

ARTIGO





DESDOBRAMENTOS CULTURALISTAS DOS MANIFESTOS MODERNISTAS À LUZ DE UMA TEORIA CRÍTICA

Rubens Russomanno Ricciardi*

Resumo – Propomos inicialmente uma crítica conceitual na discussão de termos como cultura, indústria da cultura (*Kulturindustrie*), identidade, relativismo contextual e relativismo absoluto, bem como a relação ideológica que os envolve. Se por um lado, o relativismo contextual é necessário em estudos históricos, sociológicos, antropológicos e demais questões culturais, já de modo diverso, o relativismo absoluto (culturalismo) se torna inadequado em questões da arte e da filosofia. Problematicamos, com Heidegger, a inserção da arte e da filosofia entre os bens culturais. Também se estuda a distorção ideológica atrelada a uma pseudoestética (sem dimensão verdadeiramente filosófica) nos culturalistas, por conta da postura antielitista, antiaristocrática e politicamente correta. Por seu forte envolvimento com a indústria da cultura, os culturalistas ignoram ou mesmo desaprenderam o que seja *poiesis* na arte, confundindo arte e filosofia com indústria da cultura. Desde seus primórdios, na primeira metade do século XX, a indústria da cultura vem se afastando gradativamente da arte, não só se tornando cada vez mais distante e apartada da arte, como também consolidando seus próprios mecanismos enquanto sistema ideológico. Na indústria da cultura há uma incontornável condição de obsolescência, e a grande arte, por não ser datada e por transcender a cultura, permanece sempre atual e instigante. Procuramos ainda definir direita e esquerda política, o conceito de teoria e, em relação à Escola de Frankfurt, o conceito de teoria crítica. Após essas questões conceituais, o artigo levanta a hipótese de trabalho de que os manifestos modernistas de Oswald de Andrade podem ser a origem de alguns clichês cristalizados entre culturalistas brasileiros na tentativa de forjar identidades, sem reconhecê-las enquanto distorções ideológicas. É possível que os projetos de Oswald de Andrade por uma arte de esquerda tenham se transformado numa cultura de direita. Por conta da memória distorcida dos culturalistas ocorre uma confusão entre estética e poética, pois os manifestos poéticos de Oswald de Andrade são lidos hoje enquanto teoria da arte e fora de seu contexto original. O artigo aponta também o anacronismo evidente quando, por meio da irreverência modernista que culminou com uma historiografia tendenciosa, os culturalistas promovem uma memória distorcida ao rotular pejorativamente toda produção intelectual e artística do Brasil Colônia e do século XIX enquanto mera imitação de supostos padrões europeus, como se os modernistas tivessem sido os fundadores do pensamento e da arte brasileira. Por fim, inserimos uma tabela com as diferenças mais evidentes entre culturalismo e teoria crítica, justamente para que possamos compreender

* Professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). E-mail: rubensricciardi@gmail.com

melhor os problemas culturais e artísticos de nossos tempos, separando mais claramente essas duas vertentes epistemológicas.

Palavras-chave: Arte. Teoria crítica. Manifestos modernistas. Culturalismo. Indústria da cultura.

Já publicamos um artigo de mesma natureza: "Será que aquilo deu nisso? – a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura" (cf. CAMARGO; RICCIARDI, 2011). Buscamos àquela altura evidenciar como, desde a década de 1960, o projeto culturalista de arranjos de MPB para canto coral acabou por prejudicar a qualidade dos corais no Brasil. A intenção de se atrelar a canção mediática às práticas corais resultou num canto coral submisso aos padrões redutivos da indústria da cultura. Dando sequência à mesma filosofia de trabalho neste presente artigo, estamos propondo um *Aquilo deu nisso número dois*. Nossa hipótese de trabalho agora é a de que os manifestos modernistas de Oswald de Andrade por uma arte de esquerda se transformaram numa cultura de direita. Identificamos o mesmo tipo de problema em ambos os casos, naquele e neste artigo, quando um projeto tem sua intenção original deteriorada duplamente, tanto em relação à diferenciação artística do empreendimento em si, com a pretendida inovação se transformando em clichê, bem como se somando ainda a questão ideológica que se estabelece num segundo momento, processo este que se inicia numa postura aparentemente de esquerda e que se reduz posteriormente à assimilação desprovida de espírito crítico de produtos da indústria da cultura, invariavelmente de direita. Está claro que empregamos aqui a acepção marxista de ideologia, não um conjunto representativo de ideias, mas sim designando a distorção na política e no conhecimento enquanto autoridade falsa que procura se legitimar¹.

Como citamos o conceito de indústria da cultura, torna-se oportuna sua definição. Mas antes de definirmos indústria da cultura, vamos repensar o próprio conceito de cultura. Na acepção dos culturalistas (aqueles que são adeptos do culturalismo) a arte está inserida na cultura. A arte para os culturalistas é uma mera manifestação cultural, pois tudo não só se explica como se relativiza por meio da cultura, inclusive a filosofia e as ciências. Mas se o relativismo absoluto adota este significado fraco de cultura, predominante em toda parte, nós aqui conferimos ao conceito um significado forte de cultura, justamente não culturalista, no qual as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana. Daí também o fecundo significado da expressão indústria da cultura cunhada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer: a cultura enquanto sistema ideológico. Se o ser humano é domesticado na cultura, contudo, a liberdade do *Dasein* se encontra além da norma cultural.

1 - Um dos melhores e mais completos estudos sobre ideologia temos em Konder (2002).

Lembramos que o *Dasein* (o *ser/estar aí*), um dos conceitos centrais na filosofia de Martin Heidegger, diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Trata-se daquilo que realmente importa no ser humano inventivo, sua diferença, sua singularidade na linguagem. Portanto, entendemos que Adorno e Heidegger são confluentes nesta questão. Para Heidegger (apud SAFRANSKI, 2005, p. 230), "a liberdade da cultura é uma liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu". Heidegger (2006, p. 27) define o homem pobre de *Dasein* – enquanto homem mediano – que se submete à cultura, na

[...] convicção de que o normal é o essencial, de que o mediano, e, com isso, universalmente válido, é o verdadeiro (o eterno mediano). Este homem normal toma suas apazibilidades como critério para o que deve vigor como sendo a alegria; seus pequeninos acessos de medo como critério para o que deve ser o pavor e a angústia; suas fartas comodidades como critério para o que pode vigor como certeza ou incerteza. É no mínimo provável que agora tenha se tornado questionável se o filosofar como uma expressão e um diálogo maximamente derradeiros e extremos pode ser arrastado para a frente de tais juizes; se queremos deixar que estes juizes nos ditem a nossa tomada de posição com relação à filosofia ou se nos decidimos por um outro juiz, ou seja, se queremos chegar até ela junto a nós mesmos, junto ao ser humano que somos. Nós nos movemos hoje em uma interpretação do *Dasein*, de acordo com a qual a filosofia, por exemplo, é um assim chamado bem cultural [...]. Será que esta interpretação e o fato dela ser a mais elevada já estão de todo assegurados? Quem nos garante que nesta autoaprensão de hoje em dia o homem não tenha elevado ao nível de Deus sua própria mediocridade?

