

## Conhecimento, cultura e arte

*Giovana Carmo Temple  
Paula Guerra  
Roney Gusmão*

### **Introdução**

Atualmente, quando tratamos da expressão “conhecimento”, é quase unânime a defesa da supremacia científica. É como se tivesse sido dado à ciência o poder de definir o que pode e o que não pode ser considerado autêntico no saber. Também parece lugar comum a ideia de que conhecer é faculdade ativa de um sujeito conhecedor, dotado de autoridade para hierarquizar, isolar e interpretar os fenômenos naturais e sociais. Conforme essa ideia, estabelece-se a relação conhecimento e não-conhecimento, sendo este último o produto passivo do não-conhecedor.

Essa oposição hierarquiza os saberes na sociedade moderna e tipifica a ciência como modelo de pensamento superior, conferindo-lhe o atributo de analisar, classificar e, até mesmo, interferir na vida social. O que esse modo de pensamento ignora é o fato de que o conhecimento científico, como qualquer outra forma de saber, está diluído num contexto de relações de poder e, por isso, pode ser posto ao serviço de forças hegemônicas.

Para melhor compreender o processo de consolidação da ciência como conhecimento hegemônico, é preciso observar que, a partir do Século XVII, profundas mudanças sociais, econômicas e políticas impactaram diversas esferas da sociedade europeia. Assim sendo, a modernidade é caracterizada como

descontinuidade em relação ao período anterior, dominado, principalmente, pelo misticismo e pela não-razão.

É preciso lembrar que foi somente com o enfraquecimento do sistema feudal na baixa Idade Média que, paulatinamente, ocorreu a expansão marítima no Mediterrâneo e a ascensão da classe burguesa. Na ocasião, interessava à burguesia a emergência de uma ordem comercial fundamentada na racionalidade, ou seja, isenta das inferências ideológicas místicas do clero. Com isso, não queremos supor que a burguesia (então classe revolucionária) tenha inaugurado a racionalidade, mas defendemos que a modernidade é efeito do tensionamento de forças, em ascensão simultânea com o capitalismo, cuja gênese é compreendida de modo análogo ao contexto histórico do qual nos referimos. Em abordagem bastante pertinente sobre o tema, Pourtois e Desmet (1999, p. 23) compreendem que a modernidade foi a “difusão dos produtos da atividade racional, científica, tecnológica, administrativa. Ela rejeita a ideia de organizar-se e agir conforme uma revelação divina, como antes. Portanto, rompe com o finalismo religioso”. Desse modo, se, por um lado, o triunfo da racionalidade desgastou a mediação da igreja entre o homem e o conhecimento, por outro, a ciência despontou como a nova proprietária da “verdade”.

Outro efeito da racionalização do saber foi a separação entre a objetividade criada pela razão e a afetividade criada pelo sujeito. Com este paradigma, para alcançar a verdade científica, os sujeitos deveriam abrir mão de afetos, contradições ou percepções próprias, com o fim de garantir uma pureza analítica. Assim, o olhar cartesiano endossou a separação entre corpo e

alma e entre razão e emoção, com o intuito de sobrepôr o cientificismo em detrimento de quaisquer saberes místicos, passionais e afetivos. A ideia foi criar uma humanidade sincronizada à máquina que, conquanto ainda muito rudimentar, despontava como arquétipo da sociedade projetada pelo pensamento moderno.

Neste capítulo, intentamos apresentar alguns pontos de convergência entre os debates epistemológicos sobre o conhecimento científico e os modos como as linguagens artísticas reacendem discussões em torno das limitações do racionalismo. Considerando, na esteira do racionalismo cartesiano, que o conhecimento advém da racionalidade, a linguagem artística nos permite contribuir para o debate sobre o conhecimento que não é o da pura razão. Diante disso, interessa-nos discutir o tensionamento de forças que transpassa o conhecimento, bem como as formas pelas quais as mudanças de paradigmas nas sociedades impactaram as linguagens, as ciências e outros campos do saber, eclodindo naquilo que se tem convencionalmente denominado pós-modernidade.

Para desenvolvimento desse tema, o texto é dividido em três seções: na primeira seção analisaremos o racionalismo cartesiano e os seus efeitos para as ciências humanas na modernidade a partir das reflexões de Michel Foucault sobre a relação entre razão, arte e loucura; na segunda seção analisamos as linguagens artísticas na pós-modernidade frente às questões postas pelo racionalismo; e, por fim, na terceira seção problematizamos a arte como *locus* privilegiado de disputa e tensionamento de forças e devires no contexto contemporâneo marcado pela constante (re)canonização de patrimônios e artefatos.

### **O racionalismo e a arte**

Na história da filosofia, o termo racionalismo está presente em diferentes perspectivas filosóficas. De maneira geral, todas elas têm em comum a confiança nos procedimentos da razão para produzir, sistematizar e transmitir o conhecimento humano. O racionalismo se pauta pelo primado da razão em relação aos sentimentos e às vontades e pela compreensão de que o conhecimento verdadeiro e isento de erros só é possível de ser alcançado a partir da razão.

