



## DO ABAPORU A MONET : ANTROPOFAGIA E HIERARQUIZAÇÃO CULTURAL

Daniel Mota Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho é uma reflexão sobre os processos subjetivos aos quais os sujeitos desde muito pequenos estão expostos ao formularem sentidos a partir da imagem, compartilhando códigos, estabelecendo hierarquizações e posterior construções de sentido. Desse modo, o ambiente escolar, como espaço em que estas construções ocorrem, é trazido através de uma experiência de sala de aula, onde é exposto um recorte, para elucidar categorias elaboradas com os quais alunos desde muito novos operam seus respectivos processos de singularização, através de objetos culturalmente hierarquizados a luz da subjetividade coletiva. Assim são dispostos, a estrutura de hierarquização trazendo elementos que servem ao da subjetividade coletiva, em meio aos processos intrapessoais. As categorias aqui elencadas nos servem de base para buscarmos mais elementos para compreender os discursos iniciais da experiência aqui relatada, e por fim, apontar caminhos e reflexões acerca da produção dos processos individuais de rupturas com as hierarquizações aqui elencadas.

---

1 Daniel Mota Silva é professor do Ensino Fundamental na Escola Sá Pereira. Atua há mais de 10 anos em escolas da cidade do Rio de Janeiro, incluindo nesse percurso a Educação Infantil. Pedagogo, formado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/ 2008), possui especializações nas áreas de Tecnologia Educacional (UCAM /2011), Ensino de Artes (EAV-UERJ/2017) e em História e cultura Africana e Afro-brasileira (IPN- USU/ 2019).

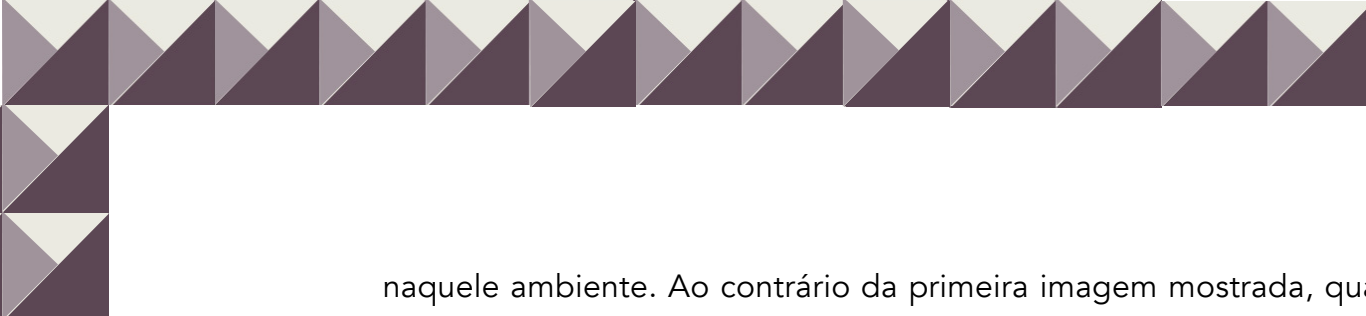


## INTRODUÇÃO

Em uma tarde comum em uma sala de aula foi proposto a um pequeno grupo de crianças uma experiência simples: duas obras de arte foram expostas no ambiente de sala de aula, sem aviso prévio, através de projeção: o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral e uma das versões da *Ponte Japonesa*, de Claude Monet. O objetivo consistia em coletar falas, impressões, familiaridade ou não, a partir das duas obras de arte, que naquele contexto, escola de classe média, supostamente já eram conhecidas. As primeiras reações diante da tela de Tarsila do Amaral eram de certa familiaridade, apesar de não haver inicialmente por parte do grupo certeza do que se tratava. Porém, após a primeira pergunta sobre o que era aquilo, L. – aluna de 10 anos de idade – logo disse que aquela era uma tela de Tarsila do Amaral e que tinha algo relacionado com índios. Os outros alunos logo se entusiasmaram com a resposta da amiga e continuaram: “O quadro tem algum significado de algo que tem no Brasil”; “Tarsila é famosa porque fez quadros com significados”; “Tem uma técnica de profundidade”, entre inúmeras outras análises frente à inquietude e aos olhos atentos dos observadores.