Como se pode observar neste enunciado de Heidegger, a exclusão da filosofia entre os bens culturais é um passo epistemológico primordial. E nós acrescentamos aqui: a arte também não é um bem cultural. Daí se pode concluir que, em seu significado forte, quando a arte e a filosofia não são concebidas enquanto bens culturais, a cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Mas ocorre que a grande arte, tal como a grande filosofia, de modo diverso, sempre busca a superação da lógica de um sistema. A obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc Godard em seu vídeo-ensaio *Je vous salue, Sarajevo*, de 1993: "Cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção". Daí que a cultura se encontra numa postura sempre já contrária à arte. Ainda no significado forte de cultura devemos evitar os debates estéreis e mesmo patéticos entre alta cultura e

baixa cultura ou ainda entre cultura científica e cultura literária. Seria como travar a batalha no terreno do adversário (subjugando-se a arte ou a filosofia às amarras redutivas da cultura) ou falar sobre a capacidade que tem o peixe de viver fora d'água (quando se define ou se admite a arte e a filosofia enquanto bens culturais).

Uma vez definido o conceito de cultura em seu significado forte, vamos trabalhar um pouco com o conceito de indústria da cultura. Trata-se de um sistema ideológico que surgiu no século XX com as novas tecnologias de comunicação de massa, impondo produtos audiovisuais e best-sellers fabricados em série e padronizados de acordo com o perfil e classes de consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico, garantindo a sobrevivência cultural hegemônica do capitalismo no mundo globalizado. Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a indústria da cultura impõe mecanismos brutais de adequação e padronização. Os hereges excluídos mal sobrevivem em seus contextos sociais. Tomemos o cuidado, contudo, de não generalizar *a priori* o cinema, o rádio, a televisão, a internet e nem mesmo a indústria fonográfica enquanto veículos demonizados. Os veículos em si podem ser utilizados das mais diversas formas. Nossa crítica contrária à indústria da cultura se deve pontualmente ao modo hegemônico como este sistema ideológico opera esses veículos. Também não devemos demonizar a diversão. Afinal, uma diversão pode ser prazerosa, bem como desde sempre a arte também contempla a condição de entretenimento e prazer. Aliás, se não for também entretenimento nem prazer, não poderá ser arte. Daí o equívoco dos alemães quando dizem *U-Musik* (música de entretenimento) para a música da indústria da cultura, como se a música enquanto arte não pudesse também ser de entretenimento, como se a música de concerto não pudesse ser divertida, devendo ser sempre apenas *E-Musik* (música séria) - algo que a poética dos grandes compositores vem desmentindo há séculos. A diferença é que a grande arte, além de entretenimento, diversão e prazer, também nos faz pensar, revelando uma singularidade verdadeira que transcende toda datação. Propomos aqui a teoria do afastamento gradativo da indústria da cultura em relação à arte. Se nos tempos de seu surgimento, no início do século XX, a indústria da cultura ainda se atrelava à arte, ocorreu desde então um processo gradativo e constante de afastamento, tanto que passado já quase um século a indústria da cultura impõe de modo soberano seus próprios sistemas e já prescinde quase que totalmente da arte. Há sempre cada vez menos elementos artísticos na indústria da cultura. Portanto, ao contrário do que afirmam os culturalistas, a crítica de Adorno se confirma cada vez mais válida e vigente. O conceito de indústria da cultura, um dos centrais em toda a teoria crítica da Escola de Frankfurt, remonta ao livro *Dialética do Iluminismo (Dialektik der Aufklärung)*, de Adorno e Horkheimer. Seu capítulo mais famoso é justamente *Indústria da cultura - Iluminismo enquanto logro massificado* (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p. 128-176). Entende-se logro aqui tal como no *Aurélio*: "engano propositado contra alguém, artifício ou manobra artilosa para iludir" (FERREIRA, 1986, p. 1045).

Mário de Andrade (1945, p. 12), àquela altura, na década de 1940, também se preocupava no Brasil com a mesma questão: "É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas". Mário de Andrade percebeu há mais de 70 anos (anteriormente mesmo à publicação de Adorno e Horkheimer) que na lógica da sociedade de consumo não há liberdade nem escolha.

Cabe ainda justificar a aproximação efetuada entre indústria da cultura e direita política. Sobre esquerda e direita política, se ambas as expressões são anteriores a Karl Marx e ao socialismo, por que então não mantê-las também após Marx e a queda do socialismo? Podemos definir como esquerda política hoje as reivindicações para que o estado democrático seja competente para garantir a alta qualidade em saúde, educação (e por consequência da segurança), transportes e infraestrutura, sem perder de vista a defesa do meio ambiente, entre outras políticas públicas essenciais, bem como o fomento às ciências, às artes e aos esportes – entre outras atividades humanas que dificilmente lograrão êxito se refêns de interesses privados. A direita, por sua vez, pode ser definida de modo mais drástico por suas implicações históricas com o capital financeiro imperialista, ou menos drástico, enquanto doutrina neoliberal, cuja meta é a privatização de todos os setores acima citados. A indústria da cultura é uma atividade econômica capitalista e de direita que busca aniquilar a arte, não obstante suas fortes infiltrações nas instituições públicas independentemente do partido que estiver à frente, seja na esfera municipal, estadual ou federal. É por isso que deveríamos chamar uma Secretaria ou o Ministério da Cultura mais adequadamente de Secretaria ou Ministério da Indústria da Cultura, tal como se apresenta hoje na realidade brasileira.

Antes que possamos trabalhar com a questão central deste artigo, da recepção dos manifestos modernistas por meio do relativismo absoluto de nossos dias, vamos tentar repensar criticamente este conceito – não obstante justamente os acadêmicos relativistas desdenharem qualquer proposta definidora em arte. Sobre o conceito de relativismo nesse sentido, Hilton Japiassu (2001, p. 93) nos ensina que "contrariamente ao que se costuma dizer, o relativismo é uma teoria intolerante":

Os relativistas contemporâneos, praticamente identificados com os chamados pensadores *pós-modernos*, partem do pressuposto epistemológico de que nosso conhecimento é limitado pelas línguas, culturas e interesses particulares. E que a ciência não tem condições de apreender alguma realidade externa comum. O padrão de verdade científica reside não no mundo natural em si, mas nas normas particulares de comunidades específicas. As leis científicas seriam o que determinada comunidade diz que são em determinado momento. Ademais, rejeitam categoricamente todo conhecimento *totalizante* e quaisquer valores *universalistas* (JAPIASSU, 2001, p. 323).

Japiassu (2001, p. 117) elucida ainda equívocos conceituais em relativistas como Richard Rorty:

Observemos que este pragmatismo relativista, ao pregar uma *ética sem obrigações universais*, parece desconhecer a natureza mesma do universal. Confunde a referência ao universal com uma aceitação ingênua de uma natureza humana idêntica a si mesma através das épocas, de uma essência do homem bem conhecida e perfeitamente identificável. Ao fazer uma leitura simplista dos grandes filósofos do passado, Rorty não se dá conta de que, pelo menos depois de Kant, não podemos mais confundir conceito de universal com a dedução de uma teoria completa do homem nem com a consequência do conhecimento perfeitamente garantido de uma essência humana. Porque o universal se afirma, antes de tudo, como um movimento, com um dinamismo, como uma universalização do que cada um é e como a abertura para o outro.

