiências” consumatórias, lúdicas e emocionais aptas a divertir, a proporcionar prazeres efêmeros, a vitaminar as vendas (Lipovetsky, 2014, p. 22).

Ao analisar as relações entre experiência estética e o cotidiano na arte contemporânea, Carvalho (2014) destaca os fortes investimentos do mercado das Artes em instalações “nas quais não há nada em especial para ver ou para compreender, nenhum acontecimento extraordinário, nenhuma personalidade pública a ser reconhecida, nenhuma ação inquietante ou instante privilegiado” (Carvalho, 2014, p. 2957); além de alertar para o teor temático, geralmente representando vidas anônimas, ações banais e situações padronizadas. Percebe-se que vivências singulares estão dando lugar a bombardeios de experiências replicáveis e de baixa complexidade sentimental a sensação de pertencimento do indivíduo a um grupo global, que compartilha os mesmos ideais. Essa trágica situação tem como resíduo a indução a julgamentos

frenéticos: informações devem ser rápidas e estimular respostas imediatas; enquanto as artes e os significados, de maneira geral, perdem seu alcance ontológico: ambiente propício para mecanismos de manipulação da informação.

Ante a escassez de manifestações contundentes ou sua repressão por grupos detentores da informação, as ideias diferenciadas são sufocadas e a vanguarda só pode acontecer como mera reprodução controlada daquilo cujos efeitos já são conhecidos. O professor de Estudos da Performance, na Tisch School of the Arts, da Universidade de Nova Iorque, Richard Schechner (2012) esclarece:

Essa repetição toda depende da formação de uma marca e de marketing. Uma marca é um produto tornado familiar, imediatamente reconhecível, tornado necessário por meio de publicidade e outros tipos de marketing. A formação de marca depende em grande parte da repetição de slogans e da reprodução de imagens, de forma muito repetitiva. Esse tipo de reprodução é o contrário da afirmação da vanguarda de que ela é nova ou a primeira ou única. No entanto, as coisas são como são, essa afirmação tornou-se ela mesma uma marca, uma vez que a vanguarda era por definição imprevisível, e mesmo repulsiva – alguns trabalhos eram de fato chocantes. Mas a vanguarda de hoje habita o já conhecido, vendida como algo que se encaixa em categorias ou marcas. Espectadores, eruditos, patrocinadores e produtores de festivais sabem o que esperar quando telefonam para o Wooster Group, Lee Breuer, Richard Foreman, Laurie Anderson, Robert Wilson, Anne Bogart, Builders Association, Elevator Repair Service, ou quem quer ou o que quer que seja. Da mesma forma que as políticas de identidade, que o politicamente correto e a ortodoxia acadêmica, todos sabem o que é a vanguarda antes mesmo de ser experimentada (Schechner, 2012, p. 557).

Aura e autenticidade, espírito versus materialidade, forma ou conteúdo, podem não ter perdido sua importância após a era da reprodutibilidade técnica, apontada por Walter Benjamin (2013), no entanto, sua força para enlevar a alma pela experiência extática do absoluto parece estar dando lugar à urgência das fruições imediatistas, impulsionadas pelo consumo, pela acomodação e pelo escapismo circunscritos às zonas de conforto. Um novo tipo de repetição entra em curso falseando inovações, empobrecendo as discussões, reforçando o medo e a insegurança ante o provocador, ante o diferente.

Conclusão

Esquemas comunicacionais representam a base de sustentação de uma cultura. Mesmo que seus significados simbólicos se sujeitem natural e/ou artificialmente a contínuas mudanças ao longo do tempo, quanto mais assentados em certezas, mais coesa se torna uma cultura. Nestes tempos de inflexões estimuladas pela aceleração contemporânea, e redimensionadas pelo fluxo de informações em rede, certos cânones entram em crise e abrem caminho para

concepções radicais e fúteis, que se proliferam entre as subculturas. Nesse contexto, a arte perde sua importância formadora de opiniões e se dilui em mera função estética, exangue de provocações ou denúncias.

Por mais que as tendências demonstrem refletir o curso das sociedades, estruturas hierarquizantes reforçam ou enfraquecem os movimentos pelo controle do poder midiático, apropriam-se e deturpam o sentido de certos simbolismos, construindo significados que reforçam seus interesses – interesses, mais do que nunca, voltados para a evasão da maturidade proporcionada pelas discussões, privilegiando uma entrega ao hedonismo perdulário.

Talvez esteja na hora das artes repensarem suas funções sociais. Mas, certamente, é premente que se reapropriem dos sentidos daquilo que produzem, sem se sujeitarem ao que as outras instituições, que não pertencem ao campo artístico, queiram que seja produzido. Somente esse equilíbrio fará retornar para as artes a importância de seu papel na construção do conhecimento e dos valores culturais.

Referências

ATAQUE em sede do jornal Charlie Hebdo em Paris deixa mortos. **G1**, Caderno mundo, 07 jan. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/tiroteio-deixa-vitimas-em-paris.html>. Acesso em: 25 nov. 2024.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução Gabriel Valadão Silva. São Paulo: L&PM Editores, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção, crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Lessa e Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Victa. Experiência estética e cotidiano na arte contemporânea. **Anais 23º Encontro da ANPAP**. Belo Horizonte: ANPAP, pp. 2957-2970, 2014.

PINHEIRO GOMES, N.; MARTINS ALVES LOPES, C.; AFONSO CANTU, W.; PRADO, G. . Strategic Analysis of Sociocultural Trends: a triangulation of scientific methodss. **DAT Journal**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 213–228, 2021. DOI: 10.29147/dat.v6i1.336. Disponível em: <https://datjournal.anhembibr/dat/article/view/336>. Acesso em: 9 dec. 2024.

LARAIA, Roque de Barros Laraia. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo, viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. A análise do discurso e suas fronteiras. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 20, pp. 13–p.37, jan./jun. 2007.

