



## *Notas para uma reflexão sobre crítica musical no Brasil contemporâneo<sup>1</sup>*

Janaina Faustino Ribeiro<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense

### **Introdução**

Ao longo dos últimos anos, com o desenvolvimento dos sistemas globalizantes e a conseqüente expansão do mercado, a produção de cultura ganhou novos contornos que de alguma maneira influenciaram na criação de novos valores e identidades simbólicas. Fruto do desenvolvimento científico-tecnológico, os meios massivos de comunicação se expandiram e as antigas narrativas estéticas parecem ter sido substituídas pelas narrativas engendradas pela mídia. Tal movimento alterou definitivamente a contemporaneidade, dando origem a um novo modo de experimentação da arte e da cultura. Favoreceu a configuração de um momento histórico em que os valores vanguardistas que forneceram por várias décadas os padrões para a análise cultural e estética são colocados à prova.

Este trabalho resulta desta pressuposição mais geral e, especificamente, de todas as indagações e investigações sobre crítica, cultura e música popular presentes no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Deste modo, para começar, parece necessária a contextualização do período mencionado de enfraquecimento das concepções vanguardistas. Durante a modernidade do início do século XX, diversas interpretações destacavam a transição de um modelo em que os padrões do “bom”, do “belo” e do “justo” estavam assegurados e se apoiavam em certezas e supostas verdades da tradição, para um outro que abalou as estruturas da estabilidade deixada pelo passado histórico, requerendo transformações do

---

<sup>1</sup> Trabalho a ser submetido ao 1º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa sobre crítica musical, autoridade cultural e música popular. Membro do GRECOS do PPGCOM. Bacharel em Ciências Sociais também pela Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: [janinafaustino@gmail.com](mailto:janinafaustino@gmail.com). Pesquisadora financiada pela Capes.



momento presente para a construção do futuro. Estas mudanças de foco legitimaram as experiências estéticas empreendidas pela modernidade, marcadas pela confiança nas formas de modificação experimental e de ruptura com antigos cânones. Zygmunt Bauman salienta que no período modernista

“Todos estavam imbuídos de espírito pioneiro, todos olhavam fixamente para a condição presente das artes com nojo e aversão, todos eram críticos a propósito do papel atualmente atribuído às artes na sociedade, todos zombavam do passado e ridicularizavam os cânones que este acalentava, todos teorizavam a respeito de seus próprios recursos, atribuindo um sentido histórico mais profundo a suas realizações artísticas; todos seguiram o modelo dos movimentos revolucionários, preferiram agir coletivamente, criaram e coordenaram irmandades semelhantes a seitas, discutiram ardentemente programas comuns e escreveram manifestos; todos olharam para além do reino das artes propriamente dito, encarando as artes e os artistas como tropas avançadas do exército do progresso, precursoras coletivas dos tempos ainda por vir, esquemas preliminares do modelo universal de amanhã – e, às vezes, um aríete destinado a pulverizar as barreiras empilhadas no caminho da história” (BAUMAN, 1998; 123).

Andreas Huyssen (1997) salienta que os movimentos artísticos criados na virada do século – como a *art nouveau* e o esteticismo –, e no período pós 2ª Grande Guerra – o expressionismo abstrato –, que propunham *l’art pour l’art*, produziram uma espécie de “ruptura irreconciliável” entre arte e vida cotidiana. O modernismo europeu se constituiu por meio de uma consciente estratégia de exclusão que pretendia evitar qualquer contato da chamada arte pura e autônoma com a nascente cultura de massas, a cultura do cotidiano e com questões sociais, econômicas e políticas. Ainda de acordo com Zygmunt Bauman,

“O paradoxo da vanguarda, (...), é que ela tomou como sucesso o signo do fracasso, enquanto a derrota significasse, para isso, uma confirmação de que estava certa. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente. A justeza de suas próprias razões, e o caráter progressista dos passos que estava dando, a vanguarda media pela profundidade do seu isolamento e pelo poder de resistência de todos os que planejava converter. Quanto mais era vituperada e atacada, mais se assegurava de que a causa estava certa. Aguilhoada pelo horror da aprovação popular, a vanguarda febrilmente sempre encontrava mais difíceis (por isso, possivelmente menos digeríveis) formas artísticas. O que não devia ser senão um meio para um fim e uma condição temporária era, desse modo, imperceptivelmente transformado no objeto último e num estado de permanência.” (BAUMAN, 1998; 125).

