

Do *kitsch* ao *cult*: as transformações culturais contemporâneas no país do carnaval¹

Kitsch to the *cult*: the contemporary cultural transformations in carnival country

Johnny Cardoso²

Resumo: O artigo apresentado tem por objetivo uma reflexão sobre o dinamismo na formação cultural, pela via da dicotomia entre o kitsch e o cult. Busca verificar também como as transformações afetam o sentido de cultura de indivíduos e grupos no processo comunicativo das relações sociais. Para tal são analisados os processos de representação e significação responsáveis por organizar o imaginário coletivo, que de certa forma determina o contexto histórico vivenciado por uma sociedade.

Palavras-chave: Estudos culturais e diversidade; cultura e cultura popular; sociedade, cultura e modernidade; carnaval.

Abstract: The paper presented is intended to reflect on the dynamism of the cultural background, through the dichotomy between the cult and kitsch. It also aims to verify how the changes affect the sense of culture of individuals and groups in the communicative process of social relations. For this purpose, we analyze the processes of representation and signification responsible for organizing the collective imagination, which somehow determines the historical context experienced by a society.

Keywords: Cultural studies and diversity; culture and popular culture; society, culture and modernity; carnival.

¹ Artigo inicialmente apresentado em outubro de 2012 no XV Congresso Metodista de Iniciação e Produção Científica, em São Bernardo do Campo/SP. Pela participação no evento o autor foi agraciado com o III Prêmio de Educação em Direitos Humanos - escolhido pelo Núcleo de Educação e Direitos Humanos daquela Instituição como um dos melhores trabalhos apresentados durante o Congresso relativo ao tema. Para essa publicação o texto foi atualizado.

² Jornalista formado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com especialização em Comunicação Social pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB/MS) e em Psicopedagogia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e acadêmico de Ciências Sociais na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Na condição de pesquisador integra os grupos ECOM (Comunicação e Mercado) e CRITICOM (Comunicação Empresarial). Servidor público federal atua na Comunicação Pública desde 1991. E-mail: johnnycardoso@zipmail.com.br

Preâmbulo

*O outro Brasil que vem aí*³

Eu ouço as vozes
eu vejo as cores
eu sinto os passos
de outro Brasil que vem aí
mais tropical
mais fraternal
mais brasileiro.
O mapa desse Brasil em vez das cores dos Estados
terá as cores das produções e dos trabalhos.
Os homens desse Brasil em vez das cores das três raças
terão as cores das profissões e das regiões.
As mulheres do Brasil em vez de cores boreais
terão as cores variamente tropicais.
Todo brasileiro poderá dizer: é assim que eu quero o Brasil,
todo brasileiro e não apenas o bacharel ou o doutor
o preto, o pardo, o roxo e não apenas o branco e o semibranco
Qualquer brasileiro poderá governar esse Brasil
lenhador
lavrador
pescador
vaqueiro
marinheiro
funileiro
carpinteiro
contanto que seja digno do governo do Brasil
que tenha olhos para ver pelo Brasil,
ouvidos para ouvir pelo Brasil
coragem de morrer pelo Brasil
ânimo para viver pelo Brasil
mãos para agir pelo Brasil
mãos de escultor que saibam lidar com o barro forte e novo dos Brasis
mãos de engenheiro que lidem com ingresias e tratores (europeus e norte-americanos a
serviço do Brasil)
mãos sem anéis (que os anéis não deixam o homem criar nem trabalhar)
mãos livres
mãos criadoras
mãos fraternais de todas as cores
mãos desiguais que trabalhem por um Brasil sem Azeredos,
sem Irineus
sem Maurícios de Lacerda.
Sem mãos de jogadores
nem de especuladores nem de mistificadores.
Mãos todas de trabalhadores,
pretas, brancas, pardas, roxas, morenas,
de artistas
de escritores
de operários

³ FREYRE, Gilberto. *Talvez poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

de lavradores
de pastores
de mães criando filhos
de pais ensinando meninos
de padres benzendo afilhados
de mestres guiando aprendizes
de irmãos ajudando irmãos mais moços
de lavadeiras lavando
de pedreiros edificando
de doutores curando
de cozinheiras cozinhando
de vaqueiros tirando leite de vacas chamadas comadres dos homens.
Mãos brasileiras
brancas, morenas, pretas, pardas, roxas
tropicais
sindicais
fraternais.
Eu ouço as vozes...
eu vejo as cores...
eu sinto os passos...
desse Brasil que vem aí.

Introdução

Sendo fato, na esfera do indivíduo, o dito popular de que *gosto não se discute* (apesar de muitos serem duvidosos) ou como diz Antônio Augusto Arantes (1995, p.12): “religião, cor e política não se discute”, é perfeitamente plausível, então, uma análise na esfera coletiva que perpassa os conceitos da formação cultural e suas representações e expressividades – a partir da própria noção de interdisciplinaridade do estudo da cultura.

O espaço ora aproveitado é justamente para discutir, a partir de uma reflexão sobre os *estudos culturais*, como se forma o “paladar” do indivíduo e, em última instância, da sociedade no sentido de gostar de determinado estilo (ou tipo de arte) em detrimento de outro(a). Ou, ainda, como ocorre a construção da representação simbólica que, de certa forma, caracterizaria uma espécie de “perfil” relativo a escolhas, determinantes a uma categorização ou separação daquilo que é popular ou erudito, clássico ou folclórico.

Em termos metodológicos decorre uma análise do tema *estudos culturais* tendo como referencial primevo a correntes teóricas que pautam o assunto e se intensificaram em meados do século XX, com o advento de institutos tipo a *Escola de Frankfurt* e a *Teoria Crítica*. E cujas premissas encaixam-se exemplarmente naquilo que se presta o artigo a comprovar: *a mudança comportamental na sociedade contemporânea (especialmente no Brasil) a partir de transformações culturais e simbólicas*.

