



Artigo livre

*Autenticidade e Modernidade: entre o individual e o coletivo**

Authenticity and Modernity: between the individual and collective

Helder Canal de Oliveira**

* Artigo apresentado como pré-requisito para a conclusão da disciplina Tópicos Especiais em Sociologia da Arte (Sociologia das expressões artísticas) do curso de Pós-Graduação em Sociologia, doutorado, da Universidade de Brasília, ministrado pelo Professor Doutor Edson Farias.

** Doutorando em Sociologia pela Universidade de Brasília.

Resumo: Há muito tempo o debate sobre autenticidade permeia o pensamento social, inclusive no Brasil. A relevância deste tema no pensamento social está associada à difusão da modernidade, do individualismo moderno e, recentemente, da globalização. Os primeiros passos desse debate são vistos no Romantismo Alemão ainda na passagem do século XVIII para o XIX. Benjamim, em seus estudos sobre a obra de arte, retomou esse tema no século XX. Atualmente, Charles Taylor é um dos principais debatedores desse assunto. Para ele, na contemporaneidade, há uma cultura da autenticidade. Esta liga-se a ideia de autodeterminação, autorrealização e autossatisfação. Desse modo, o foco de seus estudos recai sobre uma ética da autenticidade e sobre a maneira como um indivíduo se sente autêntico. Porém, ao mesmo tempo que surge essa cultura da autenticidade individualista, surge também o seu contraponto: uma autenticidade cultural. Isto é, discute-se se uma cultura é autêntica ou não, enfatizando o aspecto coletivo, não o individual. Esse outro lado da autenticidade pode ser visto nas discussões sobre identidade cultural, nacional, grupal etc. É neste ponto que o Brasil tem grande contribuição no debate com autores como Euclides da Cunha, Sílvio Romero, Ariano Suassuna, dentre outros. Hoje, a autenticidade cultural é retomada por muitos grupos, principalmente, como uma reação à globalização e/ou massificação cultural. Com isso, este trabalho pretende apresentar esses dois caminhos que perpassam o tema autenticidade.

Palavras-chave: Autenticidade, individualismo, coletivismo/culturalismo.

Abstract: The debate about authenticity has long permeated social thought, including in Brazil. The relevance of this theme in social thought is associated with

the diffusion of modernity, modern individualism and, recently, globalization. The first steps of this debate are seen in the German romanticism still in the passage of century XVIII to XIX. Benjamim, in his studies on the work of art, took up this theme in the twentieth century. Currently, Charles Taylor is one of the main contributors to this subject. For him, in contemporary times, there is a culture of authenticity. This is linked to the idea of self-determination, self-realization and self-satisfaction. Thus, the focus of his research lies on an ethic of authenticity and about how an individual feels authentic. However, at the same time as this culture of individualistic authenticity emerges, its counterpoint also arises: a cultural authenticity. That is, it is discussed whether a culture is authentic or not, emphasizing the collective, not the individual. This other side of authenticity can be seen in the discussions on cultural identity, national, group, etc. It is at this point that Brazil has a great contribution in the debate with authors such as Euclides da Cunha, Sílvio Romero, Ariano Suassuna, among others. Today, cultural authenticity is retaken by many groups, mainly as a reaction to globalization and / or cultural massification. Then, this work intends to present these two paths that cross the authenticity theme.

Keywords: Authenticity, individualism, collectivism/culturalism.



Introdução

No século XVIII, Edward Young fez a seguinte pergunta: “Nascidos Originais, de que modo morremos Cópias?” (APUD Trilling, 2014\; 106). Essa pergunta pode ser reformulada da seguinte maneira: se nascemos autênticos, como ao longo da vida nos tornamos inautênticos? Durante esse século e no seguinte, a modernidade começou a ficar mais visível para os habitantes de algumas regiões da Europa, principalmente, aquelas que estavam passando por profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais. Porém, ao mesmo tempo, as possibilidades de outra vida, de outra forma de se relacionar com a natureza e o mundo, ainda eram palpáveis por esses mesmos habitantes. Pode-se dizer que nesse período dois mundos conviviam simultaneamente (Berman, 2003). De um lado havia cidades cosmopolitas como Paris e Londres, de outro havia uma massa de camponeses que ainda estavam, em grande medida, submetidos à tradição da servidão feudal (Tocqueville, 1979, 2011; Bluche, Rials & Tulard, 2011). Essas divergências ocasionaram certo mal-estar para alguns pensadores, que começaram a questionar sobre o que significavam essas transformações.

Várias soluções foram propostas. No que se refere especificamente à autenticidade, as respostas dadas percorreram basicamente dois caminhos distintos: uma se orientava pelo individualismo e outra seguia os trilhos do povo, do coletivo, da ideia de cultura de um povo, da consciência coletiva de Durkheim (Taylor, 2011; Ortiz, S/D). Todavia, apesar das diferenças, há um ponto em comum nos dois caminhos: a crítica à civilização moderna ocidental.

Este novo contexto começou a ser pensado como inautêntico tanto para uma corrente quanto para outra. A inautenticidade estaria na artificialidade que a civilização moderna implantou em todos os âmbitos da vida. Isso pode ser visto, por exemplo, na discussão que Norbert Elias (1994) faz do processo civilizador, mostrando que esse processo não é “natural”, implicando em várias imposições e negociações entre grupos sociais e indivíduos para se adequarem a tais propósitos.

Assim sendo, as duas correntes de pensamento consideram que a civilização moderna ocidental não possibilita ao indivíduo ou ao coletivo se expressar de maneira espontânea, pois no primeiro caso o indivíduo deveria se policiar em seu comportamento e fala em uma sociedade relativamente igualitária, não podendo expressar seu “verdadeiro ser”; no outro caso toda aquela vida tradicional, em que as pessoas viviam de forma coletiva sem instrumentalizar as suas ações em busca de ganhos materiais foi comprometido, para não dizer dissolvido, uma vez que no capitalismo engendrado pela modernidade, todas as ações, produções etc, passam a ser voltadas para maximização do lucro através da mercantilização da vida cotidiana. Não se pode esquecer, também, que em meados do século XVIII iniciava-se a revolução industrial, cujas duas consequências significativas para esse debate da autenticidade foram a fragmentação de comunidades tradicionais com a migração do campo para as cidades e o relativo isolamento do indivíduo.

Disso resulta outro ponto em comum dos dois caminhos: a busca pela essência. No caso individualista há a crença de que o ser



humano é dotado de uma moralidade intrínseca a si mesmo. Dessa forma, seria necessário ao indivíduo descobrir qual é essa moralidade e viver através dela para não ser inautêntico consigo mesmo. O bom selvagem de Rousseau tem papel importante nessa essência moral, pois é visto como ideal, como o típico ser humano antes da corrupção inerente a vida em sociedade, mais precisamente pela civilização moderna ocidental. Na concepção coletivista, a busca é pela essência de um povo, de uma nação. Para os defensores dessa vertente uma nação tem suas próprias características. Estas foram surgindo ao longo do tempo, cujo enraizamento na “alma do povo” está na tradição oral e no anonimato dessa tradição. Assim, as histórias passadas de geração em geração são muitas vezes da origem de uma comunidade. Narram como os pioneiros/fundadores desta se articularam em comunhão, em harmonia com a natureza para estabelecer tal comunidade. Entretanto, amiúde essa fundação está baseada em algo superior, em um totem ou deus(es), mantendo o anonimato do surgimento da nação. Essa tradição repousa, em suma, no sempre foi assim, e por isso é necessário passar tais conhecimentos para as gerações mais novas a fim de manter a tradição e o anonimato.

O que se pretende com este artigo é discutir sucintamente esses dois caminhos para a diferenciação do que seria autenticidade em ambos os casos. Para tanto, o texto será dividido em quatro partes. Na primeira, apresentar-se-á um breve histórico do surgimento da questão da autenticidade, mostrando nessa parte como as duas correntes tem a mesma origem. Em um segundo momento, será

altercado o percurso individualista da autenticidade, para mostrar como essa característica é marcante na modernidade. Após isso, discutir-se-á o caminho coletivista, cujos defensores tentam preservar uma sociedade de outrora idealizada, como uma forma de se contrapor a racionalização instrumental da cultura dos tempos atuais. Por fim, o debate focará os embates entre essas duas visões de autenticidade para mostrar como a modernidade está diretamente relacionada ao surgimento de ambos.

Breve histórico da questão da autenticidade

É possível observar na modernidade o advento de uma cultura da autenticidade (Taylor, 2010, 2011). Para Charles Taylor (Idem) essa cultura está ligada a ideia de autodeterminação, autorrealização e autossatisfação. Essa nova ideia vem à luz, em grande medida, como um contraponto, mas ao mesmo tempo influenciada, pelo iluminismo, pelas Revoluções Francesa e Industrial e pelas revoluções subsequentes do século XIX. Para corroborar ainda mais as conseqüências dessas transformações, François Hartog (S/D) argumenta que o regime de historicidade começou a modificar-se nessa época. Este regime é a maneira como as pessoas entendem, se orientam e agem no percurso histórico. Durante séculos, até milênios, o regime de historicidade que prevalecia era voltado para o passado. Estudava-se o passado para entender e agir no presente. Isto é, as soluções encontradas para determinados eventos do presente tinham sua base reflexiva em situações e ações correlatas do passado.



Já o novo regime de historicidade estava orientado para o futuro. O passado deveria ser esquecido, pois o que importava eram as realizações vindouras. A ideia de progresso ganha força nesse momento. Nesse ponto o evolucionismo tem grande importância. Com essa nova teoria, a humanidade passou a ser vista como única, tendo o mesmo início e indo para o mesmo fim. Todas as sociedades percorreriam um único caminho de uma fase mais rudimentar para outra mais evoluída. A categoria escolhida como base de comparação foi a realização técnico-material. Desse modo, comparavam-se as formas de agricultura, de produção de bens materiais, de roupas, de armas, da economia, de industrialização, de conhecimento técnico-científico etc. Em outras palavras, por esse pensamento, uma região é considerada mais ou menos progressista/evoluída se tiver um grande avanço na vida material oriunda da aplicação de conhecimentos técnico-científicos.