A crítica mais contundente a estas correntes estéticas totalizantes e auto-suficientes da alta cultura naquele período resultou, segundo Huyssen, do conflito entre



a estética de autonomia do início do modernismo com políticas revolucionárias insurgentes durante a 1ª Grande Guerra e com o processo de modernização acelerado da vida nos grandes centros urbanos no começo do século XX. Este ataque foi proposto em nome das vanguardas históricas que constituíram, para o autor, um novo estágio na trajetória do moderno, uma seminal proposta reconciliadora que ambicionava desenvolver uma relação alternativa entre arte e vida (HUYSSSEN, 1997; 8). Nas mais variadas esferas da arte e da ciência surgiram concepções revolucionárias como o surrealismo, representado nas obras de Salvador Dali e René Magritte, o dadaísmo e o futurismo que visavam a desconstrução destes conceitos e regras até então definitivos, afirmando a pluralidade cultural e a liberdade artística.

### **D) O modernismo no Brasil e algumas bases da crítica**

No caso brasileiro, o Movimento Modernista invocou, a partir da década de 1920, uma reorientação cultural a partir da valorização dos aspectos que considerava formadores da identidade nacional. Em meio à busca ideológica de constituir o brasileiro, o projeto intelectual modernista deu uma importante contribuição à reflexão sobre a cultura no país ao promover uma releitura de nosso passado. Influenciado por tais correntes renovadoras, destacou-se por refutar teorias aspirantes ao cientificismo elaboradas em fins do século XIX e início do século XX, que intentavam explicar o caráter do “atraso” brasileiro. O evolucionismo, o darwinismo social e o positivismo serviam como base de um pensamento que sustentava a “superioridade” da civilização europeia em detrimento da sociedade brasileira, considerada “inferior” em função de sua composição étnico-cultural. A mentalidade progressista e cosmopolita instalada entre estas elites intelectuais negava qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem “civilizada” da sociedade dominante.

Ao refletir acerca do movimento modernista brasileiro e de suas relações com as correntes vanguardistas europeias, Benedito Nunes (1979) destaca que constantemente as análises incorrem no erro de tratar os modernistas brasileiros como meros receptores e imitadores acríticos, ávidos por novidades advindas do mundo “civilizado”. Para Nunes, trata-se de uma interpretação simplista baseada em um método mecânico-causal fazer qualquer alusão à presença dos *ismos* estrangeiros no modernismo brasileiro sem que se considere, contudo, o que fizeram deles os escritores nacionais. “Omite-se, em conseqüência, um dado fundamental: a *prática* desses escritores arregimentados, que



também formavam uma vanguarda, com o estilo de ação e de criação que caracterizou a época. Será preciso não esquecer igualmente o quanto variou a atitude receptiva dos principais chefes do nosso movimento às mensagens teóricas e aos estímulos estéticos procedentes das metrópoles européias. Numa visão global da vanguarda de 22, pode-se dizer que o grau de receptividade e de resposta a esses estímulos e mensagens esteve condicionado aos diferentes momentos da dialética interna do Modernismo, segundo a ordem de seus problemas estéticos, sociais e políticos” (NUNES, 1979; 9) [grifo do autor].

Mário de Andrade, um dos principais idealizadores do movimento, afirmava que a produção literária deveria ser homóloga ao processo de construção da história. A criação literária poderia acompanhar, confrontar ao negar a realidade histórica, mas tinha que estar sempre referida a ela num movimento de intervenção constante. Este ponto de vista é bastante relevante por demonstrar o lugar e a função que o autor concedia aos intelectuais, chamando a atenção para sua vocação pública e para a responsabilidade intrínseca à sua atividade. O intelectual marioandradiano deveria encontrar no meio social e na história as fontes do saber e da ação. Fundado no ideal da *Bildung*, originário do romantismo alemão, o autor defendia a existência do “artista-operário” capaz de produzir uma arte “interessada”, ou seja, comprometida com o projeto de construção nacional (NAVES; 1998). Dava-se, naquele momento, através da formulação deste projeto nacionalista, a atualização do confronto entre uma arte funcional e uma arte livre ou “desinteressada”. Mário de Andrade valorizava uma espécie de tensão nacional entre o dionisíaco, representado pelo que havia de mais primitivo na arte nacional, e o apolíneo, moldado a partir de registros eruditos e modernos.