É preciso, contudo, destacar nesta temática a importância do filósofo francês René Descartes, um dos filósofos mais influentes do pensamento humano. Considerado como o pai da filosofia moderna, Descartes parte do pensamento racional para estabelecer um método seguro para o conhecimento. Como explica Cottingham (1999, p. 11), a reflexão cartesiana em torno de como é possível obter um conhecimento verdadeiro faz de Descartes “um dos principais arquitetos da própria ‘noção de pensamento científico’”. O pensamento escolástico tradicional tendia “a explicar o mundo natural” a partir de suas qualidades reais, como “peso, umidade, secura e assim por diante” (COTTINGHAM, 1999, p. 12). Na modernidade, contudo, explica Cottingham (1999, p. 12), estas qualidades se tornaram “senso comum” para os cientistas, os quais passam a “sondar mais profundamente, até o nível microscópico” as “interações entre as várias partículas de que é composto nosso mundo cotidiano de objetos de tamanho médio”. E Descartes teve um papel central para a construção deste pensamento científico em diferentes

áreas como a matemática, a física, a geometria e também a psicologia. Para Cottingham (1999, p. 12), Descartes foi um reducionista na medida em que afirmava “que todos os fenômenos naturais, terrestres ou celestes, orgânicos ou inorgânicos, não importando quão grandes fossem suas diferenças superficiais” podiam ser explicados a partir da mecânica de suas partículas.

Descartes não apenas inaugurou o pensamento científico tal como o conhecemos, mas nos legou uma questão filosófica debatida até hoje ao dividir a realidade em duas categorias distintas: a *res extensa*, que é a substância extensa, ou seja, a matéria que compõe o mundo e pode ser explicada cientificamente; e a *res cogitans*, ou seja, a substância pensante, de características totalmente diferentes da substância extensa e inexplicável pela linguagem científica (DESCARTES, 1973b, p. 115). Foi a partir desta dualidade que Descartes nos legou o problema “mente-corpo” o qual, nas palavras de Cottingham (1999, p. 12), pode ser assim apresentado: “qual é exatamente a natureza da consciência e qual a sua relação com o mundo físico?”. Uma vez que, lembremos, consciência e mundo físico são, para Descartes, substâncias distintas. É nas *Meditações* que Descartes (1973a) apresenta de maneira detalhada a dúvida metódica como forma de obtenção de um conhecimento livre de erros, e por meio dela chega a uma verdade certa e indubitável: da sua existência enquanto sujeito pensante. Neste texto, Descartes conclui que só é capaz de duvidar porque pensa, e se pensa é porque ele existe. Daí o *cogito* cartesiano como ele se apresenta no quarto parágrafo da “Segunda Meditação: “eu sou, eu existo” (DESCARTES, 1973a, p. 100). E para Descartes (1973a, p. 95)

não ser louco (“insano”) é condição necessária para o sujeito que pensa, pois a loucura é o que impossibilita o pensamento. A loucura se torna, então, a exceção da razão; e a partir da razão define-se o que é a desrazão.

Considerando este preâmbulo sobre o racionalismo cartesiano, poderíamos questionar qual a sua influência na arte se considerarmos, como pontua Jorge Coli (1988, p. 105), que a obra artística reúne “elementos que escapam ao domínio do racional e sua comunicação conosco se faz por outros canais: da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações, das seduções”. Michel Foucault é um dos filósofos que se opôs ao racionalismo cartesiano ao destacar, como afirma Paul Veyne (1982 p. 174), que o ponto importante das ciências humanas não é a verdade científica, mas que as ciências humanas “não poderiam ser uma racionalização dos objetos naturais, um saber para *énarques*; elas supõem, primeiramente, uma análise histórica desse objeto, quer dizer, uma genealogia, um dar à luz à prática ou ao discurso”. Isso não significa que Foucault não reconheça o valor do pensamento científico, particularmente o inaugurado por Descartes, mas que o conhecimento científico não deve ser o único caminho para compreender as ciências humanas, como a arte, pois essas não se limitam a fenômenos físicos microscopicamente observáveis e explicáveis pela física.

A ciência não pode, portanto, ser tomada como forma superior de conhecimento, ela se aplica a “‘modelos de série’” (VEYNE, 1982, p. 174), tendo modelos formais como constantes. Para Veyne (1982, p. 175), Foucault reflete, portanto, as ciências humanas, como a medicina, a pedagogia, a psicologia, a arte

etc., a partir de outra perspectiva: a genealogia nietzscheana. Nesta perspectiva, não há constantes aplicáveis às ciências humanas, o que há são práticas - como as práticas discursivas, as práticas punitivas, as práticas médicas, as práticas de resistência - que posteriormente são racionalizadas. Ou seja, não há uma racionalidade anterior às práticas.

Se tomarmos como exemplo o tema da loucura no livro de Foucault "História da Loucura", cuja primeira publicação data de 1961, vemos como este livro é uma crítica da razão, como aponta Machado (2000, p. 18), uma análise dos limites que ela estabelece e de como ela exclui aquilo que a ameaça. Ainda, de como a loucura foi sendo subordinada à razão tendo na modernidade sua compreensão científica consolidada com a psiquiatria ou a psicologização da loucura. Na modernidade, a loucura se tornou objeto de conhecimento científico, portanto, de um conhecimento cujos pressupostos nos remetem ao racionalismo cartesiano, e também a Galileu e Newton (FOUCAULT, 2009, p. 264-298), e que antes de ser racionalizada tinha sido "objeto de excomunhão moral e social, porque foi herdeira da relação clássica da razão à desrazão" (MACHADO, 2000, p. 19). Para Roberto Machado (2000, p. 25), o caminho de Foucault para tratar da loucura neste livro é o da "experiência trágica da loucura", e o objetivo final é "denunciar a modernidade como civilização socrática, racional, por seu espírito científico ilimitado, por sua vontade absoluta de verdade, e saudar o renascimento de uma experiência trágica do mundo em algumas das realizações filosóficas e artísticas da própria modernidade".