Os primeiros países a se destacarem nesse bojo foram a Grã-Bretanha e a França. No início do século XIX esses Estados-nação se tornaram grandes impérios coloniais, com o argumento de difundir as luzes, a ciência, o progresso, a industrialização, a civilização moderna ocidental para outras regiões. Contudo, a ascensão desses países em outras regiões não se deu exclusivamente fora da Europa, isso pode ser visto, por exemplo, com as guerras napoleônicas. Essas guerras remodelaram o mapa geopolítico do velho continente no início do século XIX. Alguns impérios e/ou nações que existiam foram dissolvidas, outras foram criadas. Particularmente, o Sacro Império Romano Germânico foi afetado com essas guerras. Esse império,

criado no século X, foi dissolvido em 1806 quando o imperador Francisco I abdicou do trono após perder a guerra contra Napoleão Bonaparte.

Com exceção do Império Austríaco criado em 1804, pelo mesmo Francisco I, todos os ducados, condados, reinos alemães perderam sua estabilidade por causa da dissolução do Sacro Império Romano Germânico e, por conseguinte, pela fragmentação política. Intelectuais desse antigo Império, ao comparar a realidade das nações germânicas com a de ingleses e franceses, constataram que não havia unidade nacional entre os alemães. Essa falta de unidade poderia ser um empecilho para a afirmação da Alemanha como Estado-nação, uma vez que este último era visto nessa época como pré-requisito para o progresso. Destarte, enquanto franceses e ingleses não se perguntavam mais sobre o significado de ser francês e inglês, alemães se perguntavam o que significava ser alemão. A partir dessa constatação procuraram asseverar a Alemanha enquanto nação. As bases de tal argumentação eram o povo e a cultura popular alemã e não a unidade territorial e política (Ortiz, S/D). Nesse caso, é interessante a diferenciação que Norbert Elias (1994) faz entre civilização (*Zivilisation*) e cultura (*Kultur*) para entender as diferenças entre França e Grã-Bretanha de um lado e Alemanha de outro.

Para Elias, civilização é a maneira como o ocidente tem consciência de si mesmo. É o modo como o ocidente se julga superior a outras sociedades, passadas ou presentes, ao procurar “descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível



de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais” (Idem: 23). Essa consciência se materializaria na unidade nacional, tanto é que esse pensamento civilizacional avalia o Estado-nação como a melhor forma de organização territorial e política. Franceses e ingleses consideram civilização a contribuição, a importância que seus países dão para o progresso do ocidente e da humanidade. Aqui é bom destacar que civilização para esses Estados-nação são eles mesmos, ou seja, outras nacionalidades não seriam apreciadas como civilizadas, quiçá apenas aquelas que seguem os caminhos ditados por eles poderiam ser consideradas como tal. De modo diferente, as nações alemãs estariam fora dessa prerrogativa. Nesse sentido, os alemães pensam que a categoria civilização é algo superficial, sendo secundária, pois em primeiro plano estaria a cultura. Para os intelectuais germânicos a cultura é o que caracteriza a singularidade de um povo, e, através disso, erige sua identidade.

O conceito francês e inglês de civilização pode referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou “comportamento” de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, a referência a “comportamento”, o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário. O sentido especificamente alemão do conceito de *Kultur* encontra sua expressão mais clara em seu derivado, o adjetivo

Kulturell, que descreve o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa (*Ibidem*: 24).

Outra diferença ainda explorada por Elias é que o conceito de civilização para franceses e ingleses descreve um processo dinâmico, que está em constante movimento para frente. Nesse sentido, civilização teria um resultado, um fim a ser perseguido. Esse resultado seria essencialmente melhor do que o passado. Em certo sentido, a civilização seria teleológica. Diferentemente, cultura entre os alemães tem uma relação distinta com o movimento. Esse conceito expressa as criações artísticas e intelectuais de um povo, mostrando a singularidade de seu ser social. Enquanto o conceito de civilização minimiza as diferenças, enfatiza o que há de comum entre os homens; o conceito de cultura destaca essas divergências para mostrar a originalidade de cada povo e região. O primeiro tem um caráter expansionista-colonizador; o segundo reflete a consciência de si mesmo e procura estabelecer “fronteiras, tanto no sentido político como espiritual” (*Ibidem*: 25).

Figuras centrais nesse debate foram os românticos dos séculos XVIII e XIX (Ortiz, S/D; Taylor, 2011). Alguns autores avaliam que o romantismo é uma resposta às transformações ocorridas na Europa no final do século XVIII, principalmente nas mentalidades com o iluminismo, na política com a Revolução Francesa e na economia com a Revolução Industrial. Dessa forma, romantismo e revolta seriam praticamente homólogas (Ortiz, S/D). Sua maior contribuição foi no mundo das artes, à medida que critica as formas estanques das



academias oficiais ao valorizar o eu e a individualidade do artista. Ao valorizar a criatividade individual, os românticos se contrapõem “à ideia de mercado cultural, espaço no interior do qual as suas individualidades se equivaleriam ao simples valor de troca” (Idem, p.18). Com isso, são críticos ao capitalismo nascente, pois entendem que o dinheiro como fim é o princípio da inautenticidade da existência humana (Trilling, 2014).

Com essas transformações, Taylor (2011) argumenta que o século XVIII é então um marco para a questão da autenticidade, pois surgiu a noção de que “os seres humanos são dotados de um senso moral, um sentido intuitivo do que é certo e errado” (Idem: 35). Essa noção surgiu como uma maneira de se contrapor a outra noção: a “de que saber o certo e o errado era uma questão de calcular as consequências, em particular aquelas relacionadas a recompensas ou castigos divinos” (*Ibidem*). Para a noção intuitiva, o certo e o errado estavam dentro do indivíduo, pois era oriunda dos sentimentos. A conexão com a moral, nesse caso, não se dá de forma exterior ao indivíduo, pelo contrário, é a partir de seu âmago que o indivíduo chega à moralidade autêntica.

Aqui Rousseau tem papel fundamental, porque é ele o principal articulador dessa nova visão moral. Este filósofo ao partir do indivíduo em suas análises, discute a noção de liberdade autodeterminante. Esta é a ideia de que os indivíduos são livres quando decidem por conta própria as coisas que são intrínsecas a si mesmos, ao invés de serem modelados por forças externas como a sociedade (*Ibidem*). Ou seja, essa ideia parte do pressuposto de que o

humano tem uma essência inerente a si, e essa essência deve ser procurada dentro do indivíduo, não na educação que recebe da sociedade na qual vive. Desse modo, os vários grupos sociais que existem no mundo têm particularidades relacionadas à essência dos indivíduos que compõem tal grupo, e não de suas organizações coletivas, das relações que travam entre si ou com outros grupos.

Cada ser humano teria sua própria maneira original de ser. Nenhum indivíduo precisa – e não pode – seguir outro indivíduo em seu modo de ser. Caso faça isso perde o significado do que é ser humano, pois incorreria na inautenticidade. Um indivíduo fiel a si mesmo, significa que é fiel a sua própria originalidade. Esta não se fundamenta e se articula pelos outros, mas por si mesmo. Só assim o indivíduo consegue realizar sua potencialidade como humano (*Ibidem*). O ideal de autenticidade na contemporaneidade passa substancialmente pela autodeterminação, autorrealização e autossatisfação. Esse ideal se transforma em força moral com a nova cultura do individualismo engendrada pela modernidade, inclusive naqueles individualismos extremados que rejeitam totalmente outras individualidades. Isso “é o que dá sentido à ideia de ‘fazer suas próprias coisas’ ou ‘encontrar sua própria realização’” (Idem: 39).

Todavia, esses mesmos românticos que preconizaram uma nova moral cuja autenticidade estava baseada no indivíduo, também preconizaram a autenticidade baseada no povo, no coletivo, na cultura de uma sociedade. Essa outra perspectiva foi possível devido ao aumento da distância das classes dominantes para as classes subalternas com a invenção da imprensa e, conseqüentemente, da



difusão de uma esfera letrada. Com a Revolução Industrial, essa distância aumentou ainda mais, implicando em certo menosprezo das camadas dominantes em relação às classes populares (Ortiz, S/D). O que os românticos fizeram foi valorizar as classes subalternas, colocando estas como elemento dinâmico para a apreensão do romantismo. Nesse ponto, Ortiz fala que essa valorização do popular ia até na contramão do ideal artístico romântico que exalta o eu singular. Dessa feita, o “popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação. Não é pois o indivíduo o ponto nodal, mas o coletivo” (Idem: 18). Por isso, para este sociólogo, no que diz respeito à cultura popular, há um determinado tipo de romantismo.

As características desse determinado romantismo eram: oposição ao iluminismo, orientação historicista, gosto pelo bizarro e pelo exotismo (Ortiz, S/D). No primeiro caso se opunham a toda obrigatoriedade de racionalização, ao ser universal e abstrato, as regras limitadoras da imaginação, da criatividade e do divertimento. Como Oscar Wilde fala, “as verdades absolutas, metafísicas, são as verdades da máscara, da atuação”, não do autêntico, do sincero, do verdadeiro, da essência (APUD: Tralling, 2014: 136). Criticavam assim o universalismo abstrato, para privilegiarem a multiplicidade das situações, das artes, das culturas, dos sentimentos e vivências. São historicistas porque redescobrem e valorizam o passado, com ênfase na Idade Média, principalmente aquela oriunda da religião, da arquitetura gótica, das cruzadas e dos romances de cavalaria. Por fim,

o gosto pelo bizarro e o exotismo estão ligados diretamente à valorização do misterioso pelos românticos, tanto é que dão aos objetos ausentes à dignidade do desconhecido. Seus temas passam pelo anormal, pela magia, pelas paixões, pelo outro, pelo estrangeiro, por terras distantes, cujos habitantes tem costumes diferentes, por isso tanto interesse pelo oriente. Mas também se interessam pelos camponeses com seus hábitos estranhos à realidade citadina. Por isso, os românticos exaltam o obscurantismo em detrimento da claridade das luzes (Ortiz, S/D).

Figura central entre os românticos é o filósofo alemão Johann Gottfried von Herder. Os escritos desse filósofo foram usados tanto pelos românticos que seguem o caminho do individualismo quanto o caminho do coletivismo. Herder é um dos grandes influenciadores do pangermanismo, porquanto uma de suas preocupações estava centrada no caráter, no que se poderia considerar como verdadeiramente alemão. No texto *Canções Populares*, este intelectual “pela primeira vez argumenta que a canção e a poesia popular representam a quintessência da cultura”, pois seria a “expressão espontânea da alma nacional” (Idem: 22). Para ele toda nacionalidade é intrínseca a si mesma, desse modo, sua essência só pode ser realizada em continuidade com o passado. Daí a aproximação que Herder faz entre a dimensão cultural e a constituição do Estado-nação, deixando um pouco de lado as dimensões políticas e territoriais. Nesse ponto, ganha destaque a língua, uma vez que é vista como a tradutora do caráter de um povo.