O relativismo absoluto – por seu caráter nihilista², tudo se relativiza por conta da cultura – é o argumento só aparentemente includente que vai consubstanciar o culturalismo, também outra forma de exclusão em nome da cultura. Definimos aqui culturalismo³ não por conta da antiga oposição culturalismo x naturalismo, mas sim como problema oriundo da antropologia que procura identificar a essência humana sempre enquanto essência cultural, não só evitando as complexidades histórico-filosóficas como também reduzindo as ciências, as artes e a filosofia a meros bens culturais. Em sua rigidez, o culturalismo superdimensiona a cultura a uma condição naturalizada e, não raramente, pseudobiológica. O culturalismo também se confunde com o assim chamado racismo sem raça, racismo cultural ou neorracismo, quando o conceito de cultura (corretamente refinado) substitui o conceito de raça (já talvez um tabu indesejável). E quanto mais houver interesses de um corporativismo totalitário em jogo (herança do fascismo?), maior se torna a truculência dos culturalistas. A aparência democrática desses grupos se tornou um dos maiores engodos de nossos tempos. Por meio de discursos só aparentemente contrários a preconceitos (politicamente corretos) é que se praticam não raramente os maiores preconceitos. No âmbito da arte, um dos equívocos do culturalismo é a cristalização da *poíesis* (ποίησις) ao denegar as dinâmicas transformadoras próprias do ser humano – como se as confluências ou fusões de horizontes nos mais diversos modos de viver, pensar e inventar fossem sempre prejudiciais. O culturalismo,

2 - Devemos a hipótese de trabalho de considerar este tipo de relativismo absoluto ou nihilista a Alexandre da Silva Costa, nosso ex-supervisionado de pós-doc pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) junto à USP de Ribeirão Preto, atualmente professor de filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói.

3 - Autores referenciais nessa nossa perspectiva crítico-filosófica são os marxistas Theodor Adorno, Étienne Balibar e Stuart Hall, entre outros.

assim, entende o ser humano tal como um peixe num aquário. Um índio, por exemplo, jamais poderia tocar violino. Isso porque no culturalismo não é bem-visto qualquer desejo ou curiosidade do ser humano para navegar em mares nunca dantes navegados, quando se busca compreender e vivenciar aquilo que difere da norma ou padrão cultural. Na verdade, o culturalismo não suporta o *Dasein* humano. Dirão talvez os puritanos da erudição que não estamos reconhecendo uma suposta riqueza polissêmica no conceito de culturalismo enquanto método científico, em suas ramificações antropológicas, sociológicas ou psicológicas. Contudo, as fronteiras conceituais entre estas acepções muitas vezes se tornam cinzentas, pois verificamos uma mesma precariedade epistemológica nas discussões que envolvem tanto a arte como a filosofia, que por sua vez culminam com a incapacidade de reconhecer a indústria da cultura enquanto sistema ideológico, confundindo-se indústria da cultura com cultura popular, e ainda pior, com a arte e também com a própria filosofia. Assumimos, com Heidegger (1960, p. 35), a referência da "*grande arte*, e só dela falamos aqui". Quando falamos da arte, só podemos falar da arte dos grandes, e não dos pequenos mestres. Essa diferenciação se faz necessária para a construção de nossa próxima hipótese de trabalho, justamente da incontornável condição de obsolescência da cultura. Se a cultura está condenada à obsolescência, ainda mais no caso da indústria da cultura, o mesmo não ocorre com a grande arte (e nem mesmo com a grande filosofia e também não com as ciências elaboradas com respaldo filosófico e não meramente tecnológico). Como dizia Friedrich Hölderlin (apud HEIDEGGER, 2003, p. 132), "o que permanece, inauguram os poetas". Quem irá refutar a atualidade de Homero, Dante, Shakespeare, Castro Alves ou Brecht, entre tantos outros grandes artistas, mesmo que seus contextos culturais já não mais subsistam em nossos dias?

Ainda assim, em nossa hermenêutica – numa condição radical dialética e de modo algum sectária maniqueísta –, compreendemos que não se deve condenar o relativismo como um todo, mas sim estabelecer diferenças entre relativismo absoluto (o mau relativismo) e relativismo contextual (o bom relativismo)⁴. Em alguns campos do saber o relativismo contextual se torna essencial, com a real possibilidade de pesquisas meritórias em história, antropologia, sociologia e demais questões culturais. Como, segundo Friedrich Nietzsche (1886, CVIII, p. 93), "não há fenômenos morais, mas sim somente uma interpretação moral de fenômenos", devemos relativizar os fatos históricos, antropológicos, sociológicos e culturais, evitando-se transportes forçados de realidades. Justamente porque ocorre nessas perspectivas uma condição de obsolescência dos fenômenos, uma datação, uma validade restrita ao respectivo *Zeitgeist* (espírito de uma época).

Já o relativismo, quando absoluto, se torna truculento e incapaz de compreender que as artes, a filosofia e as ciências são de natureza diversa da questão cultural. Diferentemente da

4 - Devemos esta diferenciação epistemológica entre bom e mau relativismo a Alexandre da Silva Costa.

cultura, a grande arte nunca sai de moda, permanecendo atual, instigante – por isso falamos dos grandes mestres. Entretanto, o relativismo absoluto (culturalismo), em plena confluência surfando nas ondas da indústria da cultura, induz nas novas gerações uma necessidade apressada do evento festivo, fragmentado, mesmo raso, em que tudo se transforma num *happening* de entretenimento. No relativismo absoluto já se prescinde do artista que assina sua obra de arte. Este dinossauro assim etiquetado se tornou algo antiquado, *démodé*. Contudo, se há uma condição de obsolescência justamente na indústria da cultura, sua ideologia não estaria então corrompendo a compreensão dos conceitos, conduzindo a um tipo de postura moral na qual a figura do artista-autor já não tem mais espaço para coexistir? Não seria essa uma das formas de maior intolerância com a exclusão da arte? No caso da música enquanto arte, se sua essência é ouvi-la quando se está todo ouvidos, em nossa sociedade, por sua vez, impregnada de indústria da cultura, não mais se ouve de modo concentrado. Tudo se tornou um espetáculo senão sensacionalista, com certeza pelo menos com ingredientes da diversão meramente chamativa, oportunista e efêmera.

Dando prosseguimento às conceituações propostas, vamos definir agora a teoria crítica e também o conceito de teoria. Em sua origem grega, *theoria* (θεωρήσιμ) foi um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento desse conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, *horáo* (ὁράω) e *blépo* (βλέπω), indicando o fenômeno do olhar imediato – equivalentes aos nossos verbos olhar e ver. Contudo, com o aparecimento de *theoréo* (θεωρέω), temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, atravessa essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (*phýsis* – φύσις) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra *theoria* significa uma *práxis* (πράξις) da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, um modo distinto do olhar⁵. É por isso que se torna precária, sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico, qualquer suposição hoje de uma teoria apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. A teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, não pode ser jamais uma abstração *ex nihilo*. Abstração é um atributo da *poiesis*, não da *theoria*.

Já a teoria crítica está diretamente associada à Escola de Frankfurt. Segundo Ernst Bloch⁶, "intelectual é aquele que se recusa a assumir compromissos com os dominadores" e que "faz parte do pensamento, da ação e dos escritos de um intelectual a postura crítica contrária à sociedade repressiva". Se o domínio hoje é da indústria da cultura por meio de sua hegemonia excludente, portanto, interessa-nos a postura contrária a tal sistema repressivo. A teoria

5 - Agradecemos a Alexandre da Silva Costa também pela discussão em torno das origens do conceito de teoria.