Desempenhando as funções de poeta, escritor, crítico literário e musical ou professor de musicologia, o objetivo de Mário de Andrade era pensar a realidade brasileira a partir de suas especificidades histórico-culturais e exercer a tarefa da crítica. Era interpretar dialeticamente a obra de arte orientando a sua investigação para identificar tanto a influência exercida pelo meio social na expressão artística quanto o modo através do qual ela influencia este meio, relacionando o objeto ao contexto, mas não o reduzindo a esta determinação. Por isso o autor prescreveu, no Projeto Musical do movimento, que a transformação no país se daria por meio da cultura e, especificamente, do resgate da genuína musicalidade popular, chamada de “populário”, a música originada da “alma” do povo, não “contaminada” pelos processos



civilizatórios e pela música “popularesca” veiculada nas rádios, considerada menor. Fundado em seus estudos de musicologia, Mário de Andrade construía rígidos critérios de apreciação em torno da disputa pela identidade da música brasileira, lançando as bases teóricas para a cristalização de uma hierarquia de legitimidades (ANDRADE; 2006).

A base epistemológica do projeto musical marioandradiano se pautava pelas seguintes proposições: de que a música é a expressão legítima da alma dos povos que a criam; de que a mera imitação dos modelos europeus tende a tolher os compositores nacionais, então forçados a vivenciar uma experiência inautêntica; de que sua verdadeira emancipação representará definitivamente uma “desalienação” da sociedade mediante a retomada do contato com a genuína música brasileira, isto é, do encontro da sociedade consigo mesma; de que esta música nacional se encontra em processo de formação no ambiente popular e neste espaço deve ser buscada e, finalmente, de que quando estiver elevada artisticamente através da integração com os compositores eruditos, estará finalmente pronta para participar ao lado de outras manifestações estéticas no meio internacional, dando sua contribuição singular ao desenvolvimento artístico-estético da humanidade (TRAVASSOS, 2000; 33-34).

A postura adotada por Oswald de Andrade se distanciou desta concepção nacionalista. Acusado por Mário de não formular um projeto intelectual de reconstrução e transformação da cultura brasileira, Oswald de Andrade desenvolveu uma proposta anárquica baseada no esforço incessante de destruição e recriação – o processo de deglutição cultural ou canibalismo – que daria origem ao novo. Este é o princípio norteador de seu manifesto antropofágico, em que sugere o universalismo, uma relação dialética entre a música nacional, considerada fundamental, e os elementos europeus técnica e formalmente elaborados. Influenciada pelas concepções de canibalismo, a antropofagia oswaldiana rejeitava a idéia de imposição cultural fundando-se, então, na idéia nietzschiana de “síntese” – daí sua proposta no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de fusão entre “A floresta e a escola” (ANDRADE; 1978).

Segundo Benedito Nunes, o pano de fundo que norteava os princípios da literatura de vanguarda das primeiras décadas do século passado se constituía na noção de primitivismo, que a ação conjunta da arqueologia e da etnologia modernas – uma trazendo as revelações da arte pré-histórica e a outra o impacto da arte africana – colocou sobre o racionalismo da cultura européia (NUNES, 1979; 18). A teoria oswaldiana apontava para uma proposta de brasilidade baseada nos seguintes



pressupostos: nas dimensões populares, etnográficas e folclóricas da primitividade brasileira, que, acreditava-se, existiria em estado de cultura ativa no meio brasileiro; no sincretismo; nas contradições entre o arcaico/rural (local) e o moderno/industrializado (global); na absorção plena da diferença; na carnavalização e na gestação de uma nova lógica desequilibrada, fragmentada que fundaria por si mesma um projeto de construção (NAVES; 1998).

## **II) As dinâmicas e as reconfigurações dos postulados da crítica**

Na década de 1950 os postulados do movimento foram re-atualizados havendo uma adesão à perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade. As proposições fundadas em uma “autenticidade” cultural brasileira foram repensadas, o que ocasionou uma maior atenção à proposta de relação dialética entre a música nacional e os elementos europeus. Eventos marcantes na história brasileira, como o avanço dos meios massivos de comunicação, traziam novos parâmetros para se fazer arte no país. No cinema, no teatro, na literatura e nas artes plásticas, a idéia de uma modernidade desenvolvimentista formava o pano de fundo para projetos e realizações. Na música popular, valorizava-se a fusão de diversas influências e o princípio estético excessivo era rejeitado em nome da economia, do despojamento e da simplicidade. A nova postura bossa-novista, assim como as vanguardas construtivistas e a arquitetura de Oscar Niemeyer, harmonizava-se com o otimismo do governo JK e seu plano de metas idealizador da superação da posição de país agro-exportador para a posição de país industrializado (NAVES; 1998).