Herder introduz ainda uma distinção entre “poesia de natureza” e “poesia de cultura (...)”. A primeira tem um cunho intuitivo, é parte de uma sabedoria que não se adquire com o conhecimento formal; ela integra um gênero que atualiza o frescor do passado, resistindo ao impacto da degradação civilizatória. Herder é sensível à poesia medieval, aos cantos de Ossian, a Shakespeare, a Homero; épicos que refletiriam a essência de um povo. Já a poesia de cultura teria um caráter individual, ela deriva da inteligência, afastando-se da intuição e da leveza espontânea. Como a dimensão intuitiva se sobrepõe à reflexiva, tem-se que a poesia de natureza constituiria a expressão lírica por excelência. A ela correspondem a tradição oral, os mitos, as lendas, as canções, mas também alguns poetas como Homero e Shakespeare, que souberam captar e traduzir a alma popular (Idem: 23).

Contudo, ao fazer essa discriminação entre poesia de natureza e poesia de cultura, há uma nítida disputa e contradição entre os ideais do romântico nacionalista e popular com os ideais do romantismo individualista, uma vez que a visão egocêntrica do artista romântico cede lugar ao coletivo, ao popular. Os irmãos Grimm, nesse ponto, restringiram a concepção de poesia de natureza, colocando o popular anônimo como o representante da alma de um povo por excelência. Grandes poetas como Homero e Shakespeare são considerados “apenas intérpretes da matéria lírica que a eles se impunham”. Desvalorizam “no indivíduo a capacidade de imaginação artística, ao mesmo tempo em que a sensibilidade é deslocada para o polo do ser popular” (*Ibidem*). Por isso, a poesia da cultura está sempre em um nível abaixo em relação à poesia da natureza. Partindo dessa qualificação, as “histórias populares pertencem à tradição oral, elas são vestígios de um passado longínquo, e se sobressaem das tramas urdidas pela imaginação” (Idem: 24).

O popular ganha relevância entre os românticos, porque viam nessa categoria certa ingenuidade que estaria preservada no anonimato das histórias. Aqui, o popular se transforma em povo. No entanto, para esses românticos, povo não significa classes populares. Tanto é que não é possível reduzir a cultura popular, se for sinônimo de povo, à cultura das classes populares em sua manifestação concreta, em sua prática cotidiana. Como bem salienta Renato Ortiz,

“Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério socioeconômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. “Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social; ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização (Idem: 26).

Isto posto, a autenticidade entre os românticos se ligava a dois polos aparentemente antagônicos. Aparentemente opostos, porque estão ligados a busca da autenticidade tanto do eu quanto do coletivo, da cultura. O orgânico, entendido como simbiose entre o homem e a natureza, é um dos principais critérios para se perceber e chegar à autenticidade do eu e do coletivo cultural. À medida que a vida se torna mais urbana e tecnológica, há um deterioramento do orgânico, fazendo com que a vida se torne mais inautêntica (Trilling, 2014). Por isso, a resistência à civilização moderna ocidental. Para pensadores românticos urbanos, o camponês¹ era a expressão autêntica tanto do



¹ Entenda-se aqui no sentido do outro que não seja cidadão e iluminista.

eu, quanto da cultura, por isso a grande valorização dessa figura. Um bom exemplo dessa idealização do camponês como eu individual e coletivo ao mesmo tempo é Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Para esses românticos o camponês significava autenticidade quando se comparava com o iluminista que pregava a razão em primeiro lugar, rejeitando quase que totalmente os sentimentos. Como os camponeses eram tachados de irracionais pelos iluministas, seriam, pois espontâneos e, nesse caso, autênticos, tanto com eles mesmos quanto com a coletividade e cultura que viviam.

A autenticidade individualista

Charles Taylor (2010, 2011) em alguns de seus trabalhos argumenta que a modernidade inaugura a questão da autenticidade. Ao investigar essa questão, esse filósofo canadense enfatiza o percurso individualista. Para ele, autenticidade é

à compreensão da vida que emerge com o expressionismo romântico do final do século XVIII, dizendo que cada um/uma de nós possui sua própria maneira de realizar nossa humanidade, e que é importante encontrar a si próprio e viver a partir de si mesmo, em contraposição a render-nos ao conformismo com um modelo imposto a nós de fora pela sociedade ou pela geração mais velha ou pela autoridade religiosa ou política (Taylor, 2010: 557-558).

Apesar de observar a gênese da autenticidade individualista no período romântico europeu do final do século XVIII, Taylor entende que só no século XX essa questão se generalizou para toda a sociedade, pois há a exaltação de uma maneira autêntica de viver a vida e o eu entre praticamente todas as camadas sociais da população.

Essa maneira está enraizada no individualismo cada vez mais crescente. A individuação, para o pensador canadense, se origina de várias causas: expansão do estilo de vida consumista, mobilidade social e geográfica, terceirização, enxugamento das corporações, sobrecarga do trabalho, remodelação das famílias, suburbanização e favelização, rádio, televisão, indústria cultural etc. (Idem).

A expansão consumista no pós-II Guerra Mundial ocupa papel fundamental para a generalização da ideia de autenticidade individualista no pensamento deste autor. Ele argumenta que essa extensão acarretou em uma privatização das famílias, porquanto com a maior oferta de bens de consumo e diversão para satisfazer as necessidades básicas da população, as velhas formas de associação, inclusive entre as classes trabalhadoras e camponesas, começaram a recuar. Destarte,

(...) a “busca da felicidade” assumiu um significado novo, mais imediato, com uma gama crescente de meios de fácil obtenção. E nesse espaço recentemente individualizado o consumidor foi cada vez mais encorajado a expressar seu gosto, provendo-lhe espaço de acordo com suas próprias necessidades e afinidades, como só os ricos haviam sido capazes em eras passadas (Idem: 557).

Essa revolução consumista ocasionou à criação de um mercado para jovens. Por sua vez, esse mercado implicou em ruptura com a tradição, com as classes, inclusive com a classe trabalhadora, pois agora os jovens procuravam se expressar da maneira como achavam que representava seu próprio ser. Os estilos musicais, de vestimenta, de comportamento, de se expressar oralmente



demonstrariam as suas personalidades/individualidades (*Ibidem*), construindo novas identidades que não estão marcadas pelo crivo da classe, mas muitas vezes pela geração. As bases e difusão, assim, de uma cultura da autenticidade estavam solidificadas com o consumismo pós-Guerra.

Essa consolidação pode ser observada, de acordo com Taylor, nas “revoltas juvenis” dos anos 1950 e 1960, cujo auge foi alcançado com o movimento estudantil de maio de 1968 na França. O ponto inicial para essa revolução individualista aconteceu devido à percepção que os jovens dessas décadas tinham da sociedade nesse período. Achavam que ela era muito “conformista, cerceadora da individualidade e da criatividade, demasiado preocupada com produção e resultados concretos, repressora do sentimento e da espontaneidade, exaltando o aspecto mecânico em detrimento do orgânico” (Idem: 558). Assim, para esses jovens, o sistema social na época tolhia a criatividade, a individualidade e a imaginação, vistas como primordiais para se viver uma vida autêntica.

A esfera da vida que ganhou destaque inicial para a realização da autenticidade baseada na autodeterminação foi a artística (*Ibidem*), pois somente através da obra de arte autêntica é que os indivíduos conseguiriam ter consciência de sua inautenticidade e assim buscar a sua superação (Trilling, 2014). Após os românticos do século XVIII, a arte passou por várias transformações. Antes do século das luzes, o fazer artístico estava preso basicamente à concepção da *mimese* aristotélica. Esta, em termos gerais, é a imitação da ação, do evento,

da realidade. Assim, quanto mais a arte está próxima da ação original, mais perfeita será (Aristóteles, 1985).

Isso também pode ser visto na cultura renascentista que em alguns aspectos orientava o fazer artístico ainda no século XVIII. No renascimento italiano há a redescoberta da antiguidade greco-romana. Nas palavras de Burckhardt (2013), é um renascimento da visão de mundo dos antigos, mas sem produzir a impressão do antigo. Essa redescoberta se deu por meio da necessidade de uma nova educação para a convivência social entre nobres e burgueses. Como tal educação não podia sair do zero, a antiguidade se mostrou profícua como orientadora para sua construção. Os renascentistas italianos buscam imitar a antiguidade, porém com alguns elementos do medievo, como as rimas e métricas dos versos. A retomada da antiguidade não era fragmentária, era a busca de um nascer do novo. Daí os italianos considerarem esse novo espírito engendrado no renascimento como um modelo para o Ocidente (Idem).

Especificamente na arte, Erwin Panofsky (2013) afirma que o renascimento italiano tem por missão ser uma imitação direta, uma reprodução fiel da realidade, ou seja, é a retomada da *mimese* aristotélica. Nas palavras de Leonardo da Vinci, “a pintura mais digna de elogio é a que apresenta maior semelhança com a coisa que quer pintar, e digo isso para refutar os pintores que querem corrigir as coisas da natureza” (APUD: Panofsky, 2013: 46). Porém, além de imitar a natureza, a obra de arte renascentista tinha que ser bela, logo era imprescindível ao artista escolher bem o que se queria pintar para não cair no fracasso da feiura. Essa concepção transforma a arte em



algo superior a natureza, pois ao pintar um evento, este tem que ser perfeito, mesmo que não esteja presente na natureza como os inspirados na mitologia greco-romana ou os inspirados em relatos religiosos ou no imaginário social (Idem). Por exemplo, na criação de *Adão* na Capela Sistina, Michelangelo imaginou como seria Deus e Adão. Os considerou como homens muito próximos dos ideais de gregos da antiguidade, principalmente Deus, cuja semelhança com algumas estátuas de Zeus é indiscutível. Assim buscou pintá-los da forma mais perfeita possível para a concepção de beleza na época. O que importa para os renascentistas são a exatidão e a clareza das imagens reproduzidas. Não aceitam distorções de imagens como as do expressionismo, do impressionismo, do cubismo, do surrealismo etc. Aqui, os sentimentos do artista como indivíduo moral não tem muita importância, mas sim a habilidade que tem para retratar a realidade, podendo esta ser natural ou baseada no imaginário cultural de uma época.