6 - Em entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x6Uvwcbx7ok>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

crítica dos filósofos do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) enquanto teoria marxista no século XX nada mais é que o desenvolvimento crítico do marxismo. Os nazistas dissolveram e desapropriaram o Instituto, em 1933, por conta da Lei de Confisco do Patrimônio Comunista (*Gesetz über die Einziehung kommunistischen Vermögens*). Mesmo sendo críticos severos da União Soviética, os filósofos de Frankfurt, portanto, criticaram com ainda maior veemência o capitalismo. Se em Marx a crítica contrária ao capitalismo se dava num viés econômico, a Escola de Frankfurt deslocou o foco da crítica para a questão cultural. O colapso da União Soviética significou o fim da Guerra Fria e o capitalismo foi seu grande vencedor. Mas a crise do socialismo não tornou melhor o capitalismo, que, por sua vez, não apresenta solução para os problemas mais básicos do mundo. Com este novo cenário após a queda do muro de Berlim, não estaria ocorrendo uma tentativa de hegemonia, justamente da história contada sob o ponto de vista do vencedor? Parece que o capitalismo se naturalizou. Mas não seria antes um caso de hegemonia do vitorioso? A teoria crítica, por exemplo, de Adorno e Horkheimer, desatualizou-se ou temos antes a versão histórica daqueles que estão no poder? Aqueles que defendem a modernidade tecnológica da indústria da cultura, bem como sua força de globalização (globalização esta que tem por regra, contudo, a exclusão das diferenças) e que justificam sua ampla aceitação popular em todos os países em nossos tempos, não seriam antes um caso de decadentes incapazes de reconhecer a própria decadência? Falam sempre de caos cultural, mas ocorre antes a arbitrariedade de um sistema ideológico em sua superorganização. Nietzsche (2007, p. 15), que já reconhecia a condição de "decadência" no século XIX, preconizava sua luta contra ela num ato crítico de resistência: "O que um filósofo", [e também um artista], "exige de si em primeira e última instância? Triunfar em si mesmo de seu tempo, fazer-se intemporal. Contra quem travar sua mais dura luta? Contra tudo aquilo que faz dele um filho de seu tempo [...]. O filósofo em mim resistiu a isso". Temos que agora reconhecer e resistir à decadência. A grande filosofia e a grande arte contêm justamente este gene crítico que as separam da indústria da cultura: a mais triunfante cultura enquanto ideologia em nossos tempos, não obstante sua condição de decadência.

Finalizada até aqui a discussão conceitual, vamos adentrar na questão da memória distorcida que envolve a recepção culturalista dos manifestos de Oswald de Andrade. Até quando vamos continuar levando a sério a alta estima que os modernistas tinham deles mesmos, a ponto de se autoproclamarem fundadores do pensamento e da arte brasileira? Graça Aranha (apud GONÇALVES, 2012, p. 279) afirmou que diante da "maravilhosa aurora do modernismo, tudo que fora feito antes no Brasil, na música e na pintura, seria inexistente":

O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável florada artística (ARANHA, 1922).

Graça Aranha não foi capaz de diferenciar estética de poética em sua conferência *A emoção estética na arte moderna*, proferida durante a Semana de Arte Moderna em 1922. Ele procurava se integrar à geração dos filósofos da vida, mas permaneceu no rol de pensadores de menor envergadura. E é por meio desta referência filosófica rasa que surge o modernismo no Brasil. Parodiando Aristóteles, Graça Aranha chegou a definir o homem como "animal artista", na ilusão de que a essência artística no homem fosse mais pregnante que a religiosa, pois "o sentimento religioso pode ser transmudado, mas o senso estético permanece inextinguível". Numa ingenuidade semelhante, Graça Aranha afirma que "o amor" é o "irmão imortal" do "senso estético". Contudo, no ponto forte de sua conferência, chamou a atenção para uma necessária maior amplitude conceitual para o belo e para a beleza, no contexto instigante do "mistério da arte, insolúvel em todos os tempos", algo, portanto, maior que a própria modernidade. Já no contexto mais preciso da *Semana de 22*, sua conferência se polarizou entre a arte acadêmica ("as formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado", pois "o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura") e a arte moderna (resumida por um reiterado "subjetivismo" e tendo Paris como capital). A tal condição "subjetiva" era, para Graça Aranha, a essência da arte: "E eis chegado o grande enigma que é o precisar as origens da sensibilidade na arte moderna. Este supremo movimento artístico se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo". O escritor maranhense se perde em seu discurso, quando, não obstante o tal "subjetivismo", já não mais diferencia arte enquanto fenômeno singular, acabando por confundi-la com cultura: "Se a arte é inseparável, se cada um de nós é um artista mesmo rudimentar, porque é um criador de imagens e formas subjetivas, a arte nas suas manifestações recebe a influência da cultura do espírito humano". Desde pelo menos uma geração anterior a Heidegger já se desconfiava destes conceitos aos pares que muitas vezes implicam uma mecânica brutal (enquanto distorção ideológica), contra a qual nada se pode contrapor. Ocorre há muito a proliferação desses pares metafísicos. Mesmo presentes no vocabulário ainda hoje, de modo algum resistem a uma crítica de fato filosófica, tais como sujeito e predicado, sujeito e objeto, subjetivo e objetivo, forma e conteúdo, natural e cultural, material e espiritual, concreto e abstrato, humano e desumano, realidade e simulacro, prática e teoria (ignorando a *poiesis*), popular e erudito (confundindo popular com indústria da cultura e concebendo a arte de forma redutiva enquanto mera erudição) etc. Tal como Graça Aranha (apud GONÇALVES, 2012, p. 279), que defendeu uma "arte que zomba da própria arte", temos também em Oswald de Andrade (apud GONÇALVES, 2012, p. 23) exemplos da irreverência destrutiva modernista:

Carlos Gomes é horrível, todos nós o sentimos desde pequeninos [...], de êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis.

Para Oswald de Andrade, com a publicação logo em seguida de seus manifestos, é como se os artistas das mais diversas áreas no Brasil do século XVI até os primórdios do século XX fossem meros imitadores desprezíveis de "cultura europeia". Bertolt Brecht (1966, p. 338) resolve a questão numa postura próxima ao cosmopolitismo avançado de Antonio Gramsci: "As verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais". É o caso, por exemplo, da filosofia de Heidegger que articula os pensamentos do sertanejo mineiro em Guimarães Rosa. Nesse sentido, temos que superar os velhos clichês modernistas que a todo instante buscaram forjar "identidades brasileiras" desprovidas de relações, como se isso fosse possível. Ludwig Wittgenstein (1963, p. 83) elucida o engodo da identidade: "dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada". Ou seja, a identidade não pode mais ser compreendida enquanto uniformidade monótona desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

Não se justifica mais a reiteração *ad nauseam* da ideologia irreverente dos modernistas, os quais reduziram, por exemplo, Olavo Bilac a um "poeta conservador, elitista, aristocrata e imitador dos padrões europeus". Tal depreciação se encontra presente em tratados de literatura brasileira redigidos pelos gurus modernistas ao longo do século XX. Contudo, alheio aos dogmas modernistas e suas tentativas demolidoras, Bilac continuou sendo lido em todo o Brasil. Não estamos afirmando que ele seja melhor (nem pior) que os modernistas. Nem muito menos deixamos de reconhecer que também há algo conservador em Bilac. Mas os rótulos "elitista", "aristocrata" e "imitador dos padrões europeus" são já há muito tempo inaceitáveis, mesmo em Olavo Bilac.

O culturalismo *avant la lettre* dos modernistas, com a idealização de uma pureza nativa, surgiu não com a *Semana* [parisiense] de 11 a 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, mas sim com os aforismos pseudonietzschianos dos manifestos Pau Brasil⁷ e Antropofágico⁸ (doravante remontam a estes dois manifestos as citações de Oswald de Andrade sem referências). É um caso evidente de aquilo deu nisso. De início havia em Oswald de Andrade uma dialética cosmopolita e crítica, e, mesmo que porra-louca, contrária ao imperialismo. Mas tudo se perdeu com o passar das gerações. Numa compreensão redutiva do lema oswaldiano "ser regional e puro em sua época", resta hoje um culturalismo acadêmico digerido com doses extasiantes de indústria da cultura. Resumindo, os manifestos de Oswald de Andrade por uma arte de esquerda se transformaram numa cultura de direita.

7 - *Correio da Manhã*, São Paulo, 18 de março de 1924.

8 - *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928.