Quer dizer, apresentar as representações simbólicas que conformam o *ethos* social e as expressões culturais mais ligadas a uma vertente popular (ao menos em seus primórdios, “ritmos de rua”, carnaval etc.) e menos àquela rigidez dos mecanismos interpostos pela comunicação de massa e a indústria cultural em seu auge na segunda metade do século passado. Em nosso caso específico, a expressão cultural é marcada pela diversidade, dualidade e dicotomia; cujos nomes como Gilberto Freyre (2004) e Sérgio Buarque de Holanda (2000) na busca por explicar a *formação da sociedade brasileira* e suas *raízes rurais*, respectivamente, muito bem contemplam um referencial teórico útil a esse contexto.

Aqui o manifesto interesse é o de desvendar, se possível, como surgem tendências, modismos ou movimentos revisitados de expressões culturais e artísticas na dimensão coletiva. São fartos os exemplos de objetos de arte (em todos os sentidos de produção cultural) que em dado momento ou espaço foram taxados como de muito mau gosto e discriminados por uma elite – artística, cultural, intelectual, econômica. De repente, sob o signo de uma releitura ou sob a alcunha de retrô (enquanto clima, visual etc.), cultura e arte passam a ser valorizadas como de “realidade superior” – na visão de Renato Ortiz (1991) e as mudanças estéticas do século XIX, a partir do uso que ele faz do termo cunhado por Raymond Williams.

Daí a ideia de se explorar a frequente dicotomia entre o *kitsch*⁴ e o *cult*⁵, buscando verificar como se constrói as preferências (o "gosto") ou a formação cultural no universo do imaginário coletivo.

Diante disso, pode-se teorizar sobre os elementos sócio-históricos e geográficos na análise cultural (inclusive da arte), uma vez que o binômio tempo-espaco faz bastante diferença na construção do *ethos* social – enquanto formador das características comuns de determinados grupos de indivíduos na sociedade. Afinal, essas predileções, mormente, delimitam ou demarcam certos elementos culturais em dada época e local.

Ou como afirma Williams (1969), baseando-se no pensamento oriundo do século XIX:

Hipótese básica no desenvolvimento da idéia de cultura é a de que a arte de certo período se relaciona íntima e necessariamente com o "sistema de vida" dominante e, em conseqüência, os juízos estéticos, morais e sociais estão em estreita correlação (p.145).

⁴ Termo de origem alemã (*verkitschen*) que é usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e/ou exagerados, frequentemente associados à predileção do gosto mediano e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões que não são autênticos, tomar para si valores de uma tradição cultural privilegiada. Eco (1960) sugere algumas etimologias do termo: remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Mônaco, querendo adquirir um quadro, mas a preço baixo pediam o "esboço" (*sketch*); daí teria vindo o termo alemão para indicar a vulgar pacotilha artística para compradores desejosos de fáceis experiências estéticas. Todavia em dialeto meklem-burguês existia já o verbo *kitschen* por "recolher o barro da estrada". Uma outra concepção seria "mascarar móveis para parecer antigos", enquanto se tem o verbo *verkitschen* por "vender a baixo preço" (Apocalittici e integrati, p.68).

⁵ A palavra *cult*, em inglês, significa culto, que realmente é o que parece a alguns "seguidores". Os adeptos geralmente se dedicam a manter contato entre si, por meio de convenções, grupos de discussão na internet e lojas especializadas. Manifestações desse tipo são os fatores responsáveis pela longevidade cultural dessas obras. Vários grupos de adeptos são tão ativos que inclusive recebem denominações, como os *trekkers* (fãs da franquia *Star Trek*) ou os *otakus* (admiradores de anime e mangá). As denominações dadas aos grupos de fãs passam a ser parte do universo em volta do artefato cultural de adoração, tomando parte na visão geral no inconsciente popular em relação à obra.

A formação cultural no contexto histórico

Ao longo da história não é novidade que várias nações, por sua relevância cultural e hegemonia político-econômica, influenciaram a modelagem do comportamento de outros povos. A saber: os egípcios (o calendário, a arquitetura, o obelisco, o papiro); a cultura clássica dos gregos (a mitologia, os jogos olímpicos, os princípios da Política) e dos romanos (o latim, o Direito, o cristianismo); os chineses e seus engenhosos inventos (o papel, a bússola e a pólvora); os franceses e seus princípios de liberdade e fraternidade; os ingleses e a Revolução Industrial. Cada um, em seu tempo, proporcionaram alguma contribuição à humanidade – o que pode ser também discutível.

Poderíamos citar inúmeros casos de hibridismos e confluências culturais interpovos; na antiguidade, por conta do poderio militar, e mais recentemente a prática colonialista das grandes nações também em sentido coercitivo – situações essas que trouxeram imbricações culturais de parte a parte (a conquistadores e conquistados).

No caso do Brasil, especificamente, herdamos muitos hábitos dos portugueses ou eles de nós assimilaram costumes a sua cultura. Assim demonstrado por Holanda (2000):

Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes e padrões de existência que nos trouxeram, as condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. Favorecendo a mobilidade social, estimulou os homens, além disso, a enfrentar com denodo as asperezas ou resistências da natureza e criou-lhes as condições adequadas a tal empresa. [...] Nesse ponto, precisamente, os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexecutáveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história. Onde

lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte, que – afirmava Gabriel Soares – a gente de tratamento só consumia farinha de mandioca fresca, feito no dia. Habitaram-se também a dormir em redes, à maneira dos índios. Alguns, como Vasco Coutinho, o donatário do Espírito Santo, iam ao ponto de beber e mascar fumo, segundo nos referem testemunhos do tempo. Aos índios tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos. A casa peninsular, severa e sombria, voltada para dentro, ficou menos circunspecta sob o novo clima, perdeu um pouco de sua aspereza, ganhando a varanda externa: um acesso para o mundo de fora (p.46-7).