MANIFESTANTES protestam no Rio contra exposição “Queermuseu”. **Zero hora artes**, caderno Polêmica, matéria publicada em 18 de agosto

de 2024. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/08/manifestantes-protestam-no-rio-contra-exposicao-queermuseu-cjkzt5gar02nk01n04q584vb0.html>. Acesso em: 05 nov. 2024.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Tradução Antonio Santucci, Bolonha: Il Mulino, 1957.

MELO, José Marques. Indústria cultural, jornalismo, jornalistas. **INTERCOM**, Revista brasileira de comunicação. São Paulo, v. 14, n. 65, pp. 20-29, jul/dez de 1991.

MOURA, Eduardo. **Ó, digei, podeis ler? Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 104, n. 34.927, 17 nov. 2024.

MUSSALIM, F. A Enunciação Aforizante: o caso do gênero manifesto. **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, [S. l.], v. 29, n. 3, 2013. DOI: 10.1590/delta.v29i0.19338. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/19338>. Acesso em: 9 dez. 2024.

ORTEGA, Ana. 5 anos da Queermuseu: “Os efeitos mais nocivos da censura são silenciosos”, diz Gaudêncio Fidelis. **Nonada**, 15 ago. 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/08/5-anos-do-queermuseu-os-efeitos-mais-nocivos-da-censura-sao-silenciosos-diz-gaudencio-fidelis/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.

SANTOS, Milton. **Técnica espaço tempo, Globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998;

SCHECHNER, Richard. A Vanguarda Conservadora. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 573-600, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 23 nov. 2024.

Arte e tecnologias

Geisa Katiane da Silva¹

¹ Licenciada em Artes Visuais pela UFES, mestra e doutoranda pelo PPGA-UFES, atua como professora de Artes na Secretaria de Educação do Estado (SEDU). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7399460147064912>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6080-7513>.

Introdução

A relação entre tecnologia e manifestação humana é um tema importante para a compreensão do desenvolvimento histórico e cultural. As tecnologias nascem do contexto de cada época e, ao mesmo tempo, a criação de novos aparelhos tecnológicos digitais, como a máquina fotográfica, que simula o sistema visual humano, influenciam a maneira como percebemos e interagimos com o mundo, mostrando que o desenvolvimento tecnológico está ligado à evolução do pensamento e da percepção humana.

Milton Sogabe, em “Arte e Mídia: por uma integração das linguagens” (2002) pontua três etapas no relacionamento entre as linguagens verbal, visual e sonora. Na primeira etapa, foram

criadas as tecnologias e os métodos para cada linguagem, por exemplo, a linguagem verbal evoluiu a partir de suportes materiais, como pedras, e avançou até tecnologias mais recentes, como a máquina de escrever, avanços tecnológicos que facilitaram a disseminação da escrita.

A linguagem sonora é marcada pela invenção de dispositivos como o telefone, o gramofone, o rádio e o gravador de som. Esses equipamentos permitiram a captura, reprodução de sons, difusão de informações e a criação de novas formas de expressão artística. No vídeo, por exemplo, a combinação de linguagens acontece, permitindo diferentes formas de expressão.

A tecnologia digital abriu fronteiras entre diferentes formas de expressão, resultando em uma unificação técnica que transforma a maneira como consumimos e produzimos conteúdos. Na era digital, os códigos, que antes operavam de forma independente, podem ser armazenados, acessados e modificados em um único meio. A hipermídia integra linguagens distintas e cria um universo de possibilidades para a arte.

Arte e tecnologia

Nas décadas de 1950 e de 1960, o Brasil testemunhou o avanço da fusão da arte com a tecnologia, desdobrando-se em diversas disciplinas artísticas, desde a arte cinética até a música eletroacústica e a arte computacional, caracterizando-se por dois elementos distintivos e interconectados. Em primeiro lugar, observa-se notável sintonia e sincronia entre os artistas brasileiros e as tendências internacionais no campo das poéticas tecnológicas, ocupando uma posição de destaque e, em alguns casos, até mesmo de “vanguarda” na produção artística global (Machado, 2005). Em segundo, nota-se que esses artistas adotam uma abordagem crítica que, em grande parte, resulta do contexto sociopolítico do Brasil, marcado pela ditadura militar, de modo que as obras de arte tecnológica brasileiras passam a apresentar uma distinção singular em relação ao que estava sendo produzido no exterior.

Nessa época, quando ainda éramos um grupo bastante reduzido de pessoas, quando a tecnologia e a ciência ainda eram consideradas intromissões mais ou menos estranhas e até certo ponto indesejáveis no universo estabelecido das artes oficiais, sentíamos que era preciso juntar forças para implantar no Brasil, tal como já vinha acontecendo em outros lugares do mundo, um novo campo de intervenção estética, e também para dar legitimidade a uma prática artística que era vista então com uma certa desconfiança pela ala hegemônica da cultura. (Machado, 2005, p. 77).

As gerações subsequentes de artistas brasileiros, durante as décadas de 1980 e de 1990, ampliaram o âmbito das poéticas tecnológicas, abarcando campos como a videoarte, arte computacional, arte em comunicação, holografia, poesia intersemiótica e a intersecção entre arte e ciência. A ampliação qualitativa da influência tecnológica na arte brasileira, por sua vez, levanta indagações sobre os motivos pelos quais o Brasil se destacou de forma tão precoce e abrangente no desenvolvimento das poéticas tecnológicas, em comparação com outros países da América Latina. Fato é que o Brasil desfrutou de um contexto propício à integração da tecnologia na criação artística, notadamente graças ao movimento da poesia concreta, que fomentou uma discussão aberta sobre o uso de computadores na produção artística. O engajamento crítico de artistas como Waldemar Cordeiro, que integraram imagens digitais em suas obras e atribuíram um componente crítico à arte computacional, desempenhou um papel de grande relevância no avanço desse campo. A organização, por parte de Cordeiro, da conferência internacional Arteônica, em 1971, que enfatizou a área de arte computacional, teve um papel essencial ao posicionar o Brasil no cenário global da produção artística, com uso de computadores.