Justificamos o adjetivo porra-louca, mesmo porque não encontramos expressão análoga que contemplasse a mesma intensidade semântica, por conta da irreverência de Oswald de Andrade, que chegava mesmo a ser leviana. Ele ridicularizava a arte das gerações passadas com adjetivos pejorativos, demonstrando de sua parte desde um mero exagero (como na crítica aos parnasianos) até a mais gritante ignorância (como na crítica ao jesuíta Antônio Vieira). Talvez modernistas como Oswald de Andrade tenham a ver com as origens do preconceito hoje entre muitos culturalistas e educólogos contrário aos jesuítas, preconceito este injustificável se analisarmos a importância histórica singular, bem como o alto nível intelectual e internacional que havia nos colégios dos jesuítas nas principais vilas e cidades coloniais. Já se encontrava devidamente resolvido entre os jesuítas, por exemplo, o problema hoje da dificuldade no processo de internacionalização que muitas universidades públicas de ponta enfrentam no Brasil. Os professores jesuítas eram oriundos das mais diversas nacionalidades e aqui ensinavam os mesmos mestres atuantes nos principais centros mundiais. Para além do ensino religioso, nos colégios jesuítas se trabalhava dignamente com filosofia, ciências e artes. Aliás, se o preconceito contrário aos jesuítas já não se justifica em relação ao nosso período colonial, o que se dirá então de sua manutenção ainda hoje, em nossos tempos, cujo único estadista digno da acepção da palavra, bem como único estadista de esquerda, em todo o mundo, é justamente um jesuíta. Afinal, em comparação aos diversos chefes de estado hoje no mundo, só mesmo o Papa Francisco, por seu notável desempenho, contempla de fato uma importância histórica singular.

Na véspera da Semana de Arte Moderna de 1922, no *Jornal do Comércio*, Oswald de Andrade (apud GONÇALVES, 2012, p. 23) indagava pelo que ele entendia ser o atraso das artes no Brasil: "Haveremos de andar sempre 50 anos atrás dos outros povos?". Alegando que os artistas brasileiros anteriores ao modernismo estavam defasados em relação aos seus pares da Europa ou de qualquer outro lugar, Oswald de Andrade, justamente por meio dessa tese do "atraso", realça méritos enquanto propaganda do movimento modernista: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional". Ou seja, segundo Oswald de Andrade, o Brasil só se atualiza a partir do movimento modernista. Contudo, já é tempo de se questionar criticamente a validade deste enunciado. Há que se esclarecer que no Brasil, desde os primórdios da colonização portuguesa, toda arte esteve impreterivelmente contextualizada em seu *Zeitgeist*, pois dois indivíduos e assuntos de uma mesma época, mesmo que em lugares distintos, são mais parecidos entre si que indivíduos e assuntos de um mesmo lugar, mas de épocas distintas. Os artistas brasileiros desde o século XVI jamais estiveram atrasados em relação à produção de outras partes do mundo. O que se produziu aqui em termos de arte se produziu em sintonia com o resto do mundo – processo este cujos méritos não foram inviabilizados nem mesmo pelo nosso tão alarmado subdesenvolvimento. Obras-primas de arte do período colonial e do Romantismo no Brasil desmentem este "atraso", como no caso de parte específica na produção de Antônio Vieira (formado

pelos jesuítas na Bahia, talvez o maior escritor em língua portuguesa do século XVII), Luís Álvares Pinto (notável compositor, escritor e intelectual pernambucano), Manuel Dias de Oliveira e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ambos compositores que atuaram com todos os méritos na Capitania de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII), Aleijadinho (um dos grandes escultores e arquitetos em termos mundiais da segunda metade do século XVIII), Manuel da Costa Ataíde (pintor rococó de estilo singular, raro exemplar mundial do barroco tardio), José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo (compositores que fecharam o período colonial com obras de fôlego), Castro Alves (um poeta influenciado sim por Heinrich Heine, mas Marx também o foi), Antônio Carlos Gomes (maior compositor de óperas do século XIX das Américas), Machado de Assis (escritor cosmopolita de primeira grandeza) e tantos outros, que vivenciaram diretamente as inovações na arte de seu tempo. Villa-Lobos, por exemplo, desenvolveu uma música experimental e ousada (dizia-se "futurista" àquela altura), e já também com recursos da oralidade popular, antes da *Semana de 22* e dos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*. Ou seja, Villa-Lobos foi moderno e neofolclorista antes mesmo dos modernos da literatura.

Devemos lembrar, contudo, que os manifestos de Oswald de Andrade contemplam uma iniciativa poética, tendo por objetivo propagar o movimento modernista. Não se trata de teoria nem estética da arte. A tese do atraso das gerações anteriores ao modernismo pode ser também compreendida, é claro, como um equívoco histórico-filosófico tanto evidente quanto proposital. A provocação e a irreverência drástica pautavam os manifestos. Mas o evidente disparate foi compreendido posteriormente como regra estética de uma teoria da arte. Como lhes é característico, os culturalistas confundem poética com estética. Os culturalistas desaprenderam o que seja o processo poético na arte pela relação indissociável que possuem hoje com a indústria da cultura. Poética vem do grego *poiesis* (ποίησις) e podemos conferir equivalências com nossos verbos *produzir*, *fazer*, *fabricar*, *inventar*, *compor*. A poética (ou poiética, pois se trata do ensino da *poiesis*), neste sentido primordial, compreende ao mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a poesia, mas também para todas as artes. A poética, portanto, pertence ao ofício do artista, ao programa de um artista ou de um grupo de artistas, à sua ampla liberdade, aos seus manifestos (tais como *Pau Brasil* e *Antropofágico* de Oswald de Andrade). É o modo como o artista planeja e realiza sua própria arte (o estilo de um artista). Já estética remonta à *aísthesis* (αἴσθησις), ou seja, estesia, percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento, compreensão. Desde o Iluminismo se tornou toda possibilidade filosófica na compreensão da arte e do belo. A estética, portanto, pertence ao ofício do filósofo⁹.

9 - Um estudo referencial na distinção entre os dois conceitos, poética e estética, temos em Pareyson (1997).

E o pretendido "contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica" acabou, por ironia, engendrando o monstro da adesão acadêmica a uma cultura popularesca invariavelmente *fake e kitsch*, em nome de um culturalismo cada vez mais hostil a qualquer projeto diferenciado de arte. Mas a grande arte tem vocação universal justamente porque transcende a cultura. Neste sentido, também não concordamos com os culturalistas (com seu relativismo absoluto) porque são incapazes de compreender a arte fora da cultura. Reiteramos que a filosofia, a grande arte e também as raras ciências que contemplam fundamentos filosóficos, por terem um domínio próprio, não podem ser subjugadas à cultura, nem compreendidas por parâmetros redutivos da antropologia e da sociologia. Ainda mais quando estas, na discussão sobre a arte, não só ignoram a questão maior da linguagem como também se anestesiam diante do problema ideológico evidente, pois confundem cultura popular com indústria da cultura. Com certeza não era isso que pretendia Oswald de Andrade com seus manifestos. Denegando a presunção modernista, afirmamos que aquela realidade elucidada por Brecht já citada, de que "as verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais", vale no Brasil não só para os poetas barrocos, mas também para os árcades, românticos, parnasianos, simbolistas e também para os próprios poetas modernos. Daí o engodo dos modernistas, com sua crença enganosa (distorção ideológica) de que "somente a partir dos modernos a arte passou a ser brasileira de fato". Rubens Borba de Moraes (1969, p. X) elucidou talvez antes de qualquer outro o engodo evidente: "calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária. Encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico". Com o falso debate culturalista em torno da identidade nacional os modernistas forjaram problemas que jamais existiram e continuam não existindo. Os culturalistas (e eles são a maioria nas universidades brasileiras) ainda propagam esses clichês modernistas, tanto velhos quanto absurdos, de que só vale a cultura popularesca que tem por base a suposta "legitimidade nativa" (seja lá o que isso for) – mesmo no período colonial, quando o problema sequer havia, ou mesmo agora em nossos tempos, quando por conta do agronegócio e da indústria da cultura já quase não mais existe folclore no mundo.