A grande característica dessa arte mimética é o controle que se tem dos sentimentos do artista. Esse sentimento não pode se manifestar a ponto de distorcer a realidade com sua visão particular de mundo. Para corroborar ainda mais esse controle, nos séculos subsequentes, a razão consubstanciada na ciência se tornou preponderante frente outras formas de conhecer o mundo. Com o advento do iluminismo, a razão se tornou a grande salvadora/orientadora da humanidade. Como argumentado anteriormente, os românticos reagem a isso. Vários artistas, do final do século XVIII até hoje, são críticos a essa racionalidade, uma vez

que consideram esta artificial. Para esses artistas, toda narrativa que parte do pressuposto de que a vida é passível de compreensão racional, logo de controle, sobretudo da expressão do ser, é inautêntica (Trilling, 2014). É nesse sentido que se pode entender o surgimento das escolas artísticas citadas antes.

Com o advento dessa cultura da autenticidade, a arte passou a ser vista como a melhor forma de expressão do eu, pois cria o novo através da experimentação, isto é, a criação artística passa a ser vista como autodescoberta (Taylor, 2011). Para Taylor, o artista a partir do século XIX se tornou a forma paradigmática de autodefinição original. É considerado um criador de valores culturais. Com isso, é necessária uma nova definição de arte: ela deixa de ser imitação (*mimese*) e passa a ser criação (Idem). Esta se destacou ainda mais com a autonomização da esfera artística. Como essa nova forma de fazer artístico estava ligada diretamente a autorrealização, a busca da autenticidade do indivíduo, a arte ganhou inclusive o “poder de fazer conhecer e contemplar a própria essência do mundo” (Lipovetsky & Serroy, 2015: 22) que escapava a filosofia e a ciência. A arte se tornou “um acesso ao Absoluto e ao mesmo tempo um novo instrumento de salvação”. Com a secularização do mundo, o artista ocupou o lugar do sacerdote, transformando a arte em uma religião laica moderna (Idem).

Taylor (2010) argumenta que com essa nova cultura da autenticidade, os indivíduos procuram a autorrealização e a autossatisfação por meio de uma liberdade autodeterminante. Essa liberdade não se restringe a arte, podendo se dar de várias formas,



inclusive racional, ou seja, indivíduos podem entender que a razão é o que define seu eu mais autêntico. Seguindo ainda esse caminho, com o advento dessa moral da autenticidade individual, pode ter indivíduos que considerem que sua autenticidade esteja baseada na falta de sinceridade da máscara. Oscar Wilde consegue sintetizar bem essa última relação ao afirmar que toda poesia ruim nasce de um sentimento genuíno. Para este poeta, “o confronto consciente e imediato entre a experiência e sua expressão pública direta não necessariamente gera a verdade – e, na realidade, é provável que chegue até mesmo a pervertê-la” (APUD: Trilling, 2014: 134). Sendo assim, a autenticidade do eu proporciona várias possibilidades, podendo inclusive ser antagônicas umas com as outras.

Contudo, o indivíduo não se fecha em si mesmo, ele busca espaços de exibição. O indivíduo, para Taylor, faz arte ou qualquer outra manifestação não para ficar apenas para si, mas para exibir a outros indivíduos e assim expressar o seu eu autêntico. As expressões que surgem do eu não devem ser suprimidas, pelo contrário, seu fundamento é a exibição. Essa exibição procura ser horizontal e simultânea as várias exibições de outros indivíduos no cotidiano. Taylor afirma que:

(...) a cultura de consumo, o expressivismo e os espaços de exibição mútua se conectam em nosso mundo para produzir o seu tipo bem próprio de sinergia. Mercadorias se tornam veículos da expressão individual e até da autodefinição da identidade. Porém, embora isso possa ser ideologicamente apresentado, não chega a constituir uma declaração de real autonomia individual. A linguagem da autodefinição é definida nos espaços de exibição mútua, que agora se tornaram metatópicos; eles

nos põem em relação com centros prestigiados de criação estilística, comumente situados em nações e ambientes ricos e poderosos (Idem: 567).

Dessa feita, o filósofo canadense considera que a moderna sociedade de consumo não pode existir sem espaços apropriados para exibição e espaços metatópicos. Os primeiros são todos os *shoppings*, os centros empresariais, as festas, as escolas, as universidades, os eventos etc. Os segundos são as ligações que as mercadorias fazem com lugares distantes, com estilos, com modos de vida etc.; por exemplo, um brasileiro que compra um *kilt* para usá-lo na Avenida Paulista, porque está na moda ou para se sentir escocês, mas não sabe como funciona o sistema de clãs da Escócia; ou um disco do ABBA que pode ser escutado por uma garota no interior da Bahia ou da Amazônia, porque gosta ou está em moda gostar da música pop internacional dos anos 1970, mesmo que não entenda as letras das canções. São nesses espaços que os indivíduos podem se expressar e se apresentar como únicos. Nesse novo contexto histórico, toda arte, todo comportamento, toda fala, em suma, todas as atitudes são feitas para serem exibidas. Não há a necessidade de colocar uma peça em um museu. Pode haver uma intervenção artística em um ônibus, na parede de uma fábrica abandonada, nos pilares de um viaduto, em síntese, em qualquer lugar. Assim como um indivíduo está exibindo seu eu em uma conversa com amigos ou no trabalho ou em casa com a família etc. Aquele indivíduo que escuta a música do ABBA quer mostrar para seus amigos, colegas, pessoas em geral que escuta esse



² Em nenhum momento pretende-se defender que as transformações culturais e sociais só acontecem após transformações econômicas e políticas. Todas as transformações são simultâneas, o que implica que não existe determinação de qual aspecto desencadeou os outros.

tipo de música. Faz isso porque gosta, porque considera que está expressando os seus sentimentos e por isso são belos para si mesmos.

A mudança da concepção de arte que ocorreu no final do século XVIII, com os românticos, é pensada como um tipo específico de sentimento que não está ligado nem à moral tradicional/religiosa, nem a outros prazeres (Taylor, 2011). Esse sentimento está ligado à beleza. Esta tem o sentido de satisfação. “É uma satisfação por si mesma, por assim dizer. A beleza oferece a própria satisfação intrínseca. Sua finalidade é interna” (Idem: 71). Por esse ponto de vista, é possível existir várias concepções de beleza, ainda mais por esta se basear na liberdade autodeterminante do indivíduo. E como essa liberdade está diretamente relacionada com um eu autorrealizável, o entendimento moderno de autenticidade se baseia na ideia de diferença, originalidade e da aceitação da diversidade (*Ibidem*).

A obra de arte é, assim, a expressão da autenticidade do eu. “É autêntica por si só, em virtude de sua autodefinição plena: ela existe, assim o cremos, segundo leis de sua própria existência, as quais incluem o direito de corporificar temas dolorosos, ignóbeis ou socialmente inaceitáveis” (Trilling, 2014: 113). O artista também busca na sua autonomia a possibilidade de se expressar de maneira autêntica na obra de arte. O público, através da mediação da obra de arte, procura ser autêntico tendo o objeto artístico como modelo e o artista como exemplo pessoal (Idem).

Para Taylor, a autenticidade em linhas gerais “envolve criação e construção, assim como descoberta, originalidade e,

frequentemente, oposição às regras da sociedade e mesmo potencialmente ao que reconhecemos como moralidade” (Taylor, 2011: 73). No entanto, essa autenticidade só pode se realizar caso haja espaço de exibição para os indivíduos poderem expressar seu eu. É nesse ponto que este filósofo canadense argumenta a necessidade de existir horizontes de significado para a realização da autenticidade. Esses horizontes são as importâncias que “as coisas assumem em contraste com as circunstâncias da inteligibilidade” (Idem: 46). Isto é, a autorrealização que não considera os outros é autodestrutiva, pois se os indivíduos negam os horizontes que não são significativos para eles, caem em um narcisismo exacerbado, negando várias possibilidades de expressão em espaços de exibição. Daí também essa autodefinição e autorrealização ser dialógica, visto que a exibição da expressão do eu só fazer sentido na presença de outros eus (*Ibidem*).

A autenticidade da cultura de um povo

A sociologia surgiu no século XIX com um grande desafio: entender a modernidade. Porém, desde o século anterior muitos pensadores já estavam enveredando por essa empreitada, principalmente porque foi nesse século que ocorreram grandes transformações de ordem política e econômica, vinculadas a questões sociais e culturais². Desse modo, no século XVIII, pensadores como Rousseau e Herder já discutiam sobre essas transformações. Ponto de encontro entre os vários pensamentos críticos a essas transformações era que a sociedade moderna nascente não era autêntica, ou seja, era vista como uma imposição à vida social que foi gerida



“naturalmente” por séculos na Europa. Com o surgimento e difusão da ideia de civilização durante a Idade Moderna, muitas manifestações culturais passaram a ser suprimidas, pois eram vistas como arcaicas e ligadas à ignorância, ao inculto, às superstições, provas da irracionalidade da sociedade. Disso decorre que vários manuais de etiqueta, comportamento e educação formal surgiram nesse período (Elias, 1994), acarretando inclusive em um maior distanciamento entre as classes dominantes e as classes subalternas.

Até o final da Idade Média, essa distância não era tão grande (Ortiz, S/D). Muitos dos nobres e dos clérigos na época medieval compartilhavam das mesmas crenças, tradições, comportamentos e superstições das classes subalternas. A nobreza nesse período não significava diferenças quanto a aspectos culturais, mas estava mais ligada a funções sociais. Isto é, a sociedade feudal, especificamente, tinha uma diferenciação social tripartite: os que trabalhavam, no caso os servos; os que rezavam, no caso o clero; e os que protegiam, no caso os nobres. Cada estamento tinha a sua própria função social e na junção dos três é que estava erigida a sociedade feudal. Por exemplo, era muito comum haver nobres analfabetos, assim como eram a maioria dos servos, enquanto o grupo social mais alfabetizado eram os clérigos. Os nobres, dessa feita, tinham a função de guerrear e justamente essa é uma das características que os diferenciavam dos outros grupos.