A seu modo, Freyre (2004) apresenta a influência moura na cultura portuguesa com reflexo em terras tupiniquins:

Traços de cultura moral e material. Debbané destaca um: a doçura no tratamento dos escravos que, na verdade, foram entre os brasileiros, tanto quanto entre os mouros, mais gente de casa do que besta de trabalho. [...] Diversos outros valores materiais, absorvidos da cultura moura ou árabe pelos portugueses, transmitiram-se ao Brasil: a arte do azulejo que tanto relevo tomou em nossas igrejas, conventos, residências, banheiros, bicas e chafarizes; a telha mourisca; a janela quadriculada ou em xadrez; a gelosia; o abalcoado; as paredes grossas. Também o conhecimento de vários quitutes e processos culinários; certo gosto pelas comidas oleosas, gordas, ricas em açúcar. O cuscuz, hoje tão brasileiro, é de origem norte-africana (p.298-9).

As duas citações são propositais à medida que nos invocam a uma reflexão sobre as características de nossa identidade nacional e subsidiam um melhor entendimento da conformação cultural de nossa gente e

daquilo que nos propomos a escrever em termos de *estudos culturais*. Com a chegada de imigrantes, então, e a formação das colônias alemã e italiana no século XIX, da japonesa no início do século XX e mais recentemente da árabe, passamos a incorporar comportamentos e tradições, bem como hábitos alimentares dessas culturas que até então eram estranhas a nós.

São infindáveis outras influências exógenas com relação à música, ao cinema, ao teatro e diversas outras manifestações culturais (como o carnaval, que existia desde a antiguidade) e os cultos religiosos de diversos povos a partir do movimento migratório em direção a nosso país.

O próprio carnaval, embora aqui tenha contornos diferentes, é realizado em diversas partes do mundo como festejo profano-popular semelhante ao nosso: tanto em Nova Orleans (Louisiana, EUA) quanto em Port of Spain (Trinidad e Tobago) e Havana (Cuba), somente para citarmos alguns. Não menos intenso de que o do Rio de Janeiro, Recife ou Salvador, por exemplo, é o de Nova Orleans⁶ e sua *Mardi Gras* (terça gorda) e *Krewes* (clubes e associações de brancos), como afirma Roberto DaMatta (1997) em *Carnavais, malandros e heróis*, bastante interessante e com suas peculiaridades. A começar pela diversidade cultural (berço do jazz) e étnico-religiosa do povo em si, uma vez que o local foi solo francês e espanhol antes de Napoleão vendê-la ao governo estadunidense.

⁶ EUA (*carnival*): ocasião festiva [localizada], na qual pode ocorrer o encontro dos homens com as máquinas e a participação dos *freaks* (esquisitos, fora de contexto), sendo realizado entre os bairros comerciais e (zonas neutras ou mortas da cidade); Nova Orleans representa o Sul aristocrata ([Krewes] preservação de residenciais valores da hierarquização e da nobreza), dogmático, das contradições da discriminação racial e marcada pela ideologia da boa vida numa nação calvinista e pela necessidade de demonstração de prestígio; em que o indivíduo encontra-se no estado de competição e relativização e com dificuldade de se perceber na totalidade (o que explicaria a representação de personagens dicotômicos e o mundo desigual/fragmentado da realidade); e os bailes (clubes privados), os desfiles (públicos) e o Mardi Gras. Adaptação do texto de DAMATTA, 1997 – vide referências.

Para DaMatta (1997), o carnaval brasileiro⁷ é assim visto: um momento de todos, em que a sociedade se descentraliza; festa consagrada à vertente mais desorganizada da sociedade civil (povo/massa); em escala cronológica cíclica (sem datas fixas) e com sentido universalista e transcendente/cósmico (mundo sagrado, divino e sobrenatural); um ritual noturno, desenvolvido em bailes (desfiles de fantasias) e desfiles populares (escolas de samba, blocos) no “centro da cidade”, passando a ser o ponto de encontro da população e perdendo a moldura diária dominada pelas transações econômicas; agremiações carnavalescas organizadas em associações voluntárias (bairros, simpatias pessoais, grupo aberto), com dramatização da competição e teatralização do tema/personagens (inversão da representação no desfile); o caráter de transmutação de pobre em nobre e de ricos em nobres (virtudes da aristocracia) e nas fantasias e ilusões da realidade.

O que é cultura?

Antes de avançarmos na linha de raciocínio a que se dedica o artigo ora apresentado, ou seja, a discussão entre o *kitsch* e o *cult*, cabe situar o leitor sobre alguns conceitos de *cultura* como um todo, fundamentais em se tratando da proposta de análise sob a perspectiva de *estudos culturais*.

Pode ser a cultura facilmente associada à diversidade (e remete ao preâmbulo, sendo a inserção da poesia de Freyre neste texto em homenagem a essa diversidade) em que, segundo José Luiz dos Santos

⁷ Brasil (carnaval): festejo especial [generalizado e compacto] em tom de confusão e bagunça, com modificação de rotinas e comportamentos e no qual reina a livre expressão dos sentimentos e a oposição entre grupo e indivíduo; ideologia do encontro/comunhão na competição desinibida entre sexos e classes sociais; período que se ganha em liberdade e anonimato, desvinculado das características sociais ordinárias (profissão, riqueza, local de residência etc.); organização em torno de duas categorias: a rua (blocos) e o clube (exclusivo), demonstrando também um efetivo desequilíbrio social entre os participantes nas duas situações; escolas de samba com duplo sentido de organização: interna (de quem comanda a entidade) e externa (pela associação de pessoas da zona sul). Ibidem, passim.