Esse potencial crítico, inclusive, é inerente à “apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo” (Machado, 2007, p. 50): em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, a arte, segundo subverte continuamente a função da máquina ou do programa usado na criação, possibilitando manejá-lo no sentido contrário ao de sua produtividade programada. Nesse sentido,

um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática (...) precisamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ao descumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, para, assim, reinventar, à revelia dessa mesma sociedade, as funções e finalidades. (Machado, 2007, p. 45).

Nesse sentido a arte não se deixa escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, mas se notabiliza fundamentalmente pela reinvenção de diferentes modos de apropriação das tecnologias. Por esse motivo, as linguagens artísticas caracterizam-se como ação criativa e criadora das pessoas. O potencial crítico da arte em relação às tecnologias originais e dominantes em nossa sociedade é, aliás, ampliado na interlocução com as mídias. A artemídia é, justamente, o lugar em que esse diálogo crítico e criativo ocorre de maneira consistente.

Isso porque, apesar de as obras de arte e mídia serem produzidas no contexto dos modelos econômicos vigentes, elas seguem uma orientação contrária, apresentando-se como propostas críticas e de subversão tecnológica.

As tecnologias eletrônicas e digitais desencadearam uma transformação significativa nas expressões artísticas, promovendo a reavaliação dos princípios estéticos e da epistemologia artística. Ao mesmo tempo, emergiu a visão de que as inovações provenientes de disciplinas como engenharia, física e matemática poderiam abrir caminho para uma revitalização da arte, adequando-a às exigências da contemporaneidade. Esse movimento foi liderado por um grupo de indivíduos conscientes da posição marginal que a tecnologia e a ciência ocupavam no cenário artístico predominante, e buscou legitimar uma prática artística que, inicialmente, enfrentou resistência na cultura predominante.

Conceitos como videoarte, arte holográfica, arte computacional, arte na web, arte de telepresença, ambientes interativos e instalações multimídia foram progressivamente reconhecidos como formas genuínas de expressão artística, espelhando a ampla difusão das tecnologias eletrônicas e da informática. O uso crescente de computadores por artistas, a prevalência do vídeo em instalações

e o foco na interação com o público tornaram-se práticas comuns nas obras que buscavam contemporaneidade e relevância cultural.

os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e na exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização das obras inovadoras e "abertas", nas quais a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções de arte com tecnologia. (Plaza, 2003, p. 35)

O artista tecnológico vai além do papel de criador de obras de arte para se tornar um explorador da interseção entre tecnologia e expressão artística. Nesse sentido, a criação artística não se limita à produção de obras finais, mas envolve um processo intelectual complexo que exige compreensão dos princípios subjacentes. Esse processo envolve exploração intelectual constante e sistemática, na qual o artista atua como um examinador e especulador. Sua busca por clareza e significado em um ambiente tecnológico em constante evolução é fundamental para a criação de obras que transcendem os limites tradicionais da arte.

Mèredieu (2005, p. 8) percebeu que “a tecnologia constitui uma das chaves [...] de qualquer atividade artística. É ao mesmo tempo um meio e um obstáculo para a expressão de ideias. Esta tensão é vital para qualquer obra de arte”. A tecnologia é apresentada como

uma ferramenta facilitadora para a expressão artística, permitindo que os artistas explorem novas fronteiras e meios de criação. No entanto, ao mesmo tempo, a tecnologia é vista como um obstáculo, apresentando desafios que os artistas devem superar para transmitir suas ideias por meio dela. A tecnologia, portanto, desempenha um papel complexo e essencial na evolução da arte contemporânea.

O contexto das obras de arte contemporâneas difere das formas tradicionais de arte, pois não estabelece limites precisos para sua apresentação. Em vez disso, essas obras enfrentam o desafio de desenvolver estratégias específicas para determinar claramente seus limites espaciais, o que frequentemente envolve uma interação ativa com o ambiente que as cerca. Esse enfoque subverte as convenções tradicionais da arte, impondo uma demanda sobre o público para não apenas analisar a composição da obra de arte, mas compreender a forma como ela se relaciona e dialoga com o espaço circundante. Esse dinamismo na interação entre a obra e seu ambiente amplia a natureza da experiência artística, tornando-a mais envolvente e participativa para o espectador, movimento de expansão do conceito também observado nas teorias da criatividade, ao retirar o foco do sujeito criador e considerar suas interações com o meio sociocultural (Mammì, 2012).

A arte contemporânea questiona como as mídias técnicas, fotografia, vídeo e computadores, entre outras, moldam a forma como percebemos o mundo, ao criar uma “realidade de informação” intermediária entre o que vemos e o mundo real (Belting, 2006). Em outras palavras, a arte contemporânea explora como as tecnologias influenciam e mediam nossa compreensão do mundo, criando uma realidade que é moldada e modificada pela informação transmitida por meio dessas mídias técnicas. Essa análise crítica busca desafiar e ampliar nossa compreensão da realidade e como ela é mediada pelas tecnologias.

Novas mídias oferecem não apenas novas possibilidades à arte, mas também percepções valiosas sobre as aplicações estéticas e implicações sociais da ciência e tecnologia. Na sua melhor prática, proporcionam isso de forma metacrítica. Em outras palavras, utilizam mídias tecnológicas de um modo que demonstra por autorreflexão como as novas mídias estão profundamente sobrepostas em modos de produção de conhecimento, percepção e interação, sendo, portanto, indissociáveis das transformações epistemológicas e ontológicas. (Shanken, 2001, p. 65-66, tradução nossa)

As novas mídias suscitam questionamentos relativos à forma como a realidade é construída, filtrada e mediada, mediante sua utilização, bem como ao impacto que exercem sobre a percepção do mundo. Essas plataformas contribuem para uma

maior compreensão das implicações estéticas e sociais inerentes às dinâmicas da ciência e da tecnologia. Além de servirem como instrumentos, as novas mídias assumem uma função integral na estrutura da nossa apreensão do conhecimento e da realidade, corroborando, desse modo, sua influência na forma como percebemos o mundo e interagimos com ele.