No entanto, ao longo do tempo, à medida que o Estado-nação foi se constituindo por meio da centralização política e da formação de um exército próprio para atuar nas guerras da época (Tilly, 1996),

essa distância entre uma classe dominante e outra subalterna foi aumentando, principalmente porque os reis e os nobres foram adquirindo novas funções e perdendo outras. Nesse sentido, cada vez mais os nobres, principalmente os reis, ganhavam funções administrativas e perdiam funções guerreiras. Aliado a essa nova situação está a invenção da imprensa e as transformações político-econômicas do século XVIII (Ortiz, S/D). Por outro lado, as classes dominadas continuaram, em certa medida, submetidas às tradições do feudalismo, principalmente as camponesas (Tocqueville, 1979, 2011; Bluche, Rials & Tuland, 2011). Ainda no período da Idade Moderna, outro grupo social começou a se destacar do terceiro estado: a burguesia. Burgueses poderosos compravam, inclusive, títulos de nobreza. Estes eram chamados de nobreza togada. Muitos acordos eram feitos entre burguesia e nobres para investimento de capitais e monopólios comerciais e industriais (Idem). Por outro lado, os camponeses e a classe operária urbana nascente eram cada vez mais inferiorizados e estigmatizados pelas classes superiores.

No século XVIII, a nobreza e a grande burguesia de boa parte da Europa Ocidental compartilhavam dos ideais iluministas (Idem). Aos olhos de muitos pensadores críticos ao iluminismo, este movimento filosófico era artificial, porque pretendia trazer à luz para toda a humanidade por meio da razão. Para os defensores desse pensamento, todos os homens deixariam às superstições e às tradições que os submetiam a servidão e passariam a ser livres por meio da verdade trazida pela razão. Ou seja, a razão foi escolhida e colocada como a única fonte para se chegar à verdade, mais precisamente se



estiver aliada a experiência. Todas as outras formas de conhecimento foram colocadas em segundo plano e alguns, como os saberes populares, deixados de lado e vistos como superstições, como algo que deve ser superado.

Como a maneira de pensar iluminista estava em grande medida vinculada a elite intelectual, que nessa época estava muito ligada à elite dirigente, a contraposição dessa maneira foi atribuída à concepção de povo. Destarte, todas as manifestações ligadas a essa concepção eram vistas como autênticas. Uma estátua de Zeus na cidade grega de Olímpia era vista como uma autêntica manifestação do povo grego, assim, como a religiosidade dos europeus da Idade Média e assim por diante. Essa autenticidade está vinculada ao que Walter Benjamin (2012) chamou de “aqui e agora”. Este filósofo alemão utiliza esses termos para se referir à obra de arte. Contudo, a ideia de aqui e agora também pode ser muito útil para pensar a cultura e suas manifestações. Sendo assim, para este pensador o aqui e o agora deve ser pensado por meio da existência única que a cultura e obra de arte têm:

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso da sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou” (Idem: 181).

O aqui e agora original é o que dá a cultura e a obra de arte a substância de sua autenticidade. Está enraizada na “concepção de

uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Idem: 181-182). Esse objeto sempre igual e idêntico a si mesmo está ligado ao valor de culto que tem dentro de uma tradição. Porém, com os valores modernos, esse valor de culto vai perdendo espaço para o valor de exposição. Esse é um dos pontos que os críticos à civilização moderna ocidental se baseiam para argumentar que esta é inautêntica. Como Benjamin enunciou “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (Idem: 182). Isto é, o iluminismo, para seus críticos, ao criar uma nova maneira de pensar, agir e sentir baseado na razão, faz com que a tradição comece a sofrer intensa transformação em curto período de tempo, acarretando em perda de sua autenticidade.

Além de perder a autenticidade, perde-se também a aura do objeto ou da cultura. A aura “é uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Idem: 184). Esse paradoxo pode ser pensado, por exemplo, em esculturas sagradas que ficavam nos templos, mas poucos poderiam tocá-las ou mesmo ficar em sua presença; nas danças rituais de fertilidade do solo entre sociedades indígenas na América do Sul; ou mesmo as festividades religiosas do sertão nordestino brasileiro (Alves, 2011), ou ainda nos rituais de feitiçaria na França meridional (Favret-Saada, 2005). Isto posto, Benjamin argumenta que:



³ Secular no sentido de século.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (Benjamin, 2012: 183).

A obra de arte, assim, estaria vinculada à tradição, à cultura, ao povo da qual faz parte. Ao estar ligada a tal fato, os integrantes dessa cultura não pensariam nas danças, nas festas, nos objetos como uma arte, mas como objetos e cerimônias de veneração ritual-sagrada. Quando a obra de arte perde seu valor de culto e adquire valor de exposição, não perde necessariamente sua aura, pois continua sendo, em certo sentido, cultuada. Essa mudança acontece com a autonomização da esfera artístico-cultural. Nessa autonomização o que é cultuado é a singularidade que uma obra de arte tem para expressar a capacidade, a genialidade do artista. A maior diferença entre o valor de culto e o valor de exposição é, pois, a ligação que a primeira tem com o sagrado-teológico e a segunda com o sagrado-secular.

O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo (Idem: 185).

Portanto, por mais que “o aqui e o agora podem ser desagradáveis, mas ao menos são autênticos em sua condição de aqui e agora; eles não estão suscetíveis a uma explicação por um lá e então obscuros” (Trilling, 2014:154). Com isso, os defensores da

autenticidade coletivista consideram que a partir do momento em que se busca uma explicação baseada na razão, perde-se todo o mito fundacional de uma cultura e sociedade que dava certo ordenamento para a existência cotidiana de seus integrantes. Perde-se toda a magia da tradição, dos direitos consuetudinários, de uma cultura secular³ ou até mesmo milenar, podendo implicar em um vazio para os integrantes da cultura que sofreu esse processo de racionalização.

Como mostrado anteriormente, os primeiros críticos dessa explicação racional-iluminista são os românticos do século XVIII. Atualmente, os herdeiros diretos da vertente coletivista/culturalista são os folcloristas (Ortiz, S/D). Contudo, não se pode confundir os românticos com os folcloristas, apesar dos primeiros serem a base de surgimento dos segundos. De acordo com Ortiz (Idem), a principal diferença é que os folcloristas acusam os românticos de imaginação exacerbada, de desvirtuar a essência popular, adulterando-a com seu apetite artístico e egocêntrico. É nesse ponto que há, inclusive, a separação entre uma cultura da autenticidade individual e outra vinculada à autenticidade da cultura de um povo. A crítica romântica à razão, ao universal, à valorização do emocional e do irracional são as fontes inspiradoras para os folcloristas. Estes, nesse sentido, buscam delinear essas diferenças ao definir o objeto do folclore. De maneira geral, o folclore designa o estudo das crenças, lendas, costumes, superstições, maneiras de agir, pensar e sentir do homem não civilizado. Mas não são os homens que vivem em tribos aborígenes relativamente isoladas de outras. São os homens que vivem na civilização, mas mantêm suas maneiras de pensar, agir e



⁴ Essa referência é do livro *O que é Folclore* da coleção primeiros passos da Editora Brasiliense. Esse livro também está disponível em PDF no site www.sitiodarosadosventos.com.br/livro/imagens/stories/anexos/oquefolclore.pdf, mas a paginação é diferente da versão impressa. Assim, usei a paginação da versão eletrônica.

sentir orientadas pelo passado. Nesse caso, seriam sobrevivências do passado em certos grupos sociais que existem em sociedades civilizadas (Fernandes, 2003; Ortiz, S/D; Brandão, S/D⁴).

Sílvio Romero (1980) e Luís da Câmara Cascudo (1978) ao estudarem o folclore brasileiro entendem que as características deste é o anonimato, a tradicionalidade, a persistência, a oralidade, a coletividade e a antiguidade. Por essas características, então, somente as classes incultas e isoladas produziram folclore, pois estariam relativamente isentas das transformações proporcionadas pela modernidade e pela racionalização que as classes eruditas sofrem. Todavia, para esses autores, nem todas as produções dessas classes subalternas seriam consideradas folclóricas. Àquelas manifestações criadas recentemente não seriam avaliadas como folclóricas, porque, de acordo com Cascudo, faltam-lhes tempo. Por exemplo, festas do peão no estilo *cowboy* não são pensadas como folclóricas, mas as cantorias e desafios dos vaqueiros já seriam creditadas por esses estudiosos.

Ao longo da primeira metade do século XX, a concepção de folclore foi sendo modificada. Por isso, em 1951, vários folcloristas conseguiram organizar o I Congresso Brasileiro de Folclore para entrar em certo consenso e definir o conceito de folclore. Na I Carta de Folclore Brasileiro, o fato folclórico é definido como:

(...) as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não seja, diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

São também reconhecidas como idôneas, as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular (Brandão, S/D,: 12).

Essa concepção se diferencia em partes em relação à maneira como Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo pensaram o folclore. Na definição da Carta, o folclore não precisa ser necessariamente antigo, desde que tenha aceitação coletiva. Outra diferença é que o anonimato e a oralidade não são obrigatórios para essa Carta, caso contrário à literatura de cordel não poderia ser considerada folclórica, uma vez que é escrita e normalmente assinada. Contudo, o conhecimento científico, filosófico, artístico racional, teológico-filosófico, erudito no geral, continuam rejeitados.

Próxima a essa concepção da I Carta, está à conceituação do fato folclórico definido no I Congresso Internacional do Folclore realizado em 1954 em São Paulo. Para este congresso o “fato folclórico é toda a maneira de sentir, pensar e agir, que constitui uma expressão peculiar de vida de qualquer coletividade humana, integrada numa sociedade civilizada” (Fernandes, 2003: 24). Como bem salientou Florestan Fernandes (Idem), esse congresso aceita como um fato folclórico uma manifestação caso esta tenha espontaneidade e poder de motivação para a coletividade na qual está inserida. A espontaneidade significa que não há imposições de instituições formais como universidades, centros de pesquisa, governo etc. O poder de motivação significa que “uma expressão da experiência peculiar de vida da coletividade, é constantemente vivido



e revivido pelos componentes desta, inspirando e orientando o seu comportamento” (Idem: 25). Por essas características, as manifestações folclóricas não são consideradas estáticas, mas também não são concebidas com fluidez exacerbada. As mudanças aconteceriam de maneira lenta e gradativa, porque não se pode negar que existem trocas entre uma “sobrevivência cultural” e as novas formas civilizacionais.