Para a crítica musical, que ainda seguia os parâmetros modernistas onde as idéias de folclore e de artes autênticas populares possuíam forte apelo, o surgimento de novos padrões estético-musicais e comportamentais desencadeados pela bossa nova afetou suas reflexões e sua atividade. A postura internacionalista e moderna da música popular na década de 1960, com o Tropicalismo, se contrapôs à ideologia nacional-popular dos Centros Populares de Cultura da UNE, que privilegiava a função política e social do artista e o compromisso com a criação de obras que estivessem voltadas para as causas populares e para a elevação cultural das massas. Contrapôs-se, ainda, às suas concepções puristas de construção de uma música popular “autêntica”, ancorada em elementos “genuinamente nacionais”. O período de extrema repressão política, inaugurado com o golpe de 1964 exigia uma tomada de posição por parte dos artistas,



dos intelectuais e dos críticos. Requeria o engajamento frente ao processo vivido e rechaçava qualquer iniciativa que pudesse ser traduzida como alienada ou politicamente neutra. A música popular se transformou no espaço privilegiado onde as contradições brasileiras eram representadas. Tornou-se campo de batalha pela hegemonia da enunciação de discursos sobre concepções de brasilidade e de identidade nacional.

Em seu artigo intitulado “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século”, Silviano Santiago colocou as seguintes questões:

“Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*? Quando é que a linguagem espontânea e precária da *entrevista* (...) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público?” (SANTIAGO, 1997; 1) (grifos do autor).

Segundo Silviano Santiago, a crítica cultural e as artes brasileiras começaram a ter seus rumos e postulados modificados a partir de meados dos anos 1970 e início dos 1980, período em que o debate em torno do posicionamento político das esquerdas frente ao processo de democratização do país levou artistas, intelectuais e críticos a repensarem o papel e a função da arte naquele contexto. A discussão política deixou de realizar-se a partir de uma visão conceptual da sociologia e da história passando a se dar no campo da arte propriamente dito, considerando-a não mais como manifestação que, segundo o autor, estaria afastada do público e da vida cotidiana. A intenção era extrair da arte qualquer resquício ideológico, “libertando-a” da obrigatoriedade e do comprometimento com um discurso politizador. Rompia-se, então, com o ideal das vanguardas e dos artistas de que a arte poderia exercer um papel decisivo na transformação da sociedade. Tomava-se a arte não mais como um objeto puro, inacessível, exclusivo das *belle lettres*, mas sim como fenômeno multicultural, norteador da “experiência” cotidiana dos grupos que partilhavam determinados códigos. Fenômeno este, utilizado para gerar e orientar novos modos de vida e identidades simbólicas. Este processo redundou no solapamento da imagem de um Estado-Nação integrado em suas tradições e origens, imposta tanto pelos militares por meio do controle das mídias, quanto por aquilo que Santiago considera uma espécie de ideário das esquerdas baseado na crença em uma



coesão ideológica. Deste modo, “a arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida” (SANTIAGO, 1997; 2).

### **III) A instauração do dilema crítico**

Este processo descrito por Santiago teve algumas implicações, dentre as quais o descarte de aspectos da sociologia clássica e de alguns pressupostos que a caracterizavam. Se por um lado os intelectuais, em sua maioria dedicados ao estudo da cultura letrada – e não oral – de uma minoria, se aproximaram de uma vertente da cultura popular até então excluída, por outro as concepções totalizantes e universalistas da realidade histórica, típicas da sociologia marxista, deram lugar a um tipo puramente interpretativo de apreensão do real. Houve um rompimento com a questão relacionada aos juízos de valor e um esvaziamento do discurso artístico em si, em sua especificidade. A arte foi desnudada de seus valores intrínsecos informados pelos pressupostos de vanguarda passando a significar um traço inerente à determinada cultura (o conceito de cultura aqui sublinhado é o antropológico). Como pontua Santuza Cambraia Naves (2001), os valores vanguardistas elaborados de acordo com a idéia de experimentação formal e baseados em critérios literários e sociológicos foram substituídos pelos princípios relativistas para pensar a recepção e a fruição estéticas.