Arlindo Machado (2007) lembra que o artista precisa equilibrar a incorporação de práticas de produção contemporâneas com a necessidade de resistir à submissão total à tecnologia. Portanto, os artistas devem utilizar as ferramentas e dispositivos disponíveis para criar obras que sejam relevantes para a sociedade atual, mas devem manter uma consciência crítica das implicações tecnológicas, preservando sua autonomia criativa e a capacidade de questionar as influências do projeto industrial subjacente à tecnologia.

Esse ponto ressalta a necessidade de os artistas encontrarem um caminho intermediário entre a inovação tecnológica e a preservação de sua autonomia criativa, contribuindo assim para uma compreensão mais aprofundada das interações entre arte, interatividade e tecnologia na era contemporânea.

uma obra de arte interativa é um espaço latente e suscetível a todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores. A interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação. (Plaza, 1990, p. 20)

A interatividade sempre esteve ligada à arte contemporânea. Os artistas têm constantemente desafiado a passividade do público, incentivando a participação ativa e a cocriação. Essa abordagem dinâmica e colaborativa permite que a arte contemporânea reflita as complexidades e interações da nossa sociedade. Oliveira (2016, p. 6) adverte que “apenas o uso destas tecnologias digitais não implica necessariamente em interatividade. A tecnologia digital é uma interface que pode promover interatividade, caso haja intencionalidade nas inter-relações sociais”. O fato de estarmos utilizando dispositivos digitais não assegura interação, a menos que haja um propósito claro de promover interações sociais significativas. A interatividade digital não é inerente à tecnologia, mas é moldada pela forma como as pessoas a utilizam e se engajam umas com as outras por meio dessas ferramentas. Portanto, a intenção e o contexto social desempenham um papel importante na criação de experiências interativas.

Lévy (1993) defende que a interatividade é uma característica fundamental dos modelos digitais que permite aos usuários não apenas absorverem passivamente o conteúdo, mas explorá-lo ativamente. Essa interatividade, de acordo com o autor, é um aspecto essencial para tornar a informação mais envolvente, facilitar a compreensão e promover uma maior retenção do conhecimento.

Um modelo digital não é lido ou interpretado como um texto clássico, ele geralmente é explorado de forma interativa. Contrariamente à maioria das descrições funcionais sobre o papel ou aos modelos reduzidos analógicos, o modelo informático é essencialmente plástico, dinâmico, dotado de uma certa autonomia de ação e reação (Lévy, 1993, p. 121).

Em contraposição à maioria das descrições funcionais aplicáveis a mídias impressas, como o papel, ou modelos analógicos, um modelo digital é altamente flexível e dinâmico. Ele conta com uma capacidade considerável de responder às ações dos usuários e, em muitos casos, é capaz de agir de forma autônoma e reagir a estímulos. Plaza (1990, p. 20) define uma obra de arte interativa como “um espaço latente e suscetível a todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores”.

Plaza propõe uma abertura da arte e da tecnologia em três graus

distintos. O primeiro grau envolve o espectador como parte da obra, mesmo de maneira contemplativa, permitindo a exploração passiva das possibilidades da obra. No segundo grau, a abertura da arte é caracterizada por conceitos como “ambiente” e “participação ativa do espectador”, buscando encurtar a distância entre o criador e o espectador, com exemplos de artistas que surgiram nos anos 1970. Finalmente, o terceiro grau de abertura, intitulado “interatividade”, surge com a aceleração das relações entre arte e tecnologia, destacando a emergência da arte “numérica”, no final dos anos 1960, que provoca discussões sobre o valor estético de obras geradas por processos computacionais.

O terceiro grau proposto pelo autor representa um avanço na dinâmica entre arte e tecnologia, permitindo que o público assuma um papel ativo na cocriação e no desenvolvimento da obra de arte. Isso desafia as convenções tradicionais de apreciação artística, estabelecendo um novo paradigma na relação entre o criador, a obra e o espectador. Nesse contexto, a interatividade e a tecnologia desempenham papéis importantes na transformação da experiência artística, refletindo um cenário artístico contemporâneo criativo, colaborativo e dinâmico.

Referências

- BELTING, H. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- MACHADO, A. Tecnologia e arte contemporânea: como politizar o debate. **Revista de Estudos Sociais**, [s. l.], n. 22, p. 71-79, 2005.
- MACHADO, A. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- MAMMÌ, L. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MÈREDIEU, F. **Arts et nouvelles Technologies**. Lorousse: Paris, 2005.
- OLIVEIRA, A. M. Interatividade e subjetivação nos cruzamentos entre arte e tecnologia. **Metamorfose – Arte, Ciência e Tecnologia**, [s. l.], v. 1, p. 5-24, 2016.
- PLAZA, J. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34, pp. 72-88, 1993.
- PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SHANKEN, E. A. **Art in the information age**: cybernetics, software, telematics and the conceptual contributions of art and technology to art history and aesthetic theory. 2001. Tese (Doutorado em História da Arte). Duke University, Durham, 2001.
- SOGABE, M. Arte e Mídia: por uma integração das linguagens. In: ZAMPRONHA, E; SEKEFF, M. de L. (org.). **Arte e cultura**. São Paulo: Anna Blume / Fapesp, pp. 23-27, 2002.

Integrações da arte, cultura e tecnologia digital

Karyne Berger Miertschink¹

¹ Graduada em Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Araras. Mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo e doutoranda pela mesma instituição.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8969112257199519>. IC ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1709-7019>.