Para entender bem essa dinâmica do folclore é interessante fazer uma analogia com o paradoxo do barco. Imagine um barco de madeira. Com o tempo algumas madeiras se desgastam e precisam ser trocadas. Suponha-se que essas madeiras são trocadas de maneira gradativa, pois o seu desgaste varia de acordo com o uso e a sua exposição às intempéries. Mas suponha-se também que com o tempo todas as madeiras são trocadas, não restando nenhuma de quando o barco foi construído. A pergunta é: esse é aquele primeiro barco construído, ou é outro? Continua sendo original ou é uma cópia? Carlos Rodrigues Brandão tem um exemplo prático interessante sobre esse paradoxo. Ao conversar com um folião de reisado sobre as alterações em sua máscara, o integrante disse: “Quando é difícil fazer de palha, nós faz de plástico” (Brandão, S/D: 15). Para esse folião, o reisado não se altera porque o material de confecção da máscara modificou. Ao utilizar outros materiais o folião está renovando a folia de reis, mas ao mesmo tempo mantendo sua tradição. Brandão afirma que uma das principais características do folclore é a persistência. Ele...

(...) perdura, e aquilo que nele em um momento se recria, em outro precisa ser consagrado. Precisa ser incorporado aos costumes de uma comunidade e, ali, conservar-se por anos e anos, de uma geração a outra. Por isso são raros os “modismos” de folclore. Ao contrário do que acontece com a cultura erudita ou popularizada através de meios de comunicação de massa, onde os produtos culturais exibem padrões de curta duração, os do folclore, mesmo quando renovados por necessidade de adaptação a novos contextos, ou pela iniciativa criadora de seus praticantes, preservam por muito tempo os mesmos elementos dentro de uma mesma estrutura (Idem: 16).

Essas mudanças estariam pautadas pela tradicionalidade, cujo fundamento é a continuidade entre o passado e o presente, pois novos fatores são incorporados/inseridos na estrutura de uma manifestação que vem de um passado aparentemente longínquo (Ibidem, possibilitando mudanças que são melhor percebidas ao fazer uma comparação de longa duração. Partindo, então dessas novas maneiras de se pensar o folclore, em 1995, foi realizado o VIII Congresso Brasileiro de Folclore que teve por objetivo revisar essa primeira Carta. Desse modo, o conceito de folclore foi alterado:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual e coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a Unesco. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos (Carta do Folclore Brasileiro, 1995: 01).



Essa nova carta trouxe algumas novidades em relação à Carta de 1951. Primeiro ponto de destaque é que o folclore está diretamente vinculado à identidade sociocultural de um povo ou de um grupo social. Por esse ponto de vista, não é possível haver um aspecto folclórico universal, mas sempre particular, ligado a uma tradição peculiar de um povo ou de um grupo. O que é possível ser declarado universal no folclore é ele mesmo, em sentido *lato*, pois todas as sociedades do mundo têm tradições populares “em seus temas e motivos, que devem ser considerados invariantes. É regional e atualizado na ocorrência das variantes, que são o resultado da criatividade do portador do folclore e de sua comunidade” (Benjamin, S/D: 02). Tanto é que na conceituação de folclore dessa carta, há o reconhecimento de que as culturas populares variam de acordo com cada grupo social. Os valores universais baseados na razão, iguais para todas as pessoas e sociedades do mundo, preconizados pelos iluministas, materializados na educação formal erudito-científica são, assim, rejeitados pelos folcloristas, porquanto retira-se a autenticidade do aqui e agora de uma manifestação cotidiana ao impor uma forma alienígena e sem sentido de pensar, agir e sentir as diferentes comunidades do mundo.

Nisto, é interessante diferenciar a concepção de cultura popular defendida por essa nova carta para a atualmente corrente entre a população. O popular na *Carta* não está muito próximo da cultura de massas, apesar daquela reconhecer a importância da comunicação de massa para a divulgação do fato folclórico. O fundamento do popular na Carta está ligado ao pensamento

romântico, sendo que o povo seria detentor dessa cultura. Hodiernamente, o popular está mais próximo do que é muito difundido e consumido, ou seja, é a popularização de algo como uma música, um produto, uma festa etc. Desse modo, a concepção hoje usual de popular tem como principal característica o consumo, não importando se um produto cultural, ou qualquer tipo de produto, tenha alguma ligação com a tradição de uma comunidade. Seria o que Adorno e Horkheimer (1985) chamam de indústria cultural, cujo princípio é a standardização do bem cultural. Isto é, adota-se um modelo que dê lucro, no momento em que não der mais, muda-se o modelo.

Dos quatro fatores apresentados na carta de 1995, o da dinamicidade e o da tradicionalidade já estão bem salientados acima. Sendo assim, a aceitação coletiva aconteceria quando um fato, um objeto, um ritual antigo ou novo, anônimo ou assinado é incorporado por uma comunidade em sua dinâmica cotidiana, ao seu patrimônio cultural (Benjamin, S/D). Por isso, essa aceitação coletiva não é confundida com a aceitação momentânea, por exemplo, do sucesso de uma música tocada no rádio ou na televisão em determinado momento histórico. Não obstante, se uma música, um dança, uma expressão, ou qualquer outra manifestação for incorporada ao longo do tempo no patrimônio sociocultural de uma comunidade, pode tornar-se um fato folclórico.

A funcionalidade significa que um fato folclórico não se realiza de maneira fragmentária, isolada. Ele se realiza na totalidade da configuração social, política, econômica, cultural etc, de uma



comunidade. Daí advém à espontaneidade do folclore. Para as pessoas que vivem o folclore, o que fazem não é folclórico, mas faz parte do cotidiano, da maneira como pensam, agem e sentem as suas vidas e o mundo (Brandão, S/D). Isso implica que o fato folclórico não é racionalizado. Se em um grupo social há um ritual, o significado deste para as pessoas que vivem nessa comunidade não envereda para a encenação no sentido teatral, não estão interpretando um papel que não acreditam, pelo contrário, acreditam e vivem tal manifestação como parte integrante de suas vidas.

Como os folcloristas diferenciam as pessoas que vivem o folclore das pessoas que não o vivem, esses estudiosos no final, é que decidem o que é considerado folclórico para o que não é. Dessa feita, os folcloristas afirmam que as pessoas que vivem o folclore, são os portadores de folclore. Essa última ideia é comum a todas as fases dos estudos folclóricos desde os românticos até hoje. Isso implica que os folcloristas, por serem estudiosos, não são portadores de folclore, pois assim poderiam perder a espontaneidade do fato. Outro aspecto, então, comum em todas as fases desses estudos é que os portadores do folclore são sempre o outro, a alteridade. Este é entendido como o não-erudito, seriam as pessoas que não estão inseridas de maneira direta no que o erudito considera como padrão da civilização moderna ocidental, logo, seriam as pessoas mais isoladas dentro da civilização (Idem). É nesse sentido que os integrantes do campesinato, dos remanescentes de quilombos, das classes subalternas e mais isoladas são apreciados como portadores de folclore em detrimento dos moradores citadinos das classes mais

abastadas, que recebem educação formal de saberes racionais-científicos de instituições oficiais. Por causa disso, o principal meio de transmissão do saber folclórico é a via oral, pelo cotidiano, pela tradição. Mesmo quando os fatos folclóricos acontecem na cidade, os portadores desse fato normalmente são subalternos, dificilmente havendo algum integrante erudito desse fato, renegando para este último, frequentemente, o papel de espectador.

Embates entre autenticidade individualista e coletivista

Contemporaneamente, há um embate forte entre os defensores da autenticidade individualista e os defensores da autenticidade coletivista/culturalista. Os conflitos dessas duas maneiras de se orientar na questão da autenticidade perpassam por diferentes *ethos* e visões de mundo. Este último é o ordenamento das coisas no mundo, vistas como verdadeiras e inalteráveis. O primeiro seria o caráter, a personalidade, a moral, a ética, o estilo de vida, as disposições estéticas de uma população e/ou indivíduo. Nesse sentido, o *ethos* é uma representação idealmente aceita do que se deve fazer em relação à ordenação das coisas na realidade sociocultural que a visão de mundo proporciona (GEERTZ: 1989).

A autenticidade individualista ordena o mundo tendo como ponto de partida o eu. A sociedade só existe porque o eu existe. Desse modo, o eu não pode ser suplantado pela sociedade. Esta última é uma reunião de vários eus. Sua ética baseia-se na autodeterminação, autorrealização e autossatisfação (Taylor, 2011). Entretanto, como Taylor salientou bem, essa ética não significa necessariamente um



⁵ Moderna no sentido de toda arte dos últimos dois séculos e meio, ou seja, não faz referência a nenhuma escola artística.

narcisismo exacerbado, porquanto um eu só faz sentido na presença de sua alteridade, isto é, de outro eu. Para não cair nesse narcisismo, este filósofo afirma que essa ética só é possível se os vários horizontes de significados tiverem os mesmos valores, não no sentido de todos serem iguais, mas no sentido de não haver uma hierarquia entre eles, ser uma relação horizontal (Idem). Não é possível negar que a diversidade e o multiculturalismo são necessários para uma ética da autenticidade individual, porém é muito comum também o discurso de um agente enfatizar apenas as suas preferências. Por exemplo, em uma discussão sobre gosto musical é muito corriqueiro haver conflitos e trocas de acusações entre indivíduos que gostam de músicas ou estilos diferentes. Para evitar tais conflitos, também é normal terminarem o seu discurso da seguinte maneira: eu gosto de tal música e você dessa, eu acho que a minha é melhor que a sua e o contrário também é verdadeiro, como não vamos entrar em consenso é melhor não entrarmos nesse assunto, pois, afinal de contas, gosto não se discute. É com esse termo que Taylor afirma que a ética da autenticidade pode cair em um subjetivismo autodestrutivo, porque há o menosprezo pelos significados dos horizontes alheios, não há respeito pelas escolhas de outros indivíduos. Dado isso,

(...) a lição geral é de que a autenticidade não pode ser defendida de maneiras que colapsem horizontes de significado. Até o sentido de que o significado da minha vida vem de ela ser escolhida – no caso em que a autenticidade é realmente fundamentada na liberdade autodeterminante – depende da compreensão de que, independentemente da minha vontade, há algo nobre, corajoso e, portanto significativo em dar forma a minha vida (Idem: 48).

Por conseguinte, mesmo que um indivíduo não entenda o significado que outro indivíduo dá para determinado comportamento, gosto ou orientação, isso não consiste que os motivos da escolha individual do outro sejam menos nobres ou autojustificáveis. Caso um indivíduo considere que as preferências de outros são inferiores as suas, não será possível manter a existência de uma ética da autenticidade individual, pois se um horizonte é mais significativo que outro, qual é o critério para tal determinação? Daí, a autorrealização que não considera os outros é autodestrutiva, podendo cair no niilismo (*Ibidem*).