Vale lembrar que, longe de pretender resolver o dilema, propor uma solução anacrônica que não considere os movimentos culturais híbridos recorrentes e as atuais configurações que caracterizam a periférica inserção brasileira no mundo globalizado, este trabalho segue a perspectiva de determinados intelectuais que persistem na tentativa de refletir sobre o momento histórico vivido. É importante salientar, ainda, que a crítica constitui uma mediação fundamental no processo de apreciação da linguagem, um elo entre a arte e o público, elaborando um discurso que vem a ser legitimado de acordo com as condições sociais de produção em que é criado, o que evidencia o papel das ideologias como constitutivas dos mecanismos de produção e reprodução de sentido. Assim, no âmbito acadêmico da reflexão intelectual e na esfera da cultura popular, as mediações atuam como filtros que selecionam o que deverá ser transmitido e consumido. Então algumas questões parecem pertinentes para se pensar a atividade crítica: o que se sugere ao público – ampliado ou selecionado – é avaliado por concepções de “bom” e “belo”, ainda no sentido clássico e com resquícios de um essencialismo platônico? Pauta-se por um ideal romântico que privilegia a emoção e a



sensibilidade? Regula-se pela mesma proposta vanguardista de ruptura e construção do novo – do “*Make it new*” de Ezra Pound ou pelo pós-moderno, que segue os padrões puramente relativistas e/ou mercadológicos sem qualquer análise do fenômeno artístico?

Santuza Cambraia Naves sublinha que se vive um momento em que a ação crítica localiza como ponto de partida apenas o lugar de fala do artista. “A atividade crítica cada vez mais se preocupa com a questão do pertencimento do autor a uma ou outra comunidade, seja étnica, seja orientada por critérios de opção sexual, seja de gênero, entre outras, em detrimento da avaliação da obra de arte pelos critérios modernistas de apuro formal” (NAVES, 2001; 294). Em tempos de globalização a crítica de arte parece ter exacerbado ainda mais tais premissas se diluindo em função do afrouxamento das regras de criação e de uma pluralidade cada vez maior de gêneros musicais. Segundo a autora,

“Dentro desta diversidade, há várias tendências que são tributárias da tropicália, procurando exercitar, através da canção, a metalinguagem e o comentário crítico. Outros estilos musicais, ao contrário, retornam à tradição há muito instaurada na canção popular de se referir diretamente à realidade social. E ainda há outras que, de maneira híbrida, remetem tanto ao próprio repertório da canção popular quanto ao mundo atual. O desempenho da crítica, portanto, depende em muito da avaliação histórica de um momento marcado pelo ecletismo musical. Por outro lado, disseminam-se critérios relativistas que questionam o ideal “elitista” das vanguardas históricas e procuram formular categorias para entender o sucesso popular, o gosto popular. Os discursos sobre o “moderno” e o “pós-moderno”, em seus matizes otimistas e pessimistas, adquirem, portanto, bastante relevância para se pensar as possibilidades atuais de atividade crítica” (NAVES, 2001; 294).

A questão relacionada ao “moderno” e ao “pós-moderno” destacada acima, merece ser retomada na medida em que traz algumas contribuições para a reflexão sobre o dilema exposto até aqui. A discussão deve considerar a amplitude e a polêmica suscitada pelo termo “pós-moderno” às manifestações estéticas e filosóficas. Algumas interpretações parecem otimistas, como a de Matei Calinescu (1987): a relevância do “pós-modernismo” residiria, por um lado, na implementação do rompimento com o projeto “modernista” que teria como postulado principal a busca pela renovação artística e pela promoção da autonomia da arte, já mencionada anteriormente; por outro, o “pós-modernismo” primaria pelo questionamento da atitude paradoxal das vanguardas que, em nome da reconciliação entre a vida e a arte, acabariam legitimando a cultura pela inovação constante, favorecendo, então, a “arte de elite”. Assim, o “pós-moderno”, ao romper com os pressupostos vanguardistas, teria conseguido legitimar verdadeiramente a cultura popular (CALINESCU; 1987).



Andreas Huyssen se aproxima de Silviano Santiago ao afirmar que até por volta de 1980 predominou no meio acadêmico uma crença no “Grande Divisor”, tipo de discurso que validava a distinção entre “alta arte” e “cultura de massas”. Esta concepção enraizada na dicotomia entre alto e baixo, que encontra na figura de Theodor Adorno maior expressão, foi colocada à prova pelo desenvolvimento das artes em geral e pelo avanço pós-modernista. “(...) tanto o modernismo quanto a vanguarda sempre definiram a sua identidade em relação a dois fenômenos culturais: a alta cultura tradicional burguesa (...), e também a cultura vernácula e popular, que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial. A maior parte das discussões sobre o modernismo, sobre a vanguarda, e mesmo sobre o pós-modernismo, valoriza o primeiro fenômeno às expensas do segundo. Se a cultura de massa chega a ser considerada, é normalmente apenas de forma negativa, como o *background* homogeneamente sinistro a partir do qual as conquistas do modernismo podem brilhar em sua glória.” (HUYSSSEN, 1997; 10). [grifo do autor].