Sobre estas criações filosóficas e artísticas, é a partir de Nietzsche que Foucault<sup>4</sup> analisa a experiência trágica da tragédia grega que permitiu, pela arte, “a experiência do lado terrível, tenebroso, cruel da vida como forma de intensificar a própria alegria de viver do povo grego”, mas que foi “reprimida, sufocada, invalidada pelo ‘socratismo estético’, que subordinara a criação artística à compreensão teórica”, ou, pela metafísica, que estabelecerá, como dirá Nietzsche, a criação dos valores morais: bem e mal, verdade e ilusão etc. (MACHADO, 2000, p. 25). Assim, para Machado (2000, p. 25), “do mesmo modo que, para Nietzsche, a história do mundo ocidental é a recusa ou o esquecimento da tragédia, a história da loucura, tal como interpretada por Foucault, é a história do vínculo entre a racionalidade moderna” e a loucura como objeto da ciência.

E por que retomamos esta questão para pensar a arte na modernidade? Porque Foucault nos mostra como a loucura é uma experiência originária que a razão ocultou, mascarou, dominou, a partir do pensamento cartesiano. Para Foucault, é com o racionalismo cartesiano que a loucura se torna condição de impossibilidade de pensamento (FOUCAULT, 2014, p. 47-48), estabelecendo-se uma incompatibilidade absoluta entre loucura e pensamento (razão), cuja consequência foi a redução da loucura ao silêncio. Na modernidade o que temos é a patologização da loucura como doença mental.

---

4 Sobre isso, afirma Foucault (2014, p. 29): “A bela retidão que conduz o pensamento racional à análise da loucura como doença mental deve ser interpretada numa dimensão vertical; e neste caso verifica-se que sob cada uma de suas formas ela oculta de uma maneira mais completa e também mais perigosa essa experiência trágica que tal retidão não conseguiu reduzir. No ponto extremo da opressão, essa explosão, a que assistimos desde Nietzsche, era necessária”.

A partir deste momento, o louco é compreendido como alienado. Em outras palavras, o louco não se torna o destituído de pensamento, mas aquele que é capaz de perder a verdade, a sua verdade. Como doença mental a loucura deixa de pertencer à estrutura binária razão e desrazão para compor o quadro das patologias, o que a torna, em princípio, curável. Compreender esta análise da loucura como experiência trágica permite Foucault analisar a experiência da linguagem na literatura moderna, já que, explica Machado (2000, p. 37) se a razão se constitui pela exclusão da loucura como alteridade, a abertura indefinida da literatura em direção à loucura é a tentativa de transgredir, de ultrapassar as fronteiras entre a loucura e a razão”. Por este caminho, Foucault “enaltece na literatura seu parentesco da literatura com a voz do louco que o saber racional considerou ausência de obra” (MACHADO, 2000, p. 38), tendo se manifestado por si mesma e com sua linguagem a partir de “criadores trágicos como Goya, Nietzsche, Van Gogh, Nerval, Hölderlin, Artaud etc.”

A loucura e sua relação com a arte e a literatura é pensada por Foucault em três épocas distintas, como explica Roberto Machado (2000, p. 38):

No Renascimento, a loucura tinha uma positividade artística, no sentido em que o louco era alguém que via o que os outros personagens não viam, como lady Macbeth, na tragédia de Shakespeare, que tem o poder de revelar a verdade quando se torna louca. [...]. Na época clássica, no momento em que o poder de revelação da loucura é aniquilado pelo ‘grande enclausuramento’, a figura do louco torna-se derrisória, desaparecendo como personagem teatral. [...]. Não existe, na época clássica, literatura de loucura, pois não existe possibili-

dade de a loucura se manifestar como linguagem autônoma, possibilidade de ela expressar a si própria em uma linguagem verdadeira. [...]. Na modernidade, como que retomando a positividade do Renascimento, a literatura, com Nerval, Roussel, Hölderlin, Artaud etc., palavra marginal que mina as outras formas de linguagem, dá à experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que o classicismo tinha negado, mostrando que a verdadeira experiência literária implica que se afronte o risco da loucura, que se seja retemperado pelas palavras de loucura.

Na modernidade, é a linguagem literária que restitui, para Foucault, voz à loucura sem que, para tanto, tenhamos que explicar uma obra pela loucura do seu autor, por isso considerar a loucura como “ausência de obra”. É a possibilidade de desvincular loucura de doença para, então, compreender a obra literária por meio de uma linguagem diferente da que silencia a loucura pela razão. Essa parece é a aposta de Foucault (2011b, p. 154) para a arte moderna quando esta não mais se define a partir dos limites da razão, o que permite “compreender positivamente a relação constante entre o não saber e o saber, pois um não suprime o outro”.