Em “Arte e cultura: estudos interdisciplinares” (2002) Sekeff e Zampronha reúnem textos de diferentes autores e com variados enfoques em discussão sobre a arte, situando junto à concepção de cultura uma interdisciplinaridade, que relaciona práticas da literatura, música e arte visual, permeando elementos do meio digital, hibridismos e desdobramentos. Nesse conjunto, o capítulo “Arte e mídia: por uma integração das linguagens”, de Milton Sogabe, define tecnologia como a “materialização de conhecimentos científicos de uma época” (p. 23), evidenciando transformações da arte decorrentes do desenvolvimento tecnológico.

Sogabe sugere que a tecnologia se configura em relação aos sistemas humanos de comunicação, de modo que as mídias constituem desdobramentos das linguagens verbal, sonora e

visual, em três etapas: especificidade, hibridismo e integração. A etapa de integração, conforme apresentada por Sogabe, engloba a compreensão de hipermídia, da criação de interfaces que modificam significativamente a percepção do sujeito humano sobre o mundo. Os apontamentos de Sogabe, somados ao contexto de publicação do texto – em um conjunto que transparece a interdisciplinaridade inerente ao contexto cultural vigente –, nos direcionam a considerar os desenvolvimentos e novas formas de percepção do mundo conforme emolduradas por telas de computador e difundidas em rede.

Vale pensar, em complemento, no que Machado (2002) propõe quanto ao uso dos recursos tecnológicos disponíveis pela arte. Machado entende que a arte é capaz de exceder as funções produtivas e propósitos previstos na concepção das tecnologias. Assim, as técnicas e dispositivos utilizados no processo criativo não são somente ferramentas, mas constituem o *medium* que desafia o artista a provocar a diferença entre uma produção industrial, que apela para o consumo em massa, e uma estética inerente ao contexto em vigor. Exploradas como meio de produção poética, então, as mídias subvertem ou ultrapassam os propósitos originais dos aparatos tecnológicos.

Os intercâmbios entre arte, tecnologia digital e sociedade, abordados nas referências apresentadas até aqui, revelam mais do que possibilidades para processos criativos e as metamorfoses da arte. A implementação da tecnologia digital na produção de arte, além de instigar o sujeito artista a assumir novos papéis e de convidar a interdisciplinaridade para a criação, aponta para desenvolvimentos na cultura como fator que condiciona a percepção do mundo.

A cultura, em si, pode ser concebida sob um viés idealista, como sistema simbólico, ou cognitivo, resultante da soma de manifestações, crenças e conhecimentos de um grupo. Strehovec (2016, p. 137) menciona uma cultura digital, na qual prevalece um pluralismo de valores pela integração de diversos campos, disciplinas e comunidades. É nítida a coerência entre esta perspectiva da cultura digital e os desdobramentos das colocações de Sogabe e Machado. Quer dizer, a ubiquidade deste cenário de integração entre arte, tecnologia digital e sociedade, revela novos agrupamentos para a cultura, cujas fronteiras são permeáveis, transitórias, fluidas.

O acesso a computadores pessoais e a ampliação do uso de recursos tecnológicos como *softwares* de computação gráfica entre as décadas de 1990 e 2010 influenciaram significativamente a implementação da tecnologia na produção e circulação de arte para

além de circuitos institucionais (museus, galerias, universidades). A partir desse cenário, interações entre usuários das redes em seus computadores pessoais instruíram tradições, costumes e estéticas que Lialina e Espenchied (2009) agrupam sob o termo “Folclore Digital”¹. É neste mesmo contexto que a interatividade e, recentemente, a autonomia da máquina, dificultam a distinção entre artista e público, além de provocar embates e questionamentos quanto à legitimação e autenticidade da arte, num diálogo com a “aura” proposta por Benjamin (2008).

Enquanto numerosa, a produção criativa intensa e ininterrupta dos usuários das redes nem sempre, ou quase nunca, é acompanhada de conhecimento ou senso crítico que permita a compreensão do *medium* que reflete. O usuário comum – não o sujeito dotado de conhecimentos aprofundados da tecnologia digital –, talvez de forma involuntária, subverteu o aparato (computador) de tal maneira que essa tecnologia foi adaptada para seu uso, gradualmente adquirindo interfaces mais simples e personalizáveis. Isso não significa, contudo, uma concessão de poder ao usuário. Pelo contrário, em

¹ “O Folclore Digital abrange os costumes, as tradições e os elementos da cultura visual, textual e sonora que surgiram do engajamento dos usuários com aplicativos de computadores pessoais durante a última década do século XX e a primeira década do século XXI. Esse período de tempo, aparentemente excessivamente determinado, é necessário para distinguir o Folclore Digital da Cultura do Computador Doméstico, que deixou de existir na década de 1990.” LIALINA; ESPENSCHIED, 2009, p. 9-10, tradução nossa.

interfaces confortáveis os usuários multiplicam suas contribuições, na forma de produtos criativos e da cessão de dados (muitas vezes inconsciente) para corporações e para a perpetuação de um sistema.

(...) não será a tecnologia que defenderá valores como liberdade de expressão e liberdade de pensamento. E o domínio tecnológico de algumas mentes brilhantes não protegerá a Internet de ser bloqueada, dividida, sufocada ou censurada por regimes repressivos, indústrias conservadoras ou fanáticos religiosos. Os hackers e os profissionais terão que entender que, para promover a “sua” mídia e a “sua” cultura, eles também terão que aproveitar os poderes do Folclore Digital. (Lialina; Espenchied, 2009, p. 11, tradução nossa)

Lialina e Espenchied enfatizam o pertencimento da cultura no meio digital aos usuários, e não aos computadores, considerando o computador pessoal como *medium* transformado por seus usuários através do desenvolvimento de um folclore digital, de manifestações culturais situadas em espaços virtuais. Retomamos aqui a constatação de Strehovec (2016) quanto à cultura digital, orientados pela palavra-chave “pluralidade”. Temos como premissa para a cultura digital a condição de amplo acesso: a multiplicidade de usuários, então, reflete uma pluralidade de linguagens, origens, repertórios socioculturais, raciocínios. O folclore digital ao qual Lialina e Espenchied (2009) se referem, portanto, pode revelar um ponto de convergência, uma fronteira cultural comum aos

usuários das redes, a qual só pode ser traçada em espaços virtuais, ou traduzida para a realidade tangível em um tipo de “remediação” (Gguillory, 2010).