Não podemos esquecer que os fundamentos da arte não são europeus nem brasileiros, mas sim remontam à Antiguidade grega. Trata-se da essência grega daquilo que todos nós, artistas de qualquer parte do mundo, somos enquanto descendentes da tragédia grega. Foram os gregos que inauguraram a possibilidade não só do *Dasein* artístico, mas também do *Dasein* filosófico e científico. Por meio da assinatura do autor os gregos inventaram as artes, a filosofia e as ciências para além da cultura e do culto religioso. Desde que os gregos inventaram a tragédia grega, cada obra de arte não passa de uma nota de rodapé às obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Além disso, os primeiros filósofos, os assim chamados *Musas Jônicas* (ou simplesmente *Jônios*), eram asiáticos e não europeus: Tales nasceu em Mileto, Pitágoras nasceu em Samos e Heráclito nasceu em Éfeso – localidades hoje situadas na parte

asiática da Turquia. Então seria asiático o berço da filosofia europeia? É por conta de tais absurdos que não devemos reduzir as complexas condições existenciais às demarcações geográficas. Tal como ocorre nos demais países, nós, artistas no Brasil, estudamos em universidades (e um seminário em qualquer universidade no mundo em quase nada se difere dos seminários de Platão em sua Academia), editamos livros e partituras (porque confeccionamos documentos escritos, sabemos ler!) e somos capazes de elaborar obras e projetos (engenho) em arte, filosofia e ciência (atividades que transcendem toda e qualquer forma de nacionalidade). Como brasileiros, falamos português (dialeto latino) em sua forma arcaica (medieval) e nosso sotaque é europeu antigo. Também tocamos viola caipira, cujo modelo remonta à viola bracarense e na antiga MPB o símbolo era o violão, justamente um instrumento espanhol (em castelhano, *guitarra*). Mas não é isso que se diz por aí. A reiterada demarcação entre cultura europeia e cultura extraeuropeia por conta simplesmente de fronteiras geográficas se encontra entre aquelas falsidades que não se justificam mais no século XXI.

O rótulo "aristocrático" – tal como vem sendo reiterado pelos culturalistas com o intuito de se excluir várias formas de arte – também deve ser questionado. Em grego antigo temos o substantivo *areté* (ἀρετή), que significa virtude, mérito, força, qualidade; e o adjetivo *aristos* (ἀριστος), designando o mais virtuoso, o mais forte. Se posteriormente o conceito de aristocracia (governo dos melhores) se deteriorou, como no caso da aristocracia de nobreza por sangue e já não mais por mérito, deturpando assim seu sentido original, não significa que devemos excluir como aristocrático tudo que seja diferenciado na vida ou que não siga um padrão massificador. Assim, não é correta nem equivocada uma suposta discussão se Olavo Bilac é mais ou menos "europeu, aristocrático e elitista" que um Oswald de Andrade. Esta discussão apenas não faz sentido.

Vejam os ainda que a crítica contrária ao que se convencionou chamar de "elitismo" já estava presente no próprio Oswald de Andrade: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos" ou ainda "A arte [só se] voltava para as elites". Já é tempo de nos livrarmos dessas identidades invariavelmente falsificadas que por fim se tornam truculências contrárias à invenção e à liberdade na arte. Vejam os ensinamentos de João Ubaldo Ribeiro (1994, p. D6):

Um dos aspectos mais enervantes do politicamente correto, principalmente no Brasil, é a crítica contra o chamado elitismo. Quem não escreve num estilo tatibitate, com sintaxe e vocabulário neandertalescos, é elitista. Quem obriga um menino ou, pior, um adulto a ir ao dicionário é elitista. Qualquer iniciativa cultural do Estado que não seja para projetos popularescos também é elitista, como são elitistas os que se interessam por música erudita, artes plásticas ou teatro. Deve-se, por conseguinte, nivelar tudo por baixo, porque esta é a *realidade do nosso povo*, maior burrice jamais tendo sido ouvida ou lida sobre a face da Terra.

João Ubaldo Ribeiro se refere à "música erudita" e talvez seja prudente aqui uma breve discussão sobre este termo. Este adjetivo é prejudicial à arte. Melhor chamarmos simplesmente música, no caso da arte, e, para diferenciar, música mediana ou da indústria da cultura, no caso deste sistema ideológico. Na música o adjetivo erudito remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *paideia* (παιδεία). Mas a valorização da erudição pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A erudição não é a essência da música enquanto arte. A música enquanto harmonia (ἁρμονία) desde Heráclito jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o "inaparente" para além do "aparente" em qualquer poética artística, incluindo-se a música. Lembremo-nos ainda uma vez de Heráclito. Em sua utilização do conceito de harmonia, que significava música, já que àquela altura nem sequer havia a palavra *mousiké* (μουσική) propriamente dita, há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: "harmonia inaparente mais forte que a do aparente"¹⁰ (*Fragmento 54*). Entendemos deste fragmento de Heráclito que a harmonia inaparente é a verdade singular reveladora (*alétheia*, ἀλήθεια) do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. A *alétheia* é invenção. Algo que jamais será refutado. Nada tem a ver com refutações. Já a harmonia aparente se reduz à lógica de um sistema. Não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele cuja reiteração se torna padronizada, seja na academia ou na indústria da cultura. Portanto, a arte é sempre maior que a erudição. No caso da música, portanto, já se diz há décadas música erudita x música popular, quando na verdade ocorre arte x indústria da cultura. Há que se tomar maior cuidado com tais distorções.

Vale a pena também definirmos o conceito de música mediana, que remonta à mídia – do inglês *media*, meio de comunicação. Mas quer significar também meia-arte ou meia-música. A música mediana, uma escuta ausente, sempre uma paródia do coletivismo, refere-se à mídia manipulada conforme classes sociais de consumidores e seus perfis enquanto ordenação padronizada arbitrariamente. A música mediana vem sendo chamada, com maior ou menor acerto, de "música comercial", "música de entretenimento", "música de consumo", "música de *showbiz*", "*musica leggera*" (em italiano), "*musique de variétés*" (em francês), "*Unterhaltungsmusik*" ou simplesmente "*U-Musik*" (em alemão). Os gêneros musicais medianos da indústria da cultura são, por exemplo, *rock*, *funk*, *pop*, *techno*, *hip-hop*, *rap*, *disco*, *rave* e *world music*, entre outros. No Brasil, em específico, temos ainda axé, pagode, sertanejo universitário, padres cantores, cantores gospel, apresentadoras cantoras de programas televisivos infantis etc.

10 - Tradução do grego por Alexandre da Silva Costa.