### **Linguagens artísticas na pós-modernidade**

Na esteira do pensamento crítico, à razão da modernidade, Lyotard (1988) se ocupou em denunciar o paulatino descrédito das “metanarrativas de legitimação”, ou seja, os metarrelatos legitimadores do conhecimento científico. Lyotard (1988) defendeu que, na era pós-industrial (situada na segunda metade do Século XX) houve uma agudização da “crise das ciências”, já em

curso no fim do Século XIX. Para melhor situar o leitor em seus argumentos, o filósofo lembra que a formulação de teorias científicas necessita recorrer a um grupo de significados e valores capazes de atribuir legitimidade relativamente universal ao saber. Logo, para ele, a ineficácia de grandes relatos de legitimação (como o iluminismo, o idealismo ou o marxismo) desestabilizou a crença no poder universal de transformação, outrora, creditado às ciências, redundando na pluralidade de interpretações sobre os fenômenos históricos e culturais. É exatamente este tempo de desprestígio dos metarrelatos que Lyotard (1988) denominou pós-modernidade.

É interessante observar que, ao defender o desequilíbrio dos estatutos do saber, Lyotard (1988) concluiu que o conhecimento não mais possui validade em si mesmo, mas, na atualização realizada por sujeitos práticos em suas vidas comuns. Por esta razão, e não por acaso, muitos teóricos concordam que foi no final dos anos 1960 que teve início a pós-modernidade, período marcado pela eclosão de movimento sociais ao redor do mundo, bem como pelo aprofundamento da individualidade<sup>5</sup>. É neste período que se observou a intensificação de movimentos sociais das mais variadas naturezas, tornando as ruas espaços de militância pautada na necessidade urgente de transformação. Feministas organizaram passeatas para exigir igualdade de direitos, a comunidade LGBT começou a contestar visibilidade e aceitação, a população negra robustecia militância contra o racismo, além de movimentos anti-guerra, anti-capitalismo e

---

5 Individualidade aqui entendida, não apenas como narcisismo e individualismo, mas, sobretudo, como expressão de alteridade.

em prol do meio ambiente. Estes grupos começaram a articular coletivos e ONGs, conquistando notoriedade nos muitos espaços de debate político.

Diante do exposto, fica bastante nítido que o cenário desenhado na segunda metade do Século XX foi caracterizado pela fragilização de paradigmas, que, não apenas trincaram certezas sobre um futuro glorioso (como prometido no discurso racionalista), mas também provocaram um mal-estar sobre a face cruel da civilização moderna.

Justamente por conta deste mal-estar, que Jameson (2007) observou o surgimento de uma espécie de “eterno presente”. Para ele, as sociedades pós-modernas têm sido marcadas pelas incertezas de tal forma, que o presente e todas as sensações hedônicas do “aqui e agora” se tornaram lugares de refúgio efêmero para os sujeitos tão afetados pelas incertezas. Também observando esta dinâmica, Bauman (2001) preferiu chamar o período atual de “modernidade líquida”, que, para ele, consiste na obsolescência do longo prazo, no acirramento da busca por experiências efêmeras, que tornam homens e mulheres ainda mais dependentes da transitoriedade.

Ora, é preciso também lembrar que o sistema produtivo no final do Século XX estava passando por ajustes significativos. A produção havia se tornado, nas palavras de Harvey (1993), flexível, o que significa dizer, capaz de ser ajustada ao ciclo produtivo rigorosamente conforme a demanda. Concomitante com este processo, observou-se um incremento da estrutura de marketing, espetacularizando o consumo de tal modo, que as mercadorias se tornaram, não apenas objetos inanimados, mas

a reificação de experiências estéticas<sup>6</sup>. A obsolescência também se tornou parte fundamental do ciclo produtivo, pois fazia-se necessário convencer os consumidores da vida útil cada vez mais diminuta das mercadorias, o que exigia uma busca ainda mais obsessiva por novas promessas de degustação transitória. Comprar, usufruir, descartar não poderia encerrar as motivações dos consumidores, era necessário convencê-los a reiniciar o processo, postergando a satisfação prometida.

Obviamente não pretendemos descambar num idealismo, que isola os códigos culturais de uma base concreta de existência e do contexto histórico que os envolve, pelo contrário, a face cultural da pós-modernidade estabelece uma relação análoga com a conjuntura econômica, cuja abordagem não pode prescindir das interconexões que ancoram o movimento pós-moderno ao tempo histórico. Por conseguinte, tratar do viés econômico implícito nos bens culturais não é o mesmo que subordinar a produção cultural à lógica econômica, mas, é admitir a interpenetração das esferas simbólicas e econômicas, afinal a própria noção de consumo envolve a produção de sentido.

Também, ao tratar dessa contemporaneidade, Lipovetsky (2007) prefere utilizar o termo “hipermodernidade”, uma vez que, em seu argumento, tem ocorrido uma agudização de características sempre existentes no capitalismo, o que acentua, por exemplo, o consumismo, o hedonismo, o individualismo ou narcisismo. De fato, a preocupação de Lipovetsky (2007) foi fugir de uma percepção fragmentada da história, o que evita incorrer no erro de perceber a pós-modernidade como uma espécie de “nova ordem”.