Importa considerar, ainda, os desdobramentos e significados das tarefas assumidas pelos usuários neste contexto de participação em rede. Prada (2018) adverte quanto à primazia do valor de exibição, como a superabundância de imagens e a coincidência de sua produção, distribuição e consumo revelam uma compreensão do mundo como representação. A interação é induzida até mesmo sobre a recepção do conteúdo, ao qual o usuário reage, traçando seu próprio perfil consumidor (BREA, 2010). Parece que, depois da subversão do aparato tecnológico pelo usuário artista, o próprio usuário foi subvertido, feito instrumento em um sistema que se retroalimenta.²

Os prolongamentos e articulações das discussões aqui levantadas são extensos e desdobram-se em estudos interdisciplinares. As integrações entre arte, cultura e tecnologia digital configuram a percepção humana sobre o mundo e a realidade vigente, em processos interativos que traçam novas dimensões para

2 De modo semelhante, Strehovec afirma que “A “Internet das coisas” antecipa a transformação das coisas em entidades sensoriais e supersensoriais que se assemelham a unidades de software. É como se a Internet não apenas quisesse absorver todas as culturas em uma espécie de googlização; mas também fosse direcionada às coisas, se apropriando delas e as transformando em entidades maleáveis e controladas em uma rede de dispositivos conectados.” (2016, p. 138, tradução nossa)

manifestações culturais, juízos de valor, processos e poéticas. Isso posto, a arte se põe como lente que revela, com clareza, as transações e transformações decorrentes destas relações, possibilitando uma leitura crítica que ultrapassa suas próprias premissas.

Referências

BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

BREA, Jose Luis. **Las tres eras de la imagen**: Imagen-materia, film, e-image. Madrid: Akal, 2010.

GUILLORY, John. Genesis of the Media Concept. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 36, n. 2, p. 321–362, jan. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1086/648528>.

LIALINA, Olga; ESPENSCHIED, Dragan. **Digital Folklore**. Alemanha: Merz & Solitude, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. São Paulo: Zahar, 2002.

PRADA, Juan Martin. **El ver y las imagenes en el tiempo de Internet**. Madrid: Akal, 2018.

SOGABE, Milton. Arte e mídia: por uma integração das linguagens. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. **Arte e cultura**: estudos interdisciplinares. 1 ed. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

STREHOVEC, Janez. Digital Art in the Artlike Culture and Networked Economy. **Cultura**, International Journal of Philosophy of Culture and Axiology, vol. 13, n. 2, p. 137-152, 2016. DOI: <https://doi.org/10.3726/b10729>

O corpo como narrativa cultural

João Victor Coser¹

¹ Artista Visual, mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorando em Teorias e Processos Artístico-Culturais no departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista pela CAPES. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2717674846562304>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4251-8620>.

A relação entre o corpo e a cultura é amplamente discutida nas ciências humanas e sociais, especialmente na antropologia, que busca compreender o corpo não apenas como um fenômeno biológico, mas como uma construção social permeada por significados culturais. Roque de Barros Laraia (1986) argumenta que o comportamento humano, inclusive no que se refere às maneiras de entender e moldar o corpo, é predominantemente influenciado pela cultura, e não por determinismos biológicos. Sob essa perspectiva, o corpo transcende sua função fisiológica, tornando-se um terreno simbólico que reflete normas, valores e ideologias dominantes em diferentes contextos sociais e históricos. Em resposta a essas normas, emergem movimentos contemporâneos, como o *body positivity* e o *body neutrality*, que desafiam os padrões de beleza normativos.

O corpo, como manifestação visível da identidade e do pertencimento social, carrega marcas culturais que podem tanto reforçar estruturas de poder quanto desafiar convenções. As sociedades moldam as percepções sobre o corpo, ao estabelecer padrões estéticos e comportamentais, frequentemente normativos e excludentes. A pressão para se adequar a esses padrões, especialmente em contextos contemporâneos, em que a mídia e a indústria da estética desempenham um papel central, revela a tensão entre o corpo como objeto culturalmente regulado e como espaço de resistência e subversão. Nesse contexto, a artista francesa Orlan desafia esses processos, ao transformar seu próprio corpo em obra de arte e campo de contestação.

Este ensaio propõe uma análise sobre o corpo como uma narrativa cultural, explorando como as construções sociais influenciam a percepção e a vivência corporal. A partir das ideias de Laraia e dos debates contemporâneos sobre corporeidade, esta análise busca evidenciar como o corpo é um espaço de negociações entre conformidade às normas culturais e resistência a elas, refletindo os limites e as possibilidades de uma compreensão mais ampla e complexa da experiência humana.

O corpo como símbolo cultural

Laraia enfatiza que o corpo humano é moldado pela cultura, o que sugere que os significados e as práticas em torno do corpo não são universais e/ou atemporais. Eles são, antes, resultado de construções culturais, que variam ao longo do tempo e entre diferentes contextos. O corpo é carregado de simbolismos e expectativas sociais que condicionam suas maneiras de existir no mundo.

Na contemporaneidade, essas construções se manifestam fortemente nos padrões de beleza, que variam conforme a cultura, mas, tendem a ser amplamente moldados pela mídia e pelas indústrias da moda e da estética, principalmente em contextos ocidentais. Corpos magros, musculosos, jovens e com traços eurocêntricos são frequentemente idealizados. Essa padronização se reflete em um desejo constante de adaptar o corpo a esses parâmetros, por meio de dietas, exercícios, procedimentos estéticos e até intervenções cirúrgicas.