Deste modo, a crença em uma espécie de alta cultura em oposição às contribuições populares tornou-se infecunda por não atentar para uma série de fenômenos culturais recorrentes na vida contemporânea. A descoberta de que o campo da recepção não mais poderia ser analisado (como nas teorias mais apocalípticas) exclusivamente a partir de uma concepção que posicionava as classes populares em um estado de passividade e dominação, mas também como agentes imersos em um processo que envolve uma série de usos e apropriações contribuiu para que as fronteiras entre alta arte e cultura de massas se fizessem cada vez mais fluidas. Sem dúvida, deve-se considerar este movimento mais amplo que se dá no campo da cultura. Huyssen, entretanto, alerta: “Fazer distinções qualitativas é uma tarefa importante para a crítica; eu não concordo com esse pluralismo irrefletido para o qual qualquer coisa presta. Mas reduzir toda crítica cultural ao problema da qualidade é sintoma daquela ansiedade contra a contaminação”. (HUYSSSEN, 1997; 10). Em outro ensaio intitulado “Literatura e Cultura no Contexto Global”, Huyssen lança luz sobre questões prementes e critica a corrente dos estudos culturais norte-americanos alegando que a dissolução de marcadas diferenças estilísticas e estéticas implementada pela tradição norte-americana não contribuiu positivamente para a reflexão sobre o dilema da crítica na contemporaneidade. Para o autor, necessita-se “adotar uma perspectiva histórica” para pensar a relação entre arte erudita e cultura de massa que acompanhou a trajetória da modernidade ocidental.



Este modelo ocidental pode ser problematizado se for para relacioná-lo aos movimentos culturais em sociedades de capitalismo periférico, pós-coloniais ou pós-comunistas. Mas não deve ser sistematicamente “abandonado ou substituído por um outro modelo [igualmente] ocidental: aquele da alegre dissolução pós-moderna de todos os limites, da inversão dos binários e das hierarquias de valores em um pluralismo venturoso ou em piratarias e ataques supostamente transgressores” (HUYSSSEN, 2002; 21). Para ele,

“O modelo norte-americano de estudos culturais, em particular, com seu foco reducionista em temática e etnografias culturais, seu privilegiar mais o consumo do que a produção, sua falta de profundidade histórica, seu abandono de questões estéticas e formais conjugados ao seu privilegiar sem questionar a cultura de massa e popular, não é um modelo adequado para enfrentar novos desafios”. (HUYSSSEN, 2002; 18).

Ainda de acordo com Huyssen, “os estudos culturais acadêmicos, cujo discurso teórico, é claro, pode ser tudo menos popular, simplesmente inverteram a velha hierarquia erudito-popular. O erudito se torna tabu e o popular a norma”, (HUYSSSEN, 2002; 27). Ao considerar retrógrado o pensamento que sugere traços de elitismo a qualquer preocupação com o valor cultural de determinada obra, o autor propõe uma re-inscrição da questão relacionada ao valor estético e à forma no debate para que se reflita a relação entre o estético e o político no atual momento histórico. Em outras palavras, o autor se aproxima da perspectiva de Beatriz Sarlo, sobre a qual este ensaio se debruçará mais adiante. E assim, conclui: “Para compreender melhor como os mercados culturais funcionam sob as condições de globalização, continua a ser absolutamente crucial compreender de maneira crítica a dimensão estética de toda produção de imagem, música e linguagem”. (HUYSSSEN, 2002; 23).

Santuza Cambraia Naves aborda outro ponto relevante que merece ser colocado. A autora adverte para o fato de que se o fortalecimento de características comuns de determinados grupos tem se configurado como instrumento político importante para a extensão da cidadania à maioria, este processo pode originar, por outro lado, “uma percepção essencialista de mundo”, havendo o risco de se tomar a essência construída pela realidade, reificando-a por meio de elementos míticos. Ou, como sugere Otávio Velho (1995), pode-se promover “o elogio da diversidade reificada”. Velho também questiona os limites da abordagem relativista como discurso de legitimação na antropologia, fornecendo algumas pistas valiosas que podem ser úteis para a reflexão. Utilizado como ferramenta imprescindível no início do século XX, quando ainda reverberavam as teorias etnocêntricas, Velho ressalta que o discurso relativista difunde



atualmente a idéia de que um suposto “excesso” de convicções e valores em nossa sociedade poderia conduzir a uma postura etnocêntrica e intolerante em relação à diferença. Para o autor trata-se de um argumento problemático na medida em que incorpora, em última instância, um “metadiscorso niilista moderno” que corre o risco de abandonar ou simplesmente ignorar a análise de questões ou problemas centrais de nossa sociedade e de nosso tempo. O discurso do relativismo estaria batendo em um “homem de palha” (VELHO, 1995; 175), pois o momento chamado pós-moderno seria, ao contrário, fragmentado, efêmero, marcado pela volatilidade da experiência, dos valores e das convicções. De acordo com a argumentação, não haveria muito espaço para a solidificação de valores na vida contemporânea. Velho chama a atenção, ainda, para os perigos de se tomar meros “estilos de vida” como “diversidade”.