---

<sup>6</sup> Processo não inventado na pós-modernidade, mas apenas aprofundado. Esquema semelhante ao que Marx chamou originalmente de “fetichização da mercadoria”.

Feita a ressalva acima, é também válido sinalizar que as características aqui atribuídas à pós-modernidade foram sendo cada vez mais intensificadas no decorrer do tempo. Assim, pensar na difusão da cultura de massa, por exemplo, requer levar em consideração o modo como as tecnologias contribuíram para ampliar o alcance de músicas, videoclipes, filmes ou seriados. Com isso, verificou-se um fenômeno duplo de massificação de padrões estéticos ocidentais, que coexiste com o progressivo interesse nas expressões culturais locais e subterrâneas. Por esta razão, ao invés de supor que o “global” tenha substituído o “local”, Hall (2006, p. 77) sugere “uma nova articulação entre o ‘global’ e o ‘local’”.

Além de tornar menos previsíveis essas relações entre expressões “locais” e “globais”, a pós-modernidade também é caracterizada pelo embaralhamento de fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura, o que, por sua vez, fragilizou ainda mais o conceito de “identidade”. Assim, falar de identidade hoje é invocar um conceito carregado de imprecisão, sobretudo num contexto de referências tão instáveis como o que vivemos atualmente. Se antes, a humanidade possuía convicções tão firmes sobre o repertório de identidades possíveis, hoje, homens e mulheres angustiam-se pela perda de identidades sólidas. Para Bauman (2001), apesar de dificilmente encontrarem uma identidade que lhes caiba, os homens ainda possuem um desejo de tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme e, nessa tentativa de estabilizar as referências, restam-lhes identidades destroçadas pela liquidez.

Nesse contexto, a dissolução de referências<sup>7</sup> acabou gerando fissuras em nossas subjetividades, tornando-as ainda mais vulneráveis à amplidão de apelos sensórios e seduções, que nos prometem o gozo como pacificador do “mal-estar da pós-modernidade”<sup>8</sup>. Na vã tentativa de abrandar este mal-estar, os sujeitos pós-modernos são convencidos de que o hedonismo e o narcisismo sublimam precariamente os sintomas do desamparo. Assim, como já mencionado, ocorre uma hipertrofia do presente, ou seja, uma degustação exaustiva de prazeres fugazes que, dado sua incapacidade de plena satisfação, postergam-na para o próximo objeto de prazer.

É bem nesse cenário que as linguagens artísticas têm sido muito importantes como difusores de ideologias, tanto hegemônicas como contra-hegemônicas. Assim, as artes, mais do que nunca, têm traduzido esta necessidade de experiências estéticas transitórias, que sensibilizam, comovem e seduzem subjetividades. Preocupados em retratar esta questão, Lipovetsky e Serroy (2005, p. 54) concluem que vivemos hoje no “capitalismo artista” que, segundo eles, “funciona como um sistema marcado pela intensificação dos investimentos em matéria de estética e pela generalização do imperativo do estilo nas indústrias de consumo”.

Nesse sentido, a arte, de fato, está inserida num campo de disputa ideológica, mas, também, num contexto de desorganização de referências e identidades, o que pode potencializar a

---

7 Referimos à desestabilização de referências em instituições, que outrora serviram de suporte para nosso senso de pertença.

8 Expressão utilizada por Bauman (1998) em alusão à obra “O mal estar da civilização” de Freud.

subversão de grupos marginalizados. Portanto, pensar no “capitalismo artista” de Lipovetsky significa pensar no tráfego de forças ideológicas emolduradas pelo capital, requerendo também pensar em seus próprios dispositivos de subversão e rebeldia. Numa contemporaneidade rasurada por tantos apelos estéticos, tem-se a oportunidade de anunciar a diferença como atributo e não mais como deformidade. O momento, então permite pôr em foco o estranho, o bizarro, o diferente, o guetificado, o subterrâneo, o *underground*; que, mesmo negociando com a cadeia produtiva, confrontam o racionalismo higienista e escancaram os jogos de força no campo cultural.

É pertinente acrescentar que discordamos de argumentos que simplificam a arte contemporânea à plena subsunção a uma nova racionalidade imposta pelo mercado; afinal, preferimos insistir em validar as expressões artísticas como espaços possíveis de desconstrução da hegemonia racionalista. Argumentamos que a arte é oportunamente *locus* de catarse, onde os sujeitos incorporam seduções estéticas massificadas, mas sem perder de vista o desejo de subjetivação expresso na diferença. A arte aqui representa uma tentativa (vã, talvez) de suturar as fissuras deixadas pela desestabilização de referências, tornando-as ainda mais movediças na relação com a diversidade, o que inspira Maffesoli (2000) a entender que é esta transitoriedade que, junto com a estética, mais caracteriza as sociabilidades pós-modernas.