(1994), o “desenvolvimento da humanidade está marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social” (p.7).

Interessante, ainda, o citado por Santos (1994): “que a observação de cultura alheias se faz segundo pontos de vista definidos pela cultura do observador, que os critérios que se usa para classificar uma cultura são também culturais” (p.16). Além disso, no que diz respeito ao *relativismo cultural* perpassado pela Antropologia no século passado, não haveria uma cultura superior e outra subalterna, uma maior e outra menor; todas teriam o próprio valor a partir de suas peculiaridades.

Agrada-nos também a definição do termo *cultura* (importante ao desenvolvimento da antropologia comparada no século XIX) alinhavada por Williams (1992):

Começando como nome de um *processo* – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – ele se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para *configuração* ou *generalização* do “espírito” que informava o “modo de vida global” de determinado povo (p.10).

Sobre a questão da cultura, enquanto *cultivo ativo da mente*, mais adiante o autor destaca uma série de possibilidades de significação. Quais sejam: *um estado mental desenvolvido* (pessoa culta); *os processos desse desenvolvimento* (interesses e atividades culturais); e *os meios desses processos* (as artes e a intelectualidade do indivíduo).

No caso do Brasil, por exemplo, a identidade nacional é o conjunto das representações/manifestações culturais das diversas regiões do país; na mestiçagem de raças e a simbiose de seus costumes e tradições; no conagraçamento de hábitos das várias colônias que para cá migraram. E é pela diversidade na dimensão das relações sociais que se dá a coesão daquilo que se entende por cultura.

Embora a noção de cultura não esteja muito clara entre nós, é possível conduzi-la por duas concepções básicas na visão de Santos (1994): enquanto aspectos de uma realidade social em sua totalidade; e ao que tange o conhecimento, as ideias e crenças de um povo em sua expressão. Entretanto, sobretudo pelas transformações ocorridas no plano das relações sociais na contemporaneidade, sua característica principal é o dinamismo a que está envolta; sendo também essenciais no estudo da cultura os processos de simbolização, vistos em âmbito geral e associados ao conhecimento – como *fator de mudança social* mesmo.

Cultura pode então ser designada como processo (daí seu dinamismo) de construção histórica resultante da vida em coletividade de determinado grupo social, povo ou nação – e dessas relações surgem as mudanças sociais [e culturais]. Por sua vez, os processos de produção, reprodução e significação culturais são interativos com a própria diversidade no âmbito interno das culturas e as relações de poder existentes (formas de dominação); o que os tornam muito complexos.

Interessante constatar também a visão diferenciada de Darcy Ribeiro (1993) sobre cultura, assim disposta:

Cultura é a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo co-participado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento de subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saber, de valores e crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação. Assim concebida, a cultura é uma ordem particular de fenômenos que tem de característico sua natureza de réplica conceitual da realidade, transmissível simbolicamente de geração a geração, na forma de uma tradição que provê modos de existência, formas de organização e meios de expressão a uma comunidade humana (p.127).

Feita a exposição inicial de alguns conceitos sobre cultura é relevante, *a priori*, a apresentação também de algumas considerações referentes à *cultura popular*, fundamental à compreensão do processo como um todo na formação [conflituosa e divergente] dos elementos culturais e seus desdobramentos em termos de transformação.

O que é cultura popular?

Antes de tudo, cabe uma distinção entre *cultura* propriamente dita e *cultura popular*. Arantes (1995), valendo-se da denominação de Gramsci, apresenta logo à página sete (sob o título de seção: *Um aglomerado indigesto de fragmentos?*) a *cultura popular* como um conceito [e seus significados] que ainda não foi muito bem definido pelas ciências humanas. Especialmente a *cultura* (constituída de signos e símbolos) observada pelo campo da Antropologia Social.

A cultura popular é, então, frequentemente conduzida a um leque de concepções “que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de ‘saber’, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe” (p.7). Ela é vista tanto como contrário de seu termo genérico (a cultura convencional, arbitrária e estruturada) quanto “como suporte de uma idealização romântica da tradição” (p.8). A isso se soma todo tipo de valores e cosmologias inseridos na sociedade atual por meio dos mais variados “mecanismos de produção e divulgação de idéias” (p.10).

Com relação à participação das massas [e suas *mediações*] no processo de construção da cultura, Jesús Martín-Barbero (1997) menciona o seguinte:

[...] na redefinição da cultura, é fundamental a *compreensão de sua natureza comunicativa*. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações,

no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor (p. 287).

Para uma maior reflexão sobre as diferenças entre cultura e cultura popular segue trecho de texto de Arantes (1995):

Embora nos ensinemos a ter um modo de vida refinado, civilizado e eficiente – numa palavra, “culto” – não conseguimos evitar que muitos objetos e práticas que qualificamos de “populares” pontilhem nosso cotidiano. Samba, frevo, maracatu, vatapá, tutu de feijão e cuscuz. Seresta, repente e folheto de cordel. Congada, reisado, bumba-meu-boi, boneca de pano, talha, mamulengo e colher de pau. Moringa e peneira. Carnaval e procissão. Benzimento, quebrante, simpatia e chá de ervas. Alguns numa região, outros noutra, com sotaque italiano, japonês, alemão ou árabe, ou ainda de modo supostamente puro, tudo isso conhecemos muito bem e com tudo isso convivemos com grande familiaridade. Entretanto, quando fazemos nossas teorias – para uso privado ou para serem divulgadas – tendemos a colocar juntas essas “coisas” que são, entre si, tão heterogêneas. Repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolmente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos com “povo”. Essa ambivalência em relação ao que é diferente e, especialmente, ao que é identificado com “povo”, por parte daqueles que tomam para si e para os seus a tarefa de catequizar o resto da sociedade, não decorre apenas do descobrimento da beleza, eficácia e adequação insuspeitadas do que lhes é culturalmente “alheio”. Na verdade, essas atitudes contraditórias em relação à “cultura popular” resultam em grande medida do seguinte paradoxo. Nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distantes uma da outra (p.12-4).