Desde que essa ética da autenticidade se erigiu juntamente com a modernidade, a arte se tornou o melhor campo para poder ser observada. A arte moderna⁵ permite ao artista demonstrar os seus sentimentos, a sua maneira de enxergar o mundo e os outros. Evento importante para essa afirmação artística foi a constituição de um campo artístico-cultural autônomo ainda no século XIX na Europa. Raymond Williams (2011) percebe bem as transformações semânticas ocorridas nas palavras arte e cultura ao longo desse século. Arte antes se referia de maneira genérica a ofícios manuais de artesãos. Com a autonomização do campo, ganhou novo significado: “qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e criatividade” (Ortiz, 2001, p. 19). Aconteceu o mesmo com a ideia de cultura. Antes estava associada ao crescimento natural das coisas como um campo de trigo. A nova conotação agora “esgota-se nela mesma, e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado



⁶ Essa autonomização não se restringe a literatura, mas abrange outras artes e áreas do conhecimento como ciência, a economia, a política etc.

⁷ Todas as ideias sobre autonomização da arte atribuídas a Jean Paul Sartre foram retiradas de Ortiz (2001).

mental do desenvolvimento de uma sociedade” (Idem). Nessa nova concepção de cultura, pode haver pessoas que são mais ou menos cultas.

Uma das primeiras formas artísticas a se autonomizar foi à literatura⁶. De acordo com Sartre⁷, a literatura ganha contornos próprios mais ou menos em 1850 (*Ibidem*). Este filósofo francês argumenta que no século XVII o escritor estava vinculado ao poder monárquico e religioso. No próximo século essa situação começou a mudar. Com a ascensão da burguesia no cenário social, o literato tem duas escolhas: “permanecer ao lado das forças aristocráticas ou se juntar ao movimento de renovação da sociedade” (*Ibidem*). No século XVIII, mesmo os literatos tendo pelo menos duas posições para escolher, ainda não conseguiram se libertar das ideologias em disputas, no caso a tradicional e a burguesa. Em meados do século XIX essa situação começou a mudar. Alguns literatos não serviam mais necessariamente as ideologias religiosas e aristocráticas e se recusavam a servir como ideólogos da burguesia. Pressionados entre uma mercantilização de sua obra, com a literatura de folhetim, e uma literatura ideológica, para legitimar a classe burguesa, alguns literatos encontraram um norte para as suas atividades na arte pela arte, como é o caso de Flaubert e Oscar Wilde. “A autonomia da literatura só pode, portanto, se concretizar através da recusa em se escrever para um público burguês e uma plateia de massa. É necessário publicar para não ser lido, ou melhor, ‘o Artista somente aceita ser lido por outros artistas’” (Idem: 20). Na constituição do campo artístico-literato, a legitimidade da escrita passa a ser definida pelos seus

próprios pares, não pelo público. Um livro é considerado bom ou ruim não pelo público leitor, mas por outros literatos (Bourdieu, 2005).

Ortiz (2001) salienta que a autonomização da literatura e a recusa do literato em ser ideólogo da classe dominante, não significa que tanto a escrita quanto o autor se tornaram a-ideológicos. Quando a literatura e o literato se constituem com uma prática específica, criam-se também suas próprias regras e ideologias. Contudo, essa autonomização também só foi possível porque houve uma mudança na relação do literato com o público leitor. Se antes o primeiro era muito dependente de um mecenas para poder escrever sua literatura, no século XIX com a expansão da alfabetização, consolidação da indústria e a consequente construção de um parque editorial mais amplo, o literato consegue se subtrair da patronagem, pois agora se tornou um profissional que vive de sua arte. Logo, os leitores tem um papel importante para a autonomização do literato à medida que passam a consumir seus livros, possibilitando assim, a estes viverem exclusivamente, ou quase, de suas atividades literárias.

Não obstante, desde a sua gênese, esse campo conviveu com outra produção artístico-cultural voltada quase que tão-somente para a venda, para o entretenimento. Seriam as diferenças que Ortiz (Idem) enfatiza entre uma circulação restrita com uma minoria de especialistas e uma circulação ampliada com uma massa de consumidores dos bens culturais. No final do século XIX, se intensificando no início do século XX, o mercado ampliado foi aumentando cada vez mais. Nesse ponto, alguns integrantes da Escola



⁸ Como a discussão não é de uma arte específica, será adotado os termos arte ligeira e arte séria, pois se entende que é possível estender essa concepção adorniana a outras artes.

⁹ Aqui, no caso, se equivale à séria.

de Frankfurt constataram que a cultura foi mercantilizada pelo capitalismo. De fato, os bens simbólico-culturais se tornaram uma mercadoria como qualquer outra, isto é, passaram a ser produzidos objetivando lucro. Por consequência, toda a autonomia que a esfera cultural adquiriu no século XIX passou a sofrer um processo de deterioração. Esta, por sua vez, se caracteriza pela padronização e produção em série dos bens culturais, cujo controle seria exercido pela indústria cultural. Isto sacrificou “o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (Adorno & Horkheimer, 1985: 114). Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural se notabiliza em produzir bens culturais orientados para a diversão. Para eles, “a diversão é o prolongamento do trabalho no capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo” (Idem: 128). Por isso, esses autores afirmam que a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. Assim, a produção cultural veiculada pela indústria cultural teria como objetivo manter a população dócil para o trabalho e para a dominação da ideologia burguesa.

Nesse ponto Adorno (2005) faz uma diferenciação entre música ligeira e música séria⁸. Para o pensador, “a arte responsável⁹ orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso” (Idem: 65-66). Esta arte responsável seria aquela produzida a partir da autonomização de uma esfera artística. Como dito anteriormente, essa esfera começou a surgir quando a obra de arte principia se livrar de

seu valor de culto e adquirir o valor de exposição (Benjamin, 2012). O valor dessa arte é intrínseca a própria arte. Porém, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, essa autonomia vai se esfalando. Com a indústria cultural, o valor de uma arte é medido pelo sucesso que faz para a massa da população, ou seja, uma arte faz mais ou menos sucesso à medida que vende, que é mais ou menos consumida. Essas diferenças seriam as mesmas entre uma arte séria e ligeira. Enquanto a primeira teria a função de transcender à realidade objetiva através do pensamento e da crítica para emancipar o ser humano de suas algemas sociais e difundir a liberdade de espírito nos termos nietzschianos; a segunda seria toda a arte produzida para o consumo, para o entretenimento, toda arte fetichizada pairando sobre o gosto das pessoas. Nesta última, haveria um modelo de produção artística, no caso, um estilo, uma receita. Seria aquela arte padronizada, difundida para boa parte da sociedade, visando o lucro (Adorno, 2005; 1994).

A princípio a indústria cultural não exclui a ética da autenticidade, pelo contrário, ela ajuda a expandir sua influência. A diferença é que hoje a ideia de autodeterminação, autorrealização e autossatisfação estão muito vinculadas ao consumo, diferentemente da época em que essa ética surgiu, pois estava praticamente restrita ao campo artístico. Não importa que os produtos produzidos são estandardizados, a questão é que aumentou muito a gama de produtos ofertados e os indivíduos-consumidores consideram que o seu consumo é uma escolha eminentemente pessoal. Se gostam de música sertaneja ou jazz, não entra em pauta se são padronizadas como



Adorno argumentou. O importante é que os indivíduos entendem que o sertanejo ou o *jazz* fazem parte, são intrínsecos aos seus próprios eus. Desse modo, é totalmente possível um habitante de uma cidadezinha do interior de Goiás, onde o sertanejo é muito forte, gostar de Ella Fitzgerald e o Cristiano Ronaldo dançar uma música do Michel Teló. É nesse ponto que os defensores da autenticidade coletivista entram em um conflito mais nítido com os individualistas. Para melhor caracterizar o conflito, seguem respectivamente as falas de Elomar Figueira Mello e Ariano Suassuna, dois adeptos do coletivismo/culturalismo:

Quando eu apareci no cenário nacional, eu apareci imprensado entre dois rolos compressores, que tenho assim como duas grandes pinoias. Um, o tal de iê-iê-iê e outro uma tal de Bossa Nova. Em que pese ter grandes músicos na Bossa Nova, ela para mim não diz nada. Ela é uma espécie de tentativa de um pacto cultural nosso com o estrangeiro. Seria uma espécie de um novo falso. Quer dizer, será que a minha canção nordestina para entrar aqui em Minas Gerais, tem que ter uma conotação de música caipira para agradar vocês? Não, tem que entrar como ela é. Esse samba brasileiro do João Gilberto e não sei mais de quem, os autores da Bossa Nova, para entrar nos Estados Unidos, num puxa-saquismo danado, subserviência, eles pegaram o samba e enfeitaram de jazz. “Jazzaram” o samba para entrar em Nova Iorque. Nunca me interessei que minha música fosse para Nova Iorque. Acho que cada cantor deve cantar para sua aldeia. Se extrapolar as desinências de sua aldeia e chegar em outras aldeias, beleza! Agora, eu fazer música para gringo ouvir, por quê? O que é que tem a ver comigo? Nada (Jornal da ADUFU: 09/1987: 11).

E

Olhe, eu acho que, a minha preocupação apesar de que muita gente passa essa imagem, de que eu procuro uma cultura pura, sem qualquer influência externa, isso não é verdade. [...] Eu acho que, primeiro eu não acho que seja bom no campo da criação artística, normalmente, pureza significa pobreza, não é? Uniformidade não significa pureza não, significa pobreza. Veja bem, eu sou favorável a mudanças, eu sou favorável à incorporação de coisas que venham inclusive de fora, o que eu sou contra é quando vêm uma imposição, quando vêm formas culturais, formas artísticas vêm como imposição, e formas artísticas de segunda ordem, de má qualidade, não é? Você veja, a arte de massa, o que eu tenho contra a arte de massa é isso, é a qualidade, não é o fato de vir de fora não, porque vir de fora eu vim e você veio também, não é? (APUD: LIMA, 2000: 17-18).