Outra questão também válida para pensar a articulação entre arte e a estruturas capitalistas na pós-modernidade é a forma como o desprestígio das metanarrativas, como argumenta Lyotard

(1988), tornou mais nebulosa a ideia de bem universal comum para a humanidade. Em oposição à generalização de interesses dos homens<sup>9</sup>, observamos o nascimento do desejo pelas histórias particulares e pelas próprias ambivalências implícitas no devir humano. Oportunamente, as artes se inserem de modo ambíguo neste lugar, provocando dissensos entre os próprios teóricos contemporâneos. Connor (1992), por exemplo, advoga que a explosão da atividade cultural e estética em todos os aspectos da vida gera oportunidade para que grupos revolucionários superem visões convencionais do marxismo, que compreendem a cultura sob os ditames do capital. Connor (1992) lembra que alguns autores, a exemplo de Foucault e Pêcheux, alocaram o poder de estruturas dominantes para o cerne das relações sociais, fato este que nos leva a entender os próprios sujeitos como agentes que constroem significados a partir de seus muitos usos. Com isso, a cultura não é mais vista como substrato de forças hegemônicas, mas como parte dos significados construídos na prática social. Em síntese, reconhece-se, então, que micropoderes atravessam a cultura, possibilitando tantos usos, quanto o número de sujeitos que a interpreta.

Ainda tratando do assunto, Connor (1992) pondera que o declínio das metanarrativas pode, por outro lado, evaporar a legitimidade de lutas emancipatórias, que ainda dependem destes mesmos ideais de liberdade e justiça universal; no entanto, esta diversificação apontada pelo capitalismo “pós-fordista”<sup>10</sup> estimu-

9 Recorremos ao termo “homens” no lugar de “humanidade” para problematizar o universalismo arbitrado pelo “homem branco burguês heterossexual”.

10 O termo “fordismo” se refere ao modo de produção capitalista no início do Século XX (bem ilustrado no filme “Tempos Modernos”). Tal forma de produção foi substituída pela flexibilidade do sistema produtivo que, a partir da segunda metade do Século XX, se baseou numa maior diversificação da produção de mercadorias.

la uma diversidade que se volta “suicidamente” contra as forças conservadoras. Noutras palavras, é próprio do capitalismo possuir mecanismos de opressão e sincronização ideológica aos interesses dominantes e, ao mesmo tempo, de rebeldia contra-hegemônica.

Também interessado em entender a cultura contemporânea, Jameson (1985) lembra que a arte moderna serviu de rebeldia contra a massificação ideológica racionalista. Contudo, a partir do início dos anos 1960, quando institucionalizada na Universidade, a arte moderna começou a ser considerada acadêmica por uma geração de poetas, pintores e músicos. Também no referido período, observou-se o nascimento de um consumo acelerado pela obsolescência, que incorporou a moda, o *style* e toda sorte de apelos estéticos ao ciclo de produção e difusão de mercadorias. Aos poucos, a arte moderna foi cedendo espaço para uma nova forma de produzir e consumir arte.

Ao notar a aproximação da arte pós-moderna com toda a cadeia de produção e consumo, Jameson (1985) fica na dúvida se a arte moderna (anterior aos anos 1960) ainda continua subversiva na pós-modernidade. Por isso, quando questionado se a arte pós-moderna funciona para fazer oposição à lógica do capitalismo e da sociedade de consumo, como a arte moderna fez no passado, Jameson (1985, p. 26) conclui de modo reticente: “A questão mais importante é saber se também existe alguma forma de resistência a essa lógica. Tal questão devemos, todavia, deixar em aberto”.

Se, por um lado, o autor questiona se a arte pós-moderna serve (ou não) para fazer oposição ao capitalismo, por outro, falta-lhe problematizar se este mesmo capital nutre alteridade

de grupos segregados. Acerca disso, é preciso observar que os sujeitos pós-modernos, quando buscam recompor suas identidades, frequentemente recorrem aos apelos mercadológicos, fato este que, em olhares mais conservadores, macula a luta das minorias. Porém, é útil ponderar se também essa lógica não reacende a resistência, enquanto remenda precariamente nossas identidades já tão fragilizadas.

Como exemplo interessante ao que afirmamos, vale citar o movimento “Tropicália” que, nascido no Brasil no final dos anos 1960, contestava o mito da pureza na arte em geral. Caetano Veloso, um dos seus representantes, apreciador do grupo “*The Rolling Stones*”, incorporou a guitarra elétrica em suas apresentações, gerando “uma maneira de ver o mundo entre irada e erudita, menos ligada aos padrões proletário-nacionalistas das esquerdas” (TREVISAN, 2018, p. 270). Esta incorporação do estilo Rock internacional gerou duras críticas numa época em que o progressismo era entendido como anti-materialista, fato que motivou a esquerda ortodoxa a classificar Caetano como “pequeno burguês alienado”.

No argumento dos Tropicalistas, o movimento surgiu da necessidade de adentrar as vivências dos artistas, ou seja, era preciso misturar a vida e a arte para emoldurar uma “brasilidade” em contínua transformação (JACQUES, 2012). A ideia, então, compreendia que os temas pontuados pela Tropicália deveriam se aproximar das ruas, de modo a propiciar diálogos mais óbvios entre movimentos de esquerda e as experiências cotidianas de pessoas comuns sem desprezar as experiências estéticas dinamizadas pela sociedade de consumo.

O Tropicalismo, então, transitava entre a cultura de massa e a cultura popular, utilizando tendências estéticas suscitadas no epicentro do imperialismo capitalista, mas, também, pautando causas de luta social no auge da ditadura militar. Ainda sobre esta aproximação da Tropicália em relação aos apelos na sociedade de consumo, Jacques (2012) lembra que a ambiguidade deste movimento consistia na crítica e, ao mesmo tempo, na fascinação pelas transformações<sup>11</sup> de algumas das grandes cidades brasileiras, cada vez mais sincronizadas à dinâmica e aos padrões estéticos do capitalismo pós-moderno.