Ao levantar elementos das condições sociais da arte Williams (1992) demonstra que, por conta do objeto estudado, certos trabalhos voltados à estética não consideram o contexto social. Descrevendo que:

Há, porém, tendências significativas, baseadas primordialmente em dados “estéticos” e “psicológicos” que (a) introduzem condições sociais como modificadoras de um processo humano, no mais relativamente constante, ou (b) estabelecem períodos gerais da cultura humana dentro dos quais florescem determinados tipos de arte (p. 21).

Diante disso, para Arantes (1995) temos então que a distinção entre o *saber* e o *fazer* posiciona-se em sentido de manter a hegemonia de uma ideologia ou classe dominante sobre as demais – nas quais está inscrito o *popular*. E o autor acrescenta que é esse o ponto:

[...] justamente manipulando repertórios e fragmentos de “coisas populares” que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior (p.15).

Não obstante, com frequência pesquisadores associam o termo *cultura popular* ao *folclore*, este último entendido “como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas ‘tradicionais’” (Ibidem, p.16). O que, de certa forma, a vincularia ao passado.

Do *kitsch* ao *Cult*

É complicado se tentar rotular essa ou aquela manifestação cultural como sendo um produto de elite ou popular – uma vez que a arte e a cultura *per se* não podem ser mensuradas como representantes do *kitsch* ou do *cult*. Até porque o que em determinada época é considerado *kitsch* noutra pode ser reverenciado como *cult*. Isso, dependendo das tendências e/ou transformações sociais [ao que me referi no título do artigo] ocorridas em dado contexto histórico ou espaço-temporal que justifiquem tal situação.

Para melhor compreensão do tema elencamos a seguir algumas características do *kitsch*: o *princípio da inadequação* - além do deslocamento, acrescenta-se a inadequação da forma, do estilo, do contexto, da função, de uso, com frequente desvio em relação à finalidade, tamanho, originalidade etc.; o *princípio da acumulação* - objetos diversos sem um sentido, que possuem valor emocional e de baixo custo, que vão sendo aglomerados sem uma unidade de adequação; e a *percepção sinestésica* - o maior uso dos sentidos para impressionar o espectador (imagem, som, aromas).

Do contrário, são fatores que integram o *cult*: a *fantasia* - principalmente em obras literárias ou cinematográficas (possibilitando o cultivo, para lembrarmos de cultura, da imaginação); e a *obscuridade* - que intensifica esse status em um artefato cultural pela liberdade do indivíduo em criar sobre o conteúdo em si (ressignificar).

Como costuma dizer Edgar Morin: quando não se sabe bem o que é determinado fenômeno, pela incerteza do que ocorrerá em termos de processos e fatos em tempo futuro, basta inserir o prefixo “pós” ou “neo” e tudo se resolve. O problema é que, na atualidade, tudo que tenha esses prefixos toma outra forma, quase um modismo a superestimar determinado produto cultural e artístico – muitas vezes outrora marginalizado pelos meios acadêmicos ou a que as elites artísticas torciam o nariz. Então, quando se fala em corrente filosófica ou uma nova

teoria/tecnologia, parece-nos que o sentido de novidade as torna o centro das atrações e de seguidores.

Ou como o demonstrado abaixo:

Estamos no desconhecido, mais ainda, no inominado. Nosso conhecimento dos tempos atuais manifesta-se apenas no prefixo sem forma "pós" (pós-industrial, pós-moderno, pós-estruturalista) [...]. Não podemos dar um rosto a nosso futuro, nem sequer a nosso presente (MORIN, 2002 *apud* KLIKSBERG, 2003, p.106).

Já Bhabha (2001) sobre isso diz o seguinte:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do "presente", para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo "pós": pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (p.19).

A *coisificação* de objetos de arte (imposta pela indústria cultural) ou outro produto qualquer e suas seguidas *customizações*, adequando às necessidades do indivíduo em dado momento, transformou a maneira de contato e a forma de as pessoas ressignificarem os seus sentidos. Ao ponto de as sandálias *Havaianas* (os populares chinelos) serem hoje produto tipo exportação do país ou, ao contrário, a música erudita circular com certa naturalidade e frequência nas favelas e bairros periféricos dos grandes centros.

Assim também podem ser caracterizadas as influências exógenas na mudança de comportamento local. Exemplo disso é o estilo de música

street, a maioria originária dos guetos latinos e afros estadunidenses: como o *rap* (discurso rítmico com rimas e poesias [daí o acrônimo de *rhyme and poetry*]), criado nos anos setenta; o *hip-hop* e o *funk* (novo ritmo de dança surgido nos anos sessenta que misturava *soul*, *jazz* e *R&B*). Com suas letras de protesto e transgressão social esses grupos tratam de temas polêmicos e geralmente estão associados a movimentos populares na luta por direitos humanos.