Voltando à crítica contrária ao elitismo, não estamos afirmando que na arte não se pode manifestar, por exemplo, a fala caipira com sua gramática própria ou qualquer outro modo vulgar de expressão. Apenas que na arte, além do incontornável confronto cultural-ideológico, também não é apenas possível, como também em muitos casos desejável que haja um distanciamento crítico diante da cultura e de seu tempo (como professava Nietzsche), exercendo-se com liberdade os temperos experimentais da linguagem e os recursos poéticos livres de qualquer restrição culturalista. No culturalismo de alguns corporativismos de mercado no Brasil hoje, quando dizem, por exemplo, que "a música erudita é ruim, porque é elitista, europeia, branca e aristocrática", querem transformar gêneros musicais medianos da indústria da cultura em "vozes democráticas e populares da periferia". Diz-se por aí também – e não apenas nas ruas, mas nas salas de aulas e até mesmo em pesquisas acadêmicas das melhores universidades – que o "*funk* é hoje a mais forte cultura popular no Brasil", ou ainda, que o "*o rap e o hip-hop* representam o negro na música" ou "*a voz da periferia*" – entre outras distorções ideológicas. Os culturalistas, embora muitos se declarem de esquerda, não entram de modo algum no cerne da questão, justamente porque eles excluem da discussão o fato primordial de que tais gêneros nada mais são que produtos globalizados da indústria da cultura. Nesses gêneros sequer ouvimos vozes genuínas, mas sim meras imitações de padrões planejados previamente de acordo com perfis de consumidores incluídos socialmente (pois a norma é evitar que haja hereges em suas igrejas). Portanto, os estudos acadêmicos que abundam sobre tais gêneros medianos (*funk, rap, hip-hop* etc.) devem ser criticados pelo menos em dois aspectos. Primeiro, a ausência de uma crítica ideológica de fato, pois ignoram a teoria crítica (ignoram até que haja uma indústria da cultura), e, segundo, o total esquecimento da questão maior da linguagem – e esquecem até mesmo que esquecem, num quadro mesmo vergonhoso em que as tentativas epistemológicas culturalistas sucumbem diante de uma precariedade estético-filosófica.

Observa-se também que no Brasil a questão do neofolclorismo esteve mais presente na música (com a incorporação de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical) do que na literatura, algo que debilita ainda mais a crítica daqueles que consideram a tal imitação de padrões europeus o maior entre os pecados em se tratando de literatura brasileira.

Na opinião pública referente à cultura – e, em nossa perspectiva, lembramos que a arte se encontra fora da cultura –, ocorrem não raramente debates estéreis em torno da identidade (sempre sujeita a falsificações), da nacionalidade (e se a arte é sempre já grega, não devemos conferir a cada instante peculiaridades étnicas ou nacionais, nem muito menos nacionalistas), do culturalismo ou relativismo absoluto (se tudo é relativo, até a autoridade do autor, por meio de sua obra, deixa de ser verdadeira, e, então, a arte sucumbe diante da cultura) e do politicamente correto (nada há de mais antiartístico e de mau gosto que esta truculência dos nossos tempos). O âmbito da arte não pode se subjugar a tais distorções ideológicas da atualidade.

Sobre o citado nacionalismo, trata-se de um termo mal-empregado na musicologia brasileira. Diz-se "nacionalismo" – sobre determinada música – quando se tem em mente "neofolclorismo". Não obstante alguma rara possibilidade de intersecção com o neofolclorismo, segundo Mário de Andrade (1977, p. 60), "nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência". O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazifascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. A música não tem como ser separada neste caso da questão maior da ideologia que a envolve. Já neofolclorismo é a incorporação de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical. E por que neofolclorismo e não simplesmente folclorismo? Porque, como já afirmamos antes, com o agronegócio e a indústria da cultura se extinguiu quase todo folclore no mundo. Aproximamo-nos assim da análise de Fredric Jameson (2005, p. 21) sobre a contemporaneidade, caracterizada pela "industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria da cultura".

Por fim, completando a discussão em torno do citado politicamente correto, cabe aqui lembrarmos ainda uma vez de João Ubaldo Ribeiro (1994, p. D6):

O comportamento e linguagem politicamente corretos vão em direção diametralmente oposta à da democracia. É contra a discriminação, discriminando violentamente quem não é a favor de chamar anão de pessoa verticalmente prejudicada, ou preencher um formulário juramentado antes de dar uma cantada na moça que se está azarando. Os extremos são de um ridículo tal que, recentemente, uma violoncelista de uma sinfônica americana se recusou a participar de uma apresentação de *Pedro e o Lobo*, porque a imagem do lobo que resulta dessa obra é negativa, predispondo as crianças a não gostar de lobos, que são animais no fundo inofensivos. Piada não se pode mais contar. Duvido que exista alguma piada que não seja politicamente incorreta. [...] [O politicamente correto] é uma feroz polícia do pensamento, uma vocação censural insopitável, uma ameaça claríssima à diversidade e à liberdade de opinião e expressão.

Como pudemos verificar neste artigo, há argumentos nos manifestos de Oswald de Andrade que contribuíram para a consolidação do culturalismo em nossos dias. Por conta da indústria da cultura, tão cara aos culturalistas, temos tanto o estabelecimento de um falso regional como também o experimentalismo futurista perdido em padrões cristalizados. Daí a necessidade urgente de se criticar o culturalismo por meio da teoria crítica. O Quadro 1 funciona como um instrumento didático. Está claro que se trata apenas de um primeiro esboço

geral, mas sua proposta talvez seja um exercício fecundo para se delimitarem estas duas vertentes epistemológicas, culturalismo e teoria crítica, e, assim também, reconhecer melhor os campos de atuação da indústria da cultura e da arte em nossos tempos.

Quadro 1 Esboço das diferenças gerais entre culturalismo e teoria crítica

Culturalismo	Teoria crítica
Arte e filosofia são bens culturais.	Arte e filosofia não são bens culturais.
Ciência é bem cultural.	A ciência com respaldo filosófico (e não meramente tecnológico) não é bem cultural.
O relativismo absoluto é aplicado indistintamente, tanto em estudos culturais (história, antropologia, sociologia, psicologia etc.), como também subjugando a filosofia, as artes e as ciências aos parâmetros do culturalismo.	Filosofia, artes e ciências são de natureza distinta das questões culturais (história, antropologia, sociologia, psicologia etc.).
A figura <i>démodé</i> do artista-autor pertence à cultura burguesa (romântica) do século XIX. O que interessa é a última moda da indústria da cultura.	Reconhece a incontornável condição de obsolescência da indústria da cultura, bem como a atualidade da grande arte de qualquer época.
O gênio inventivo de um artista é ridicularizado enquanto tal, algo ultrapassado, tornando-se motivo de pilhéria.	A grande arte contempla sempre já um caráter experimental que transcende as restrições geográficas e historiográficas.
Efeitos tecnológicos em qualquer evento audiovisual substituem a arte.	A grande arte é obra de grandes mestres: salienta-se a importância da <i>poiesis</i> .
Necessidade apressada do evento fragmentado, raso, onde tudo se transforma num <i>happening</i> de entretenimento, num espetáculo sensacionalista, numa diversão chamativa, oportunista e efêmera.	A obra de arte, além do prazer e da diversão que proporciona, requer uma atenção concentrada para sua apreciação (a escuta quando se está todo ouvidos, ouvindo o <i>lógos</i>).
Arte é mera representação cultural (quanto maior o <i>marketing</i> de fora do eixo, mais dentro do eixo se estará).	Arte é uma condição rara e privilegiada para se exercer a crítica contrária à cultura.
Arte (quase sempre confundida com indústria da cultura) é norma cultural.	Cultura é regra e arte é exceção. A regra quer a morte da exceção.
Às vezes tenta até parecer de esquerda, mas é sempre de direita (não raramente fascista).	Desenvolve criticamente a teoria de Marx.