Ao denunciar o “mito da pureza”, a Tropicália traz à tona a complexidade que envolve a oposição entre a militância anti-imperialista e os apelos estéticos do mercado pós-moderno. Por outro lado, a veemente crítica de progressistas ortodoxos sobre uma provável rendição da arte pós-moderna à indústria cultural — acusando-a de não mais apresentar resistência à lógica do capital — parece buscar refúgio numa espécie de “ne-oracionalidade descartiana”. Não porque a esquerda radical reivindique a mesma razão de Descartes, mas porque ela parece requerer um modelo universal de militância, em torno do qual, seus leais seguidores devem gravitar. A partir disso, não custa questionar: o universalismo da esquerda radical não seria tão incoerente quanto aos universalismos vãos aos quais insistimos desconstruir?

---

11 Essas transformações correspondem à “modernização” de cidades importantes, como São Paulo e Rio de Janeiro, que foram reurbanizadas sob princípios de uma política higienista baseada na expulsão de populações menos favorecidas e equalização às demandas do capital corporativo.

### **Memória, artificação e metamorfoses patrimoniais**

Se, de um lado, observamos um adensamento de apelos simbólicos na cultura pós-moderna ao ponto de tornar as fronteiras culturais<sup>12</sup> mais permeáveis, de outro, subsiste um desejo coletivo de salvaguardar o sentimento de identidade de grupos. Tal fato ocorre porque a hipertrofia do presente, como já mencionamos, gera um mal-estar nas sociedades sobre memórias de um passado que grupos desejam perpetuar.

Em “The Past Is a Foreign Country”, David Lowenthal (1985) evidencia a emergência da noção de património como expressão de um *ethos* preservacionista contemporâneo. Esta expressão traduz-se num desejo de salvar tudo aquilo que pode vir a desaparecer, logo, esta reflexividade preservacionista (BENNETT e JANSSEN, 2016) encontra os seus temas centrais nas ideias de perda e de transitoriedade, mas também nas de recuperação e de revitalização. Nas sociedades ocidentais, a preservação do património adquiriu maior relevo a partir dos anos 1970 com o aumento crescente de estudos sobre o nosso passado e, consequentemente, sobre as identidades. Em meados dos anos 1980, surgiu o fenómeno da defesa e da preservação patrimonial - quase como que uma “hiper-patrimonialização” - que perdura até aos dias de hoje e que se assume como uma consequência da globalização, do crescimento urbano massivo e também da industrialização subsequente da Segunda Guerra Mundial (HEINICH, 2010).

---

<sup>12</sup> Referimos à desestabilização de fronteiras entre alta e baixa cultura, entre cultura erudita e cultura popular e, também, entre cultura hegemónica e cultura guetificada.

A relevância da percepção crítica sobre o caráter seletivo da memória, que estava limitado aos monumentos, considerados como sendo notáveis, autênticos e representativos (BAKER, ISTVANDITY e NOWAK, 2016) da história e da memória nacionais, constituía-se como fundamental para a compreensão das identidades coletivas. O que surgiu associado à preservação de bens religiosos foi sofrendo mutações, evoluiu e, atualmente, diversos estudos denotam que devem ser destacados os significados da cultura material, isto é, as relações entre os objetos e as simbologias que lhes são atribuídas. Com efeito, a noção de património cultural tem sido metamorfoseada. Novas dimensões entram em jogo, mormente novos processos de artificialização (SHAPIRO, 2007), que fazem emergir diferentes formas de património cultural, recentes simbologias, a importância da cultura popular e também a crescente relevância dos processos de museificação. Efetivamente, os processos de artificialização referenciados traduzem-se, nas sociedades ocidentais, na transformação da não-arte em arte (SHAPIRO, 2007, p. 135) e refletem a existência de novas atribuições de significados, que se fazem acompanhar pela transfiguração do cotidiano e das comunidades. O decurso destes processos desperta, não só esperadas transformações, como coloca desafios às diferentes instituições culturais. Ao museu – inevitavelmente a instituição historicamente responsável pela concretização de todos estes processos (DUARTE, 2010) – coloca-se a premência de acompanhar as distintas simbologias, complexas, que passam a caracterizar o património – tanto que “ainda hoje será pertinente fazer notar a necessidade de renovação do Museu no sentido de

uma deslocação em direção à apreciação do ‘imaterial’ (DUARTE, 2010, p.52). Richard Kurin (2004) assevera que as práticas dos museus devem ser alteradas, com o intuito de darem resposta a estes processos de modo a acompanhar as novas formas de património cultural imaterial, que assentam dimensões da cultura popular.

O conceito de museificação (RUY, 2017) e, também, a noção de museu vivo, de *novo museu* ou de pós-museu, revelam reflexões contemporâneas, especialmente quanto à diferenciação entre museificação e de musealização e o papel que a memória coletiva possui em cada um deles. O *museu vivo* se apresenta como capaz de estabelecer pontes entre o passado e o presente e de apresentar coleções materiais expressas por identidades em constante mudança.