O corpo se torna, assim, não apenas uma entidade biológica, mas um símbolo da identidade cultural e social. Ele é, simultaneamente, um meio de comunicação e um campo de disputa. Segundo David Le Breton (2012), “do corpo nascem e se propagam as significações

que fundamentam a existência individual e coletiva” (Le Breton, 2012, p. 7). A conformidade com os padrões estéticos pode garantir aceitação social, status e até mesmo sucesso profissional. No entanto, a imposição desses ideais gera uma pressão que aprisiona os indivíduos em um ciclo de insatisfação corporal. De forma complementar, Laraia argumenta que a cultura define os significados e práticas atribuídas ao corpo, transformando-o em um espaço de produção simbólica, controle social e disputa de poder. “Os indivíduos de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tais como o modo de agir, vestir, caminhar e comer” (Laraia, 1986, p. 68).

A mercantilização do corpo

Com o avanço das tecnologias e das indústrias ligadas à estética, o corpo passou a ser cada vez mais mercantilizado. Cirurgias plásticas, tratamentos cosméticos e rotinas rigorosas de autocuidado transformam o corpo em uma mercadoria que pode ser moldada e aperfeiçoada para atender às expectativas sociais. Esse processo de mercantilização pode ser visto como uma forma de controle social, em que os indivíduos, muitas vezes, sentem-se pressionados

a alterar seus corpos para se adequarem às normas estabelecidas. David Le Breton, ao discutir o conceito de “etiqueta corporal”, descreve como as normas sociais orientam o comportamento físico e visual das pessoas, criando um sistema de expectativas no qual “o ator (pessoa) adota espontaneamente em função das normas implícitas que o guiam” (Le Breton, 2012, p. 47). A crescente demanda por intervenções estéticas não se limita mais às elites. Em um movimento de democratização das tecnologias de beleza, esses procedimentos tornaram-se acessíveis a uma gama maior de indivíduos, atravessando classes sociais. No entanto, essa expansão não significa necessariamente uma libertação das amarras culturais. Pelo contrário, a busca incessante pela adequação ao padrão pode comprometer tanto a saúde física quanto mental dos indivíduos.

Esse contexto de mercantilização do corpo e pressão pela adequação estética encontra ressonância no trabalho da artista francesa Orlan, que oferece uma crítica incisiva a esses processos. Orlan é conhecida por suas cirurgias plásticas performáticas, nas quais utiliza seu próprio corpo como uma tela para desafiar as normas de beleza e levantar questões sobre identidade e poder. Ao se submeter a intervenções cirúrgicas, Orlan não busca conformidade com os padrões estéticos hegemônicos; pelo contrário, subverte essas

expectativas ao transformar seu corpo de maneira deliberadamente não convencional. Suas cirurgias são realizadas como performances artísticas, nas quais ela incorpora características de obras clássicas da história da arte, como os lábios da Vênus de Botticelli e o queixo da Mona Lisa, desafiando diretamente a padronização estética promovida pela sociedade e pela indústria da beleza.

Assim como o texto menciona o impacto das normas estéticas padronizadas e a opressão que elas impõem aos corpos que não se encaixam nos moldes convencionais, o trabalho de Orlan evidencia essa exclusão de maneira visceral. Ela utiliza as mesmas tecnologias que promovem a conformidade para fazer uma crítica profunda ao ciclo de consumo e à lógica de insatisfação que sustentam a mercantilização do corpo. Ao transformar seu corpo em um objeto de arte que rompe com as expectativas sociais, Orlan expõe o quanto a padronização estética reforça divisões sociais, marginaliza corpos considerados “inadequados” e perpetua a exclusão cultural e social.

Na obra “Reencarnação de Santa Orlan”, que a artista denomina como autorretrato, ela ressignifica seu corpo, oferecendo-o ao serviço da arte por meio de sua vestimenta corpórea, mas com uma clara declaração narcisista. A arte e a vida se entrelaçam em um nível extremo. A performance de Orlan não se limita a procedimentos

estéticos; pelo contrário, acentua as práticas dessa área, permitindo que a artista, assim como os escultores clássicos, esculpa seu traje corpóreo, especialmente seu rosto-identidade, como um arquétipo, “um personagem comparável a uma divindade da mitologia grega” (Jeudy, 2002, p. 118). Essa transformação pode ser compreendida como uma metamorfose do corpo em um objeto de arte “intemporal”.

Os movimentos contemporâneos, como o *body positivity* e o *body neutrality*, emergem em resposta a essa lógica opressora, assim como o trabalho de Orlan. Ambos subvertem a noção de corpo como mercadoria, promovendo uma visão mais inclusiva e pluralista das práticas corporais. Dessa forma, tanto nos movimentos sociais contemporâneos quanto na obra de Orlan, o corpo se torna um espaço de resistência e subversão. Orlan, ao desafiar os padrões de beleza, utilizando as próprias ferramentas da indústria estética, e os movimentos de aceitação corporal, ao questionar a lógica de mercado que transforma o corpo em objeto de consumo, abrem novas possibilidades de autoexpressão e identidade. Eles desafiam a hegemonia das normas culturais que tentam moldar o corpo dentro de categorias binárias de “adequado” ou “inadequado”, propondo novas formas de existir e resistir à mercantilização e ao controle social sobre a aparência.

Resistência e subversão

Os conceitos de resistência e subversão, quando aplicados ao corpo e às práticas corporais, representa uma área de reflexão sobre como a sociedade molda e regula as formas de expressão e as normas relacionadas à corporeidade. A cultura, ao longo da história, impôs normas sobre o corpo, determinando o que é considerado aceitável ou belo, e estabelecendo parâmetros estéticos, comportamentais e morais. Nesse contexto, Laraia ressalta que a cultura define os significados e práticas atribuídas ao corpo, destacando como esses padrões variam entre diferentes sociedades e épocas. No entanto, o corpo também é um espaço de contestação, em que tais normas são questionadas, resistidas e, por vezes, subvertidas. Essa dualidade ressalta a capacidade do corpo de ser tanto um objeto de controle quanto um veículo de liberdade e expressão individual.