Por vezes em nosso cotidiano também é possível visualizar o *design* a serviço tanto do estético quanto de uma maneira de se identificar ou se posicionar em relação à determinada corrente filosófica do pensamento, formulando estilos de vida característicos a uma determinada classe social. As “tendências” – enquanto sinalização e exteriorização de um novo modo de ser – estão presentes na música, na escultura e também na pintura vista nas fachadas de prédios, por exemplo; ou na arquitetura, no urbanismo e na decoração de casas que muitas vezes passam despercebidos de nossos sentidos e atenção na atribulada vida moderna.

De outra parte, não é de hoje que o *design* – e seu lado estético proposto pelos grafiteiros (antigos “pichadores” e vinculados também aos movimentos de *hip-hop*, somente para retornar ao cerne de nossa dicotomia em análise) – passou a ser considerado arte. Antes renegados pela sua conduta “panfletária” (de protesto) ao não se curvarem ao “sistema” e estarem à margem do *establishment* (ordem ideológica) foram no presente ungidos à condição de artistas plásticos.

Mostra-se difícil a definição em termos normativos da arte e suas representações. Como se o mundo pudesse ser resumido ao maniqueísmo tolo e simplório entre o que é “chique” e o que é “brega”, entre o povo e as elites ou o que é *cult* e o que é *kitsch*. E é aí que se insere a proposta de debate ora apresentada: *De onde surgem as premissas e/ou elementos responsáveis por determinar como será visto isso ou aquilo no universo*

das artes e da cultura como um todo? Talvez a resposta esteja no próprio dinamismo da cultura contemporânea.

A diversidade cultural talvez dê conta, também, de explicar as transformações sociais de nossa época. Como o faz DaMatta (1997) ao utilizar a metáfora do carnaval enquanto “novas avenidas de relacionamento social” (p.88) ou um modo alternativo para o comportamento coletivo (mundo da loucura, da concessão, da licença) e reprodução dialética do mundo (circularidade, nichos, dimensões, planos) na perspectiva da mudança. A isso, falando-se em carnaval, acrescenta-se a inversão do cotidiano, projetada na representação de papéis sociais e na simbolização (processos de deslocamento e rituais de passagem).

O que explica, em parte, a mudança de papéis a qual temos visto com maior frequência na atualidade. Espaços de festas do cafona, bailes na gafieira, casas noturnas de pagode e ritmos como *hip-hop* e outros já citados sendo frequentados por todo tipo de gente (especialmente a classe média alta) reflete alguma mudança de comportamento. Ao “descerem o morro e ganharem o asfalto”, como se ouve por aí, representantes da periferia diminuem distâncias sociais. É o que acontece também com o resgate do rural pelo urbano no sertanejo universitário proposto pela indústria cultural (é chique ser caipira!). São novas denominações e roupagens diferentes para atrair outros públicos, sobretudo o das classes sociais mais abastadas.

Fato também que sempre houve a polarização ou a distinção entre o erudito e o popular, transpondo a dimensão cultural em virtude dos interesses diversos na luta de classes intensificada no espaço político e na esfera da vida pública das sociedades ao longo da história.

Divergências de ideias, ideais e “paladares” culturais

De alguma forma os *estudos culturais*, a partir do advento das interfaces tecnológicas dos meios de comunicação de massa e mídias sociais nas últimas décadas, passaram a conviver com a cultura também enquanto um somatório de significados – produtos, marcas, organizações e tendências. Mesmo porque a expressão do imaginário coletivo perpassa o intangível e o simbólico; semelhante a marcas e produtos (mesmo os culturais) interpostos pela *comunicação* nas relações humanas. E, como tal, sujeita a todo tipo de fenomenologia que altera o comportamento individual e a forma de a sociedade pensar e agir no cenário cronótopo.

Com a crítica característica da *Escola de Frankfurt*, Theodor Adorno e Max Horkheimer (2000) assim entendiam a questão cultural:

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena. [...] Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social (p.170).

No raciocínio deles, é como se todo o aparato técnico e de tecnologias já fosse, por si só, um elemento alienante do indivíduo na vida em sociedade. Contudo, a própria inserção dos meios de comunicação de massa no contexto social modificou a maneira de as pessoas verem a arte e as representações/expressões culturais e a se relacionarem com elas diante da espetacularização do espaço público. Se antes tínhamos o contato com a arte como forma de momento contemplativo e de apreciação do estético, com a possibilidade de reprodução em série e divulgação facilitada esse sentido reduziu seu espaço como “arte pura”, perdendo-se consigo o encanto e a aura. Em contrapartida, a arte se

notabilizou pelo acesso a todos os públicos – muito diferente de outrora em que poucos (a elite) controlavam a sua circulação.

É como bem demonstra Massimo Di Felice:

A aversão ao acesso às informações e ao público, em geral, manteve-se, também, como uma constante na cultura ocidental, aparecendo em épocas e contextos diferentes. Reencontramos a mesma concepção platônica na Alemanha no século XVI, na época da tradução do texto sagrado na língua dos camponeses, efetuada por Martinho Lutero e apontada pelas autoridades católicas como uma vulgarização do sagrado. Em época mais próxima, logo após a Revolução Industrial, quando o desenvolvimento dos meios de comunicação passou a determinar o surgimento de uma nova cultura de massa, encontramos o pensamento e a obra de diversos pensadores, preocupados com o advento das massas na vida pública. Desde a obra de Alexis de Tocqueville, mas, sobretudo, com os estudos de J. Ortega y Gasset e T. S. Eliot, as críticas às massas e aos seus “gostos” alcançaram, na época moderna, o seu ápice. Eliot, em particular, transfere o medo da teocracia platônica para a sociedade do século XIX, ameaçada pela chegada de uma nova cultura e de um novo poder político das massas (2008, p.34).

No pensamento sobre cultura e sob a perspectiva do processo histórico, Karl Marx afirmava que:

A superestrutura é questão de consciência humana e esta é necessariamente muito complexa, não só em virtude de sua diversidade, como também porque é sempre histórica; em qualquer período, compreende continuidades com o passado e reações ao presente (*apud* WILLIAMS, 1969, p.277).