Nas falas desses dois artistas há a preocupação de que a indústria cultural ao descontextualizar as tradições de um povo deixe as várias culturas mais ou menos homogêneas, com qualidade ruim, principalmente para a venda, para ser deglutida de maneira mais fácil. Uma das grandes preocupações para os coletivistas/culturalistas seria o pastiche, isto é, imitar uma obra de arte, uma manifestação artística aglutinando outros caracteres (Jameson, 2006). Por conseguinte, as tradições seriam mais fragmentadas, o que poderia acarretar na perda de identidade cultural. Daí a grande preocupação dos folcloristas em preservar as culturas entendidas como autênticas e criticar a sociedade moderna ocidental. É até possível dizer que esse afã em preservar as tradições de um povo é uma reação a mercantilização da cultura.

Esse conflito se dá mais nas disputas em torno da definição de identidade. Enquanto os individualistas partem do pressuposto de que a identidade é erigida exclusivamente em torno do eu, os



coletivistas/culturalistas entendem que as tradições e a cultura de um povo é que dão as bases para a formação do eu. Para estes últimos essa diferenciação é importante, pois somente através da cultura é que se pode conceber o caráter de um povo e assim saber qual é sua unicidade frente outras tradições e povos. Na concepção coletivista, caso seja o indivíduo o ponto de partida, toda tradição, cultura, caráter de uma nação será fragmentada e conseqüentemente perdida. Os autores dos fragmentos acima só aceitam exposições de manifestações culturais se seguirem os caminhos de como eram antigamente, ou que imaginam que eram, uma vez que estariam vinculadas as tradições e aos seus valores de culto. Defendem a língua mãe de um povo, rejeitando totalmente palavras de influência estrangeiras no cotidiano, pois em suas concepções a melhor forma de acabar com a tradição e com a identidade cultural é pela deterioração da língua nativa, por isso trabalham com sua língua mãe através da poesia.

Para os integrantes de uma ética da autenticidade individualista a exposição faz parte de seu eu, não se importando se estão ou não ligadas a alguma tradição ou ao seu valor de culto. Podem, inclusive, ter uma atitude racional se assim entenderem que faz parte do seu eu autêntico. Não estão preocupados em preservar uma comunidade linguística, pois se utilizam de palavras de origens estrangeiras, modificando-as de acordo com o contexto na qual estão inseridos. As suas maiores preocupações são em manifestar de forma imediata o seu eu interior para expressar sua singularidade frente outros indivíduos. Essa manifestação, por conseguinte, pode ser das

formas mais variadas possíveis. Em um mesmo indivíduo pode haver influências dos lugares mais distantes da Terra sem nunca ter conhecido um *in loco*.

Os maiores conflitos entre individualistas e coletivistas/culturalistas estão mais ligadas à expansão da indústria cultural do que na época em que esta era menos desenvolvida. Quando os maiores valores dos fazeres criativos estavam ligados ao campo artístico autônomo, esse conflito era mais brando, pois os próprios defensores da coletividade, da cultura de um povo são, no final, eruditos, se assemelhando em partes com os artistas eruditos desse campo. Desse modo, não fazem parte do que consideram manifestação espontânea de um povo, porquanto estão justamente tentando achar e caracterizar essa espontaneidade.

É possível pensar que esses conflitos aumentam com a expansão da indústria cultural, porque esta oferece satisfações momentâneas. Por exemplo, do dia para a noite um artista desconhecido pode ser elevado ao estrelato, ou uma maneira de se comportar possa ser considerada como a melhor e muitas pessoas embarcaram no ensejo. Para os culturalistas isso mostra que não é possível pensar na autenticidade de um eu individual, pois muitas pessoas apresentam as mesmas orientações e gostos. Porém, essas diferenças também estão ligadas a uma nova modificação do regime de historicidade (Hartog, S/D). Se do século XVIII para o XIX o regime mudou do passado para o futuro. No pós-II Guerra Mundial esse regime se alterou do futuro para o presente, para o momentâneo. Os coletivistas/culturalistas podem argumentar que esse apelo pelo



instantâneo não preserva as tradições e, por conseguinte, fragmenta a identidade, pois os gostos, preferências, maneiras de se comportar, vestir e agir são muito voláteis. Já o outro grupo argumenta que a própria fragmentação da identidade pode ser avaliada como uma parte intrínseca da autenticidade do eu, pois é inegável que os indivíduos mudam ao longo do tempo e essa momentaneidade faz parte de tal mudança. Além disso, também explanam que os coletivistas/culturalistas são tradicionalistas e defendem uma visão estática, estanque, absolutizada e pura da cultura e do mundo, não aceitando a mistura e as trocas culturais. Desse modo, os coletivistas/culturalistas são acusados de hierarquizarem o mundo para manterem privilégios de outrora.

Considerações finais

Tanto a autenticidade individualista quanto a coletivista são vislumbradas com o advento da modernidade. Esse vislumbramento aconteceu porque a modernidade proporcionou novas possibilidades para se pensar a vida e o mundo. As duas correntes de autenticidade tiveram a mesma origem: os românticos do século XVIII. O pensamento destes se enraizava na crítica ao modo de vida moderno, que é baseada na razão instrumental, universal e abstrata do iluminismo, na mercantilização do cotidiano e na massificação da vida no capitalismo. Propunham outro modo de viver mais autêntico fundamentado em valores ideais e idílicos, na liberdade do eu, na preservação das culturas e em harmonia com a natureza. Dessa feita, valorizavam os camponeses e os artistas, pois estariam mais próximos

desses valores e ideais. Todavia, não se pode confundir essas duas maneiras de entender a autenticidade com os românticos, pois estes são precursores e inspiradores daqueles.

O caminho individualista parte do pressuposto de que a autenticidade deve ser procurada dentro do indivíduo. Pensam que a existência de cada ser humano deve ser baseada exclusivamente dentro de seu próprio eu, não sendo aceitas determinações e/ou influências exteriores como da sociedade. Melhor, pensam que essa é nada mais nada menos do que a junção dos vários indivíduos que vivem na Terra. A ideia primordial dessa autenticidade é que o indivíduo é dotado de uma ética autodeterminante, autorrealizável e autossuficiente. Isso significa que há uma essência dentro de cada eu e a autenticidade de um indivíduo só se realiza quando for descoberta essa essência. Destarte, o certo e o errado não são orientados pela sociedade, mas sim pelo interior do eu. O campo artístico-cultural seria o melhor lugar para expressar a autenticidade do eu, pois valoriza a criatividade, a expressão dos sentimentos mais internos, a visão de mundo do próprio artista. Contudo, no século XX essa autenticidade extrapolou a arte e expandiu sua visão para quase todas as camadas sociais, principalmente com o aumento do consumo pós-II Guerra Mundial. Com essa expansão, a expressão do eu também passou a se generalizar, atingido o cotidiano dos indivíduos.

Por outro lado, o percurso coletivista/culturalista entende que a autenticidade não está no indivíduo, mas sim nas tradições, na cultura de um povo. A ideia de indivíduo só é possível existir em sociedade, mas mesmo assim é considerado egoísta e inautêntico. O



objetivo dos defensores desse caminho é preservar as comunidades, os grupos sociais tradicionais das transformações proporcionadas pela modernidade. Partem do pressuposto que toda a sociedade moderna foi erigida em torno de concepções inautênticas, impondo modos de agir, sentir e pensar estranhas as várias tradições. Nessa concepção todo povo tem sua própria cultura, caracterizando-se em diferenças culturais. Querem preservar essas ditas culturas tradicionais para manterem as singularidades de cada povo. Sua maior crítica é contra a mercantilização da vida cultural, pois entendem que as consequências da indústria cultural são a descontextualização das manifestações e fazeres, assim como a homogeneidade cultural. Hoje os principais defensores desse ponto de vista são os folcloristas.

Há vários embates entre os individualistas e coletivistas/culturalistas. Os primeiros acusam os segundos de tradicionalistas, de defenderem uma cultura estanque, estática e absolutizada, além de exaltarem relações sociais hierarquizadas. Os segundos acusam os primeiros de serem egoístas e narcisistas, de não estarem preocupados com a preservação cultural da sociedade da qual fazem parte, serem muito voláteis em relação a modas sociais e por isso, contribuírem para a fragmentação da identidade de um povo, o que proporciona a perda da própria identidade. Esses conflitos se tornaram mais nítidos com a expansão da indústria cultural, uma vez que esta proporcionou uma maior difusão da ética da autenticidade individual e os coletivistas/culturalistas, consideram que essa indústria é extremamente artificial, logo, inautêntica, já que para

alguma manifestação ser autêntica é necessário ir à sua essência, em seu âmago.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 17-52.

ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição*. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 2005, p. 65-108.

_____. *Sobre música popular*. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, MAX. *A Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALVES, Elder Patrick Maia. *A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina*. Maceió: Ed. UFAL, 2011.

BENJAMIN, Roberto. *Conceito de Folclore*, S/D. Disponível no site: www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf. Acesso em 17/01/2016.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira Versão)*. In: *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLUCHE, Frédéric & RIALS, Stéphane & TULARD, Jean. *Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.



BOURDIEU, Pierre. *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: MICELI, Sergio (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 99-181.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore*, S/D. Disponível no site: www.sitiodarosadosventos.com.br/livro/imagens/stories/anexos/oque_folclore.pdf. Acesso em 17/01/2016.

BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia de Bolso/Companhia das Letras, 2013.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. *Comissão Nacional do Folclore*, 1995. Disponível no site: www.funddaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf. Acesso em 17/01/2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio; Brasília: Ed. Instituto Nacional do Livro (INL), 1978.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FAVRET-SAADA. Jeanne. “*Ser afetado*”. São Paulo: Cadernos de campo nº 13, 2005, p. 155/161.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: GUANABARA, 1989.

HARTOG, François. *Regime de Historicidade*, S/D. Disponível no site: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>. Acesso em 21/05/2010.

JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JORNAL DA ADUFU. “*Elomar, um impressado entre dois rolos compressores*”. N. 16, set. 1987, p. 11.

LIMA, Ana Paula Campos. *O Movimento Armorial e suas Fases*. Relatório de bolsa de iniciação científica, período: 01/09/1999 a 31/07/2000, 2000. Disponível em: <http://www.enefil2013.com/docs/A.M%C3%BAAsica.Armorial.pdf>.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª ed., 3ª reimp. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d'Água, S/D.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira Vol. 1*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

TAYLOR, Charles. *Uma Era Secular*. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2010.

_____. *A Ética da Autenticidade*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus: 900-1992*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. Brasília: Editora UnB, 1979.

_____. *Lembranças de 1848: as jornadas revolucionárias em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.