(continua)

Quadro 1 Esboço das diferenças gerais entre culturalismo e teoria crítica (*continuação*)

Culturalismo	Teoria crítica
Postura politicamente correta.	Postura crítico-filosófica.
Pesquisa identidade(s).	Estuda a invenção na arte.
Ignora a questão da linguagem na arte.	Questiona a questão da linguagem na arte.
Adequações sociológicas, psicológicas e/ou antropológicas (incluindo-se o <i>lobby</i> de determinados grupos e seus interesses).	Inquietude filosófica.
Confunde <i>poiesis</i> com <i>práxis</i> , numa teoria redutiva em que a arte sucumbe diante dos corporativismos culturalistas.	Distingue <i>poiesis</i> (composição), <i>práxis</i> (performance) e <i>theoria</i> (pesquisa).
Confunde poética com estética, pois sequer reconhece a existência ou mesmo a possibilidade da <i>poiesis</i> (poética artística).	Distingue poética (ofício de artista, questão do estilo, realização, manifesto e programa de arte) de estética (análise teórica).
Não diferencia cultura de arte, nem arte de indústria da cultura, denegando o conceito.	Reconhece a indústria da cultura enquanto distorção ideológica.
A arte é encarada cada vez mais como evento chato, esnobe, burguês, conservador, e ainda, no Brasil em específico, atrelado à cultura europeia (seja lá o que isso for).	Reconhece o afastamento gradativo da indústria da cultura em relação à arte: há cada vez menos elementos artísticos na indústria da cultura.
Entende os segmentos da indústria da cultura como pluralidade de manifestações legítimas, transformando a superorganização numa teoria de caos cultural.	Reconhece a superorganização da indústria da cultura: relação direta do processo industrial de produção de artigos com consumidores desprovidos de espírito crítico.
Entende como liberdade de escolha e diversidade (ou caos) cultural os produtos consumidos da indústria da cultura.	Reconhece a arbitrariedade planejada da indústria da cultura: liberdade para o sempre igual.
Toma imitação de clichês e padrões industrializados por expressões originais.	Diferencia a produção artística poética da reprodução cultural mimética.
Na canção da indústria da cultura só interessa a letra, quando muito, a melodia acompanhada (<i>lead-sheet</i>) e demais gêneros medianos invariavelmente pobres de parâmetros composicionais.	A arte da música compreende parâmetros (altura, intensidade, ritmo, agógica, timbre etc.) e estrutura/densidade textural – partitura (liberdade formal e suas possibilidades diferenciadas de estruturas).

(*continua*)

Quadro 1 Esboço das diferenças gerais entre culturalismo e teoria crítica (*continuação*)

Culturalismo	Teoria crítica
Globalização de via única e identidades <i>fakes</i> (falso regional, muitas vezes sob o rótulo de <i>world music</i>).	Cosmopolita avançado: as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais e as verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais.
Pós-modernidade.	Modernidade é projeto inacabado.
Não reconhece distorção ideológica (rebeldia sem causa).	Reconhece distorção ideológica.
Confunde realidade com história dos vencedores.	Escovando a história a contrapelo.
Não reconhece decadência de sistema(s), nem hegemonia do capitalismo.	Reconhece sistema(s) enquanto distorções ideológicas e decadentes.
Truculência corporativa, como no caso da igreja e seus hereges (válido tanto para o pesquisador como seu objeto).	Filosofia crítica e dialética.
Preconceitos históricos. Exemplo: a ignorância conveniente em relação à atuação dos jesuítas no período colonial (jesuíta = sistema truculento e obscuro de educação).	Estudos históricos em perspectivas dialéticas e diferenciadas.
Aquários humanos: não suporta o <i>Dasein</i> – imposição de padrões e normas culturais.	Ser humano dinâmico (<i>Dasein</i>) – busca pela diferença inventiva.
O que não é cultura de massa é elitista ou aristocrata (lógica da quantidade estatística).	Conhecimento universal (mundo da singularidade qualitativa).
Ética sem obrigações universais: confunde universal com teoria completa do ser humano.	O universal é dinâmico.
Saúda festivamente o mundo que se tornou um parque de diversões: o <i>kitsch</i> triunfa em todos os ambientes.	Reconhece o <i>kitsch</i> como pseudoarte.
Não reconhece que quem só se diverte está de acordo: a festa compulsória.	A arte dá prazer e faz pensar.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Culturalist consequences of modernist manifestos in light of a critical theory

Abstract – We begin by offering a conceptual critique on such terms as culture, culture industry (Kulturindustrie), identity, contextual relativism and absolute relativism, as well as the ideological relations that bind them. If on the one hand, contextual relativism is needed with regard to historical, sociological, anthropological studies and other cultural questions, on the other hand, this absolute relativism (culturalism) becomes inadequate when it comes to questions of Art and Philosophy. We consider, building on Heidegger, the problem of the insertion of Art and Philosophy as cultural commodities. The ideological distortion linked to pseudo-aesthetics (absent a truly philosophical dimension) among Culturalists is also studied, due to its anti-elitist, anti-aristocratic and politically correct stance. As a result of their strong involvement with the culture industry, Culturalists also ignore or have even unlearned what poesis in Art is, conflating Art and Philosophy with the culture industry. Since its earliest days, in the first half of 20th century, the culture industry has gradually moved away from Art, not only becoming more and more distant and separate from Art, as well as consolidating its own mechanisms as an ideological system. The culture industry unavoidably tends towards obsolescence, whereas high art, by virtue of being ageless, transcending cultural boundaries, always remains contemporary and provocative. We also seek to define the political left and right, the concept of theory and, in relation to the Frankfurt School, the concept of critical theory. After these conceptual questions, the article puts forwards the working hypothesis that Oswald de Andrade's modernist manifestos may be the origin for some clichés that have crystallized in the thought of Brazilian Culturalists who seek to forge identities, without recognizing them as ideological distortions. It is possible that Oswald de Andrade's projects aimed toward a left-wing Art may have become coopted by right-wing culture. Because of the Culturalists' distorted memory, confusion arises between aesthetics and poetics because nowadays Oswald de Andrade's manifestos on poetics are read as Art theory, removed from their original context. This article also points out the evident anachronism when, as a result of the Modernist irreverence which culminated in a biased historiography, Culturalists promote a distorted memory when they arrogantly label all intellectual and artistic production of the Brazilian Colonial and 19th century periods as mere imitations of presumed European patterns, as if the Modernists were the founders of Brazilian Art and thought. Last but not least, we include a table which shows the more evident differences between culturalismo and critical theory, so that we can gain a better understanding of the cultural and artistic problems of our times, differentiating more clearly between these two epistemological tendencies.

Keywords: Art. Critical theory. Modernist manifestos. Culturalism. The culture industry.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt [am Main]: Fischer, 1969.
- ANDRADE, M. de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

- ANDRADE, M. de. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, V. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. p. 9-33.
- ARANHA, G. *A emoção estética na arte moderna*. Conferência proferida na Semana de Arte Moderna, no Theatro Municipal de São Paulo, a 13 de fevereiro de 1922. Disponível em: <<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/g/graca03.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2016.
- BRECHT, B. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I – 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- CAMARGO, C. M. E. da C. J. de; RICCIARDI, R. R. Será que aquilo deu nisso? – a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 156-166, 2011.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. ver. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GONÇALVES, M. A. *1922 – A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1960.
- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica – mundo – finitude – solidão*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- JAMESON, F. *Modernidade singular – ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JAPIASSU, H. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.
- KONDER, L. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MORAES, R. B. de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.
- NIETZSCHE, F. *Jenseits von Gut und Böse – Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Leipzig: Naumann, 1886.
- NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. Tradução Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007. (Coleção Grande obras do pensamento universal, 86).
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RIBEIRO, J. U. A Bíblia copidescada e outras burrices. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 dez. 1994, D6.

SAFRANSKI, R. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 2. ed. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Recebido em fevereiro de 2016.

Aprovado em maio de 2016.