Cultura e modernidade

Em seu livro *Cultura e modernidade*, Ortiz (1991) já apontava a um forte processo de mundialização ou globalização e que afetaria todos os processos culturais da sociedade moderna. Ele referia-se assim a esse fenômeno: “*world system* ao qual estamos integrados” (p.7). E acrescenta uma preocupação ou disposição frente a uma nova realidade que se avizinhava: “O nacional só pode ser apreendido quando situado em relação a este sistema abrangente. Mas o que significa viver em uma época que requer uma concepção de um espaço e de um tempo mundiais? Como entendê-la?” (p.7).

Ao tratar de cultura e mercado, por sua vez, o autor retoma a percepção de arte e sua concepção de “realidade superior” (expressão de Raymond Williams) – em que o artista [e seu poder criativo] é alçado a uma condição de produtor independente da dominação da ideologia hegemônica vigente em outras épocas.

De Williams, inclusive, são algumas definições de cultura em termos de instâncias. Quais sejam: Idealizada - compreendida como um estado ou processo da perfeição humana; Documental - em sentido de posteridade à produção de obras que envolvam a imaginação, o intelecto e a experiência humana; e Social - como sistema de significações capaz de identificar um modo de vida na atividade humana.

Dessa última nos cabe enfatizar sua importância pelas noções de organização da produção, estrutura familiar, instituições sociais e forma de comunicação que agrega. A cultura e a educação aqui depreendidas como valores máximos da sociedade.

Interessante e esclarecedora também é a forma como Ortiz (1991) expõe a percepção das classes dominantes sobre os trabalhadores:

A imagem que Ortega y Gasset utiliza para descrever o fenômeno da multidão ilustra bem este raciocínio. Para ele, até uma data recente da História da humanidade, as pessoas viviam confinadas a seus lugares específicos: a cidade do interior, o campo, a aldeia. A multidão emerge quando as fronteiras territoriais se dissolvem. O significado da "rebelião das massas" é justamente o de ocupação, pelas camadas subalternas, dos lugares tradicionalmente preenchidos por uma elite cultural e política. A multidão, ao se rebelar contra seu destino, isto é, sua subalternidade, desequilibraria um estado de "harmonia" secular (p.77).

Na visão de Williams (1992), o estudo dos *elementos sociais em obras de arte* foi largamente propagado sob o reducionismo do conteúdo de uma sociedade da cultura; com lastro na teoria da "base e superestrutura" – em que *fatos e estrutura* têm *reflexo* nas obras de arte ou na identificação de determinada sociedade no tempo e no espaço. Para ele, a ideia de "reflexo" no estudo desses elementos estaria associado às próprias relações sociais, sendo possível a reprodução de conteúdos por conta da "mediação"; e a arte incorporando material social preexistente.

Por exemplo, no passado a própria fotografia não gozava de prestígio enquanto expressão artística; era inclusive discriminada no século XIX, por conta de estar resumida a operações manuais e que não a incluía no princípio da "superioridade" dedicada a outras representações culturais. Ortiz (1991) cita Pierre Bourdieu para demonstrar a distinção ocorrida entre a *esfera de bens restritos* e a *esfera de bens ampliados*: a primeira, formada pelos "produtores de bens culturais que também produzem para seus pares" (p.66); e, a segunda, "caracterizada pela indústria cultural" (p.66), que busca abarcar todo tipo de manifestação cultural e artística – daí o sentido de extensão da mesma.

Além disso, temos outra questão substantiva na discussão proposta pelos *estudos culturais*: o consumo. Ao reverberar o estilo de vida da

aristocracia no passado, as classes detentoras de maior condição econômica nas sociedades modernas passaram a associar o consumo ao sentido de luxo, conforto e ostentação. Mais do que demonstração de status e poder, o consumo é visto na atualidade como uma satisfação pessoal [e intangível] que passa a ser perseguida a todo custo. Ou como nos revela Ortiz, aos olhos da sociedade tradicional francesa ainda do século XIX: “[...] visto como a expressão da vaidade subjetiva, fonte de degradação dos costumes” (1991, p.127).

O profano e o sagrado no culto à arte

Embora tenham suas diferenças, no cenário dos *estudos culturais* convivem quase que amistosamente o *folclore* (enquanto olhar nostálgico das tradições orais de outros tempos) e a *cultura popular*, que segundo Martín-Barbero (1997) é a experiência sem discurso e reflete os simbolismos do cotidiano. Afinal, não raro, são vistos embates polêmicos no campo das ideias que colocam certas posições sobre cultura em espaços antagônicos. É o caso da diferenciação entre o *profano* e o *sagrado* no culto à arte, fundamentalmente nos meios religiosos em razão de seus preceitos.

Cada um a seu modo, o *sagrado* e o *profano* também coabitam a dimensão da cultura e das tradições de nosso país – em que o carnaval e a procissão convivem em perfeita harmonia. Principalmente nos rincões mais afastados dos grandes centros, em que o contato com os meios de comunicação de massa é quase ínfimo e que ainda se dá grande valor às relações interpessoais.

Para DaMatta (1997) o ritual local das manifestações culturais é movido pelo *folclore* ou *tradição*. Nessa perspectiva, por exemplo, estaria inserida a *procissão* e seus elementos característicos: a participação da Igreja (instituição crítica na formação da sociedade brasileira); a presença tanto

de componentes da hierarquização da parada militar no centro quanto dos elementos da reunião polissêmica do carnaval em seu conjunto; e a mediação entre o povo e o santo sendo realizada pelas autoridades (Estado), com a neutralização de posições sociais.