“A questão toma ainda outra coloração quando a defesa da diversidade se reduz ao estreito círculo dos “estilos de vida”, quer *pela supervalorização das pequenas diferenças, que obscurece as grandes opções culturais, quer pela apropriação e esfriamento dos “temas quentes”, ao se focalizá-los por uma ótica, ela sim, homogeneizadora e domesticadora, em que, nomeando, explica-se e neutraliza-se o insólito, tornando-o assimilável*” (VELHO, 1995; 178) [grifos meus].

O trecho acima destacado se aproxima daquilo que pontua Beatriz Sarlo: “a arte propõe uma experiência de limites. Nenhum motivo nos leva a pensar que milhões de homens e mulheres devam ser excluídos dessa experiência, por um princípio de desigualdade social (sob o disfarce de um princípio de tolerância)” (SARLO, 2000; 180-181). O resultado deste elogio da diversidade reificada (diferente da produção de diversidades) feito pelo relativismo é a valorização do cotidiano. Este movimento segue uma postura de reação a tendências anteriores universalistas que privilegiavam a análise de “grandes temas” em detrimento do particular. Tal perspectiva representou, na visão de Otávio Velho, um ponto favorável, pois significou um alargamento do campo de estudos e o reconhecimento do “homem comum”, da vida cotidiana. No entanto, “isso não deve nos afastar da tentativa de perceber que tipo de *vontade* rege esse movimento, e até que ponto ele não é produto de tendências que o transformam em mais um elemento de uma estrutura diante da qual podemos estar sendo acrílicos, se não inconscientes. O humano, então, acaba deslizando de modo imperceptível para o demasiadamente humano, e o resgate do cotidiano se transformando no elogio da banalidade” (VELHO, 1995; 180) [grifo do autor].



A abordagem de Beatriz Sarlo se conecta em diversos aspectos com o olhar crítico lançado por Otávio Velho e Andreas Huyssen. Sarlo contraria frontalmente a perspectiva pós-moderna dos estudos culturais ao desenvolver uma argumentação que propõe, assim como Huyssen, a re-vinculação da arte ao debate sobre a cultura (tratando-se aqui do conceito humanístico de cultura) e a reflexão sobre seus parâmetros e possibilidades de realização. Para a autora, a arte e a literatura modernas não podem ser analisadas sob uma ótica puramente ultra-relativista. A experiência estética e a discussão dos valores podem estar fundadas em uma diversidade democrática, mas necessitam de muito mais do que o respeito por essa diversidade. Requerem a avaliação que, no caso da arte, não advém de regras democráticas e pode não ter a diversidade como elemento-guia (SARLO, 2002; 39). A experiência com a arte e a cultura humanística deve pressupor o contato com o desconhecido, o não compreendido ou partilhado, sugerindo uma relação de estranhamento e conflito. A ensaísta afirma que

“Existem diferenças básicas entre uma cultura concebida no sentido antropológico e as artes como forma especializada de simbolização. Quando digo arte, estou me referindo à arte moderna, que pressupõe a tradição, está baseada num diálogo conflitante com o passado e postula o surgimento de algo novo. Essa arte resiste a toda tentativa de identificação direta. Ao contrário, as identidades culturais no sentido amplo tendem a ser identidades positivas. Quando são definidas como momento negativo em relação a outras identidades, essa negatividade não supõe uma lacuna: afirmar que não sou sérvio ou que não sou branco não significa uma falta de identidade. A arte moderna, no entanto, define-se sobre um fundo de processos negativos ou conflitantes de identificação. Nesse sentido moderno, os objetos de arte são artefatos complexos sob uma perspectiva ideológica, semântica e formal. E são esses objetos que se encontram hoje no meio do fogo cruzado das noções advindas dos estudos culturais e da indústria cultural” (SARLO, 2002; 39).