Historicamente, os padrões corporais impostos pela sociedade estiveram intimamente ligados ao poder e à dominação. Desde os rígidos padrões de beleza promovidos pela mídia até normas de comportamento que discriminam certos corpos com base em raça, gênero, idade ou capacidade física, o corpo sempre foi alvo de controle. Esse controle manifesta-se em diversas esferas: na mídia,

em que padrões de beleza irreais são incessantemente promovidos; na moda, que frequentemente exclui corpos não conformes; nas instituições religiosas, que perpetuam ideais de pureza e submissão; e nas normas de conduta social, que impõem limites ao que é considerado aceitável.

No entanto, o corpo também é uma ferramenta de luta e resistência. Movimentos contemporâneos, como o *body positivity* e o *body neutrality*, surgem como exemplos claros dessa resistência, desafiando discursos hegemônicos ao promover a aceitação da diversidade corporal e questionar as normas sociais estabelecidas. O *body positivity*, por exemplo, celebra todas as formas, tamanhos, cores e capacidades, afirmando que todos os corpos são dignos de respeito e valorização, independentemente de sua conformidade com os ideais estéticos hegemônicos. Esse movimento critica o culto à magreza e à juventude, desafiando a visão limitada que associa o valor de uma pessoa à sua aparência física.

Por sua vez, o movimento *body neutrality* propõe uma abordagem diferente, sugerindo que o corpo não deve ser o centro da nossa identidade ou valor. Ele defende a ideia de dissociar a autoestima e o amor-próprio da aparência física, promovendo uma relação mais funcional e menos emocional

com o corpo. Nesse sentido, o *body neutrality* subverte radicalmente os padrões culturais que atribuem valor ao corpo com base em sua estética. Ao afastar o foco da aparência, sugere-se que o corpo deve ser visto como uma ferramenta para a experiência, e não como algo que precisa constantemente atender às expectativas externas.

Dessa maneira, tanto o *body positivity* quanto o *body neutrality* abrem novas possibilidades de autoexpressão e identidade, destacando que a resistência à mercantilização e ao controle social sobre a aparência pode assumir formas diversas, variando de acordo com o contexto social e cultural. Além de promover uma maior aceitação das diferenças corporais, os movimentos de *body positivity* e *body neutrality* subvertem a lógica de mercado que, por meio da indústria da moda, estética e beleza, busca transformar o corpo em um produto a ser moldado, vendido e consumido.

Nesse sentido, o corpo se torna um campo de batalha simbólico, onde se travam lutas contra o preconceito, a discriminação e a opressão estética. A resistência se manifesta no ato de não conformidade com os padrões impostos, enquanto a subversão ocorre quando novos significados são atribuídos ao corpo, deslocando as narrativas dominantes.

Assim, esses movimentos não apenas desafiam os ideais estéticos hegemônicos, mas reafirmam a dignidade e o valor intrínseco de todos os corpos, promovendo uma visão mais inclusiva e pluralista da corporeidade.

O corpo, portanto, torna-se um espaço de resistência e subversão, na medida em que desafia as normas impostas pela sociedade e pelo mercado, propondo novas formas de existir e de se expressar. Ao celebrar a diversidade, esses movimentos mostram que o valor de uma pessoa não reside na conformidade com os padrões estéticos, mas em sua singularidade e na multiplicidade de experiências que ela vivencia. Dessa forma, o corpo não é apenas um objeto passivo sobre o qual se impõem normas e restrições, mas um agente ativo de transformação social e cultural.

Dessa maneira, a resistência e a subversão nas práticas corporais contemporâneas têm como pano de fundo a luta contra uma visão binária e limitada do que é considerado adequado ou inadequado. Eles abrem espaço para uma perspectiva mais inclusiva, em que todos os corpos, com suas particularidades e diferenças, podem ser vistos e tratados com dignidade.

O corpo entre biologia e cultura

Apesar do papel central da cultura na conformação dos significados do corpo, é importante reconhecer os limites impostos pela biologia. O corpo não é uma tábula rasa sobre, sobre a qual a cultura pode escrever à vontade. Existem aspectos inescapáveis da existência corporal, como o envelhecimento, as doenças e as limitações físicas, que desafiam as tentativas de conformidade com os padrões culturais.

A tentativa de moldar o corpo de acordo com as expectativas culturais idealizadas muitas vezes gera uma desconexão entre o corpo real e o corpo idealizado. Esse hiato pode levar ao sofrimento psicológico e à alienação, especialmente quando as demandas culturais são inatingíveis. Ao ignorar a materialidade da existência biológica, as normas culturais correm o risco de criar expectativas irreais, que não podem ser sustentadas.

Portanto, é necessário adotar uma abordagem mais equilibrada, que reconheça tanto os aspectos biológicos quanto os culturais do corpo. Essa perspectiva holística permite uma compreensão mais rica e complexa da corporeidade humana, evitando reducionismos e reconhecendo as limitações e possibilidades inerentes à experiência corporal.

Conclusão

O corpo, como uma narrativa cultural, é um espaço dinâmico, onde se encontram e se chocam forças de conformidade e resistência. Embora a cultura imponha normas e padrões sobre o corpo, os indivíduos frequentemente resistem a essas imposições, criando formas de viver e expressar sua corporeidade. Entretanto, é crucial reconhecer que existem limites impostos pela biologia, que inviabilizam a ideia de que o corpo pode ser completamente moldado pela cultura.

Assim, o corpo se apresenta como um campo de tensões entre a conformidade aos padrões culturais e a resistência às pressões sociais. Ao explorar essas dinâmicas, podemos desenvolver uma visão mais inclusiva e equilibrada sobre o corpo, que reconheça a pluralidade de experiências e afirme a dignidade de todos os corpos, independentemente de sua conformidade com as normas dominantes.

Referências

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Editora Vozes, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

Este livro foi composto em Adobe Caslon Pro,
Roboto Slab, Prompt e Nunito Sans