Essa ritualização e expressão da estrutura social serviriam a uma dramatização do mundo; no qual o rito, o cerimonial e a festa são vistos por meio do contraste aos atos quotidianos (ritual [momento solene e contido, atos cívicos e religiosos] como drama e não como elemento místico/mágico [previsibilidade]). E, em relação ao sagrado e o profano, é visível a modificação do comportamento e a dicotomia dos acontecimentos (respeito versus diversão/licença) em oposição à rotina do quotidiano (mundo reprimido pelas hierarquias do poder, em que cada momento nos impõe uma categoria ou representação social).

Porém, há de se destacar que em outros tempos o sentido estético da arte estaria intimamente ligado aos preceitos morais (virtudes) defendidos pelo artista – que de alguma maneira também estaria associado ao sagrado do ofício por ele praticado, apesar de muitos críticos discordarem dessa posição. Para eles, o artista era visto como um transgressor das regras sociais em seu espírito criativo – imune ao cumprimento dos princípios da moralidade.

Considerações finais

É notório que a história da humanidade contou com grandes desbravadores como Marco Polo (século XIII) e Cristóvão Colombo (século XV) que se utilizaram das rotas marítimas para fortalecer a atividade comercial da época. Entretanto, é a partir das melhorias nos transportes e dos meios de comunicação ocorridas na Europa do século XVI que tudo se transformaria de vez em termos culturais.

A circulação das informações e o fluxo mais frequente de pessoas, o contato a novas culturas e a assimilação dos mais variados costumes propiciaram o surgimento de um processo constante de relação entre indivíduos, povos e nações – que redundaria ao fenômeno que passamos a conhecer e a conviver nas últimas décadas e tido como mundialização ou globalização. É destacável, ainda, a fundamentalidade da instância comunicativa da cultura em relação ao fluxo de seus elementos formadores.

Outros fatores históricos foram importantes para influenciar a ação social de uma série de culturas. Citamos apenas quatro deles: a Revolução Francesa e toda a gama de bandeiras desfraldadas em prol dos direitos de igualdade, liberdade e fraternidade que mudariam a cosmologia do ser em relação a ele mesmo e perante a sociedade em formação; a Revolução Industrial, envolvendo os processos produtivos, os direitos trabalhistas e a relação conflituosa entre capital e trabalho; a ocorrência de duas grandes Guerras Mundiais, que intensificaram o processo migratório por conta de sua intensidade e todo tipo de perseguições sofridas por povos e etnias; e a queda do Muro de Berlim e o simbolismo a ele erigido – que, por fim, alteraria a conformação territorial e o sentido de Nação aos países do leste europeu principalmente.

A formação sociocultural é marcada pelo meio, ou melhor, pela a influência do mesmo sobre a sociedade – e todo o constructo simbólico e de representação que o envolve. Sendo a cultura “cultivo”, ela é processo dinâmico e como tal aberto a possibilidades em sentidos e significações que compõem as características determinadas de uma sociedade no contexto histórico e os rumos tomados em termos de “escolhas” ao tipo de cultura seguida pela mesma.

O conflito entre segmentos sociais também pode alterar posicionamentos na organização da estrutura cultural, conforme a “mediação” ocorrida entre as partes. Nesse ponto, a indústria cultural – com sua força na

determinação dos destinos dos setores envolvidos na atividade de produção – pode fazer toda a diferença no que é consumido pelo indivíduo. É bem verdade, ainda, que conforme as informações passam a circular mais livremente esse indivíduo se capacita a fazer opções daquilo que deseja para si e ao(s) grupo(s) que integra.

Daí a importância da democratização e do acesso a novas tecnologias e a interface possível na socialização de conteúdos de toda ordem, principalmente pela horizontalização dos fluxos comunicacionais manifestos, mormente, na expressão da cultura popular e dos movimentos populares que representam o sentido de coletividade e não estão associados à dependência das classes dominantes e/ou da imposição de conteúdos advindos das elites.

Em se tratando de Brasil, particularmente, o segredo do sentimento de cultura talvez esteja justo na diversidade étnica de nosso povo, pois ao tempo que não se traduz simplesmente na terra estereotipada do samba, do futebol, das praias, do “jeitinho” etc. consagra-se na expressão religiosa, política, econômica e social que reúne tudo isso e nos dá a dimensão de quem somos – ante a nós mesmos e, sobretudo, aos olhos dos outros.

Assim, o intangível (disposto no imaginário coletivo) é o combustível às transformações sociais e, em última instância, das mudanças culturais que ditam “tendências”, movimentos ou modismos que refletem a forma do ser pensar e agir em seu tempo – responsável pela formação do “paladar” cultural de um grupo social. Neste caso, semelhante ao estabelecido no início do século XX pelos estudos etnográficos, não há cultura inferior ou menor que outra; em sentido de alteridade devemos respeitá-las como são em suas características/peculiaridades e no contexto polissêmico.

Referências

ADORNO, Theodor W. *et all. Teoria da cultura de massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* São Paulo: Brasiliense, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Renate Gonçalves. 1. Reimpr. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CULT. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cult>>. Acesso em: 3 dez. 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DI FELICE, Massimo. "Das tecnologias da democracia para as tecnologias da colaboração". In: DI FELICE, Massimo (Org.). *Do público para as redes: a comunicação digital e as novas formas de participação social*. São Caetano do Sul: Difusão, 2008. Coleção era digital; v. 1. pp.16-61.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49.ed. São Paulo: Global, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KITSCH. Disponível em:<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>>. Acesso em: 2 dez. 2011.

KLIKSBERG, Bernardo. *Falácias e mitos do desenvolvimento social*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cortez, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.