Fazendo uma alusão a Pierre Bourdieu e a seu precioso trabalho de demonstração da existência de um espaço articulado como campo de forças para a produção artística, Beatriz Sarlo pondera:

“Os artistas se situam para situar sua obra e, ao fazê-lo, permanecem cegos diante da verdade de suas práticas. Quando falam de arte, também estão falando de competição; quando parecem mais obcecados pela busca de uma forma, mantêm outro olho ligado no mercado e no público. Essa sociologia da cultura reconduz (e reduz) as posições estéticas a relações de força dentro do campo intelectual e propõe uma leitura pouco afinada justamente com as “regras da arte”, tal como os escritores e artistas as apresentam diante de si próprios. O que resta dos conflitos quando qualquer tomada de posição estética é interpretada como busca de legitimidade ou prestígio? O que resta das escolhas quando a liberdade não é senão uma ideologia entre outras, à qual se recorre para dissimular desejos menos imateriais de consagração? O que resta dos valores estéticos quando se assegura que eles são fichas de uma



aposta na mesa na qual invariavelmente se joga o monopólio da legitimidade cultural? (...) O problema dos valores fica assim liquidado, juntamente com os mitos da liberdade absoluta da criação” (SARLO, 2000; 142-143).

A autora conclui:

“Nesse contexto, o debate estético perdeu seu fundamento provavelmente para sempre. Não existe deus nem fora nem dentro do espaço artístico que nos venha entregar o livro em que estejam escritos os valores da arte. (...) O processo de dessacralização se concluiu. Um de seus méritos é a instituição do relativismo estético. Esta é também uma de suas conseqüências mais perturbadoras. O relativismo é como a democracia: uma vez ouvidas suas promessas, tudo desaba frente ao ímpeto nivelador e igualitário de seu impulso. (...) Mais que em qualquer outra esfera, na arte é tão difícil instituir o possível quanto o proibido. Esse pluralismo assegura uma equivalência universal: “todos os estilos parecem mais ou menos equivalentes e igualmente (pouco) importantes”. Ninguém poderá ser condenado por suas idéias estéticas, mas em compensação ninguém terá os instrumentos que permitem comparar, discutir e validar as diferenças estéticas. O mercado, *expert* em equivalentes abstrato, recebe esse pluralismo da estética como a ideologia mais afeita às suas necessidades”. (SARLO, 2000; 145).

### Considerações Finais

Em suma, pode-se afirmar que vivemos em um período histórico onde todas as barreiras foram derrubadas. O campo dos estudos culturais – especialmente da tradição norte-americana – foi instituído como novo e paradigmático espaço de ordenamento acadêmico e intelectual. Consolidaram-se como disciplina puramente descritiva e interpretativa das pulsões e dos imaginários sociais através da atividade mediadora, dirigida para qualquer objeto simbólico ou prática sócio-cultural. Este processo acarretou na invasão do discurso de neutralidade do olhar sociológico-antropológico pela hegemonia da hermenêutica.

As culturas se encontram imbricadas, incorporadas ao mercado, aos meios massivos de comunicação e aos processos de industrialização. Por isso este trabalho indaga se seria possível a conciliação entre critérios antropológicos e literários no exercício da crítica; se o chamado saber humanístico deve ocupar algum lugar ou possuir qualquer utilidade no mundo contemporâneo; se os valores universais devem ser destruídos ou sacrificados em nome das culturas locais e do particularismo; se a crítica cultural e a arte seriam, por excelência, campos de exercício de valores capazes de atravessar e sobrepor-se à fragmentação indiscriminada da oferta disseminada de sentidos; se a arte existe, chegou a existir um dia ou suas obras constituem meros



artefatos ou utensílios dentro de um campo de luta pela legitimação e pela consagração cultural; e finalmente se há a necessidade de restauração da cultura letrada, em contraste ou como complemento à produção do simbólico implementada pelos meios massivos.

Este trabalho parte do pressuposto de que, embora não mais tanto pareçam, tais questionamentos são profundamente relevantes para nortear este debate que, no fundo, constitui uma discussão política sobre o existir e o estar no mundo.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence kitsch, postmodernism*. Duke University Press, Durham, 1987.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e cultura no contexto global*. In: Vilela, Lucia Helena & Marques, Reinaldo (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MORAES, Dênis de (org.). *Combates e utopias*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- \_\_\_\_\_. "A canção crítica". In: Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros e Elizabeth Travassos (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão – entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SANTIAGO, Silvano. "Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século". Prepared for delivery at the 1997 of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico, April 17-19, 1997. Mimeo.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A literatura na esfera pública*. In: Vilela, Lucia Helena & Marques, Reinaldo (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- VELHO, Otávio. *Besta-Fera: recriação do mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.