Ao nível do património, atentando espacialmente ao âmbito imaterial, sublinhamos Laura Smith (2006) ao destacar que todo o património é, antes de tudo, uma prática cultural e, como tal, é composto por um conjunto de valores e de significados, que se pautam pelo seu carácter imaterial. Assume-se uma dupla hermenêutica entre o objeto e o significado, que se materializa na compreensão daquilo que pode ser considerado como património cultural imaterial (GUERRA, 2016, 2018). Trata-se de uma “emoção patrimonial” segundo Daniel Fabre (2013): que se produz em torno de um edifício, do espaço, da festa, dos objetos - todos estes constituintes de um património comum vivido, muito próximo da hipótese inicial proposta por Maurice Godelier (2008), segundo a qual não pode existir sociedade sem realidades plenas de significados. Esta emoção patrimo-

nial assume uma dimensão tão mais coletiva quanto é objeto de um investimento emotivo por um grande número de pessoas que experienciam coletivamente admiração, beleza, qualidade, carga cultural, carga religiosa, paixão musical, excecionalidade, orgulho, exclusividade. Portanto, dialogicamente estão em jogo emoções e qualidades estéticas, técnicas, símbolos, culturas (HEINICH, 2009). Nathalie Heinich (2017) observa que o valor do patrimônio corresponde a uma dupla equação: a universalidade construída pela comunidade de pertença do patrimônio, pois constitui um bem comum; e a perenidade do seu valor, pois vem do passado – como suporte de memória – e pode ser transmitido às gerações vindouras. Estes dois valores são amplificadores de valor patrimonial. Juntamente com os valores da raridade e da novidade possuem um significado particular na construção das representações sociais contemporâneas. Ampliados, estes valores desembocam em outros: autenticidade, beleza, monumentalidade e significado.

### **Considerações finais**

No presente capítulo, objetivamos apresentar uma breve análise sobre os limites do racionalismo que, embora convencionalizado como modelo de pensamento hegemônico na sociedade moderna, demonstrou-se incapaz de traduzir a plenitude do devir humano. Num cenário oportuno de questionamento desta racionalidade, a arte tem surgido como linguagem potencial para expressar a diferença, a contradição e a ambivalência da vida humana.

Acrescentamos também alguns debates sobre a memória com o fim de problematizar o quanto desejos de vinculação

identitária, mediados por memórias sociais, coexistem com a reconstrução de outras tantas possibilidades de filiação na pós-modernidade. A vida coletiva, portanto, torna-se ainda mais atravessada por assimetrias impossíveis de ser compreendidas a partir de modelos puramente racionalistas de pensamento que, tão frequentemente, ignoram a contradição como parte da condição humana.

### Referências

BAKER, S.; ISTVANDITY, L.; NOWAK, R. Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions. **Museum Management and Curatorship**, Londres, v. 31, n. 4, p. 369-385, 2016.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENNETT, A.; JANSSEN, S. Popular Music, Cultural Memory, and Heritage. **Popular Music and Society**, Londres, v. 39, n. 1, p. 1-7, 2016.

COLI, J. **O que é a arte**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988 (Coleção primeiros passos).

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1992.

COTTINGHAM, John. Descartes. **A filosofia da mente de Descartes**. São Paulo: Editora UNESP, 1999. (Coleção Grandes Filósofos).

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. (Coleção Os Pensadores).

DESCARTES, R. **Meditações concernentes à Primeira Filosofia**. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. (Coleção Os Pensadores).

DUARTE, A. O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural imaterial. *In: SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA*, 1., 2009, Porto. **Actas [...]**. Porto: Universidade do Porto, 2010. p. 41-61.

FABRE, D. **Émotions patrimoniales**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *In: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. Foucault, o Filósofo, Está falando. Pense. *In: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011a. p. 49-51.

FOUCAULT, M. O homem está morto? *In: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b. p. 151-156.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GODELIER, M. **L'Énigme du don**. Paris: Flammarion, 2008.

GUERRA, P. From the night and the light, all festivals are golden: the festivalization of culture in the late modernity. *In: Redefining art worlds in the late modernity*. Eds. Paula Guerra e Pedro Costa. Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras, 2016.

GUERRA, P. Ceremonies of Pleasure: Na Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals. *In: SIMÃO, Emília; SOARES, Célia. Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality*. United States of America: IGI Global, 2018.

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

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

HEINICH, N. **La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

HEINICH, N. The making of cultural heritage. **Nordic Journal of Aesthetics**, v. 22, n. 40/41, p. 119-128, 2010.

HEINICH, N. **Des valeurs**. Paris: Gallimard, 2017.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

JAMESON, F. Pós-modernidade e a sociedade de consumo. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2918778/>. Acesso em: 23 maio 2020.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

KURIN, R. Museums and intangible heritage: Culture Dead or Alive? **ICOM News**, Paris, v. 57, n. 4, p. 7-9, 2004.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2007.

LOWENTHAL, D. **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1988.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

POURTOIS, J. P.; DESMET, H. **A educação pós-moderna**. São Paulo: 1999.

RUY, A. **Museificação do território: experimentação conceitual em roteiro cultural no Espírito Santo**. Tese (Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

SHAPIRO, R. Que é Artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SMITH, L. **Uses of Heritage**. Oxon: Routledge, 2006.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VEYNE, P. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.