Logo após essa primeira tempestade de falas, uma chamava atenção com relação à palavra canibalismo. Segundo um dos alunos, “a tela falava do canibalismo”. Então aquela fala foi problematizada com a seguinte pergunta: “Canibalismo, como assim? O que isso tem a ver com essa pintura?”. As respostas logo se avolumaram: “Porque os índios do Brasil se alimentavam do inimigo para ganhar força”; “Esse quadro veio para o Brasil por causa dos índios canibais que tinham aqui”; “Tem algo a ver com se alimentar do inimigo”; “A Tarsila queria, talvez, falar dos indígenas para outras pessoas”; “Tinha algo de *antro*... (não sabia exatamente a palavra que queria dizer), bom, alguma coisa assim... não é?”.

Então uma outra imagem foi apresentada, uma das versões da *Ponte japonesa* de Monet. Houve uma mudança de atmosfera perceptível

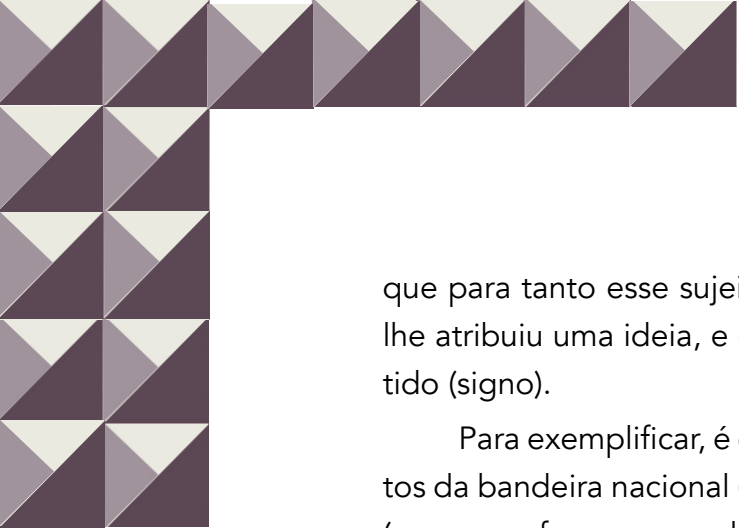


naquele ambiente. Ao contrário da primeira imagem mostrada, quando apenas parte da turma se manifestava, agora havia um consenso um pouco maior, certa familiaridade com o que era mostrado: “Ah, essa é do Monet”, “Com certeza, essa é muito famosa!”.

Apesar de não se estabelecer nenhum tipo de conclusão sobre o que acabava de acontecer com relação à receptividade das duas obras de arte (produzidas por Tarsila do Amaral e Claude Monet), havia um certo movimento de familiarização e valorização extrema da tela estrangeira. Não que aquilo pudesse sustentar alguma ideia, porém trazia certa perturbação de como, simbolicamente, algo pudesse ter tanta força, mesmo diante de um instrumento aparente sem objetivo naquela abordagem, já que não fazia parte de nenhuma atividade planejada anteriormente. Aquele trabalho funcionava como uma interrupção da rotina e, óbvio, algo que poderia agradar alguns e desinteressar outros. E, no caso, não por ter uma recepção menor com relação ao *Abaporu*, mas sim pelas relações instantâneas e coletivas relacionadas à tela de Monet. Parecia, pelo menos naquele momento, que aquilo fazia parte, de forma muito presente, do universo daqueles alunos.

Continuando, então, novas perguntas foram dirigidas às crianças, agora, sobre a obra de Monet: “Por que essa é famosa?”, houveram respostas: “Porque essa é conhecida no mundo todo”, “É, tem no Louvre, já fui lá...”. E seguiram, com mais participantes entusiasmados, a falarem de suas experiências, que logo eram ligadas a viagens e visitas a locais que eles relacionavam com o artista Monet e a obra mostrada, o que faz parte dessa faixa etária. A conversa logo se encaminhou para inúmeros exemplos sobre a França, o Museu do Louvre e também de evidências sobre aquela cultura e até possíveis ligações com familiares, uma tentativa de aproximação. Não restava dúvida, pelo menos naquele instante, de que as atribuições de significados às obras de arte continham elementos de hierarquização e significados diversos, e que uma parecia muito mais próxima do universo de linguagens deles do que a outra.

Assim, nesta dinâmica o sujeito frente a uma imagem atribui aos elementos identificáveis (o significante) uma ideia e o posterior conceito frente aqueles elementos, o que é chamado de significado. Posteriormente, esse significado passa a constituir um signo para este indivíduo, uma vez



que para tanto esse sujeito operou o significante (elementos da imagem) lhe atribuiu uma ideia, e os conceitos (significado) passaram a ter um sentido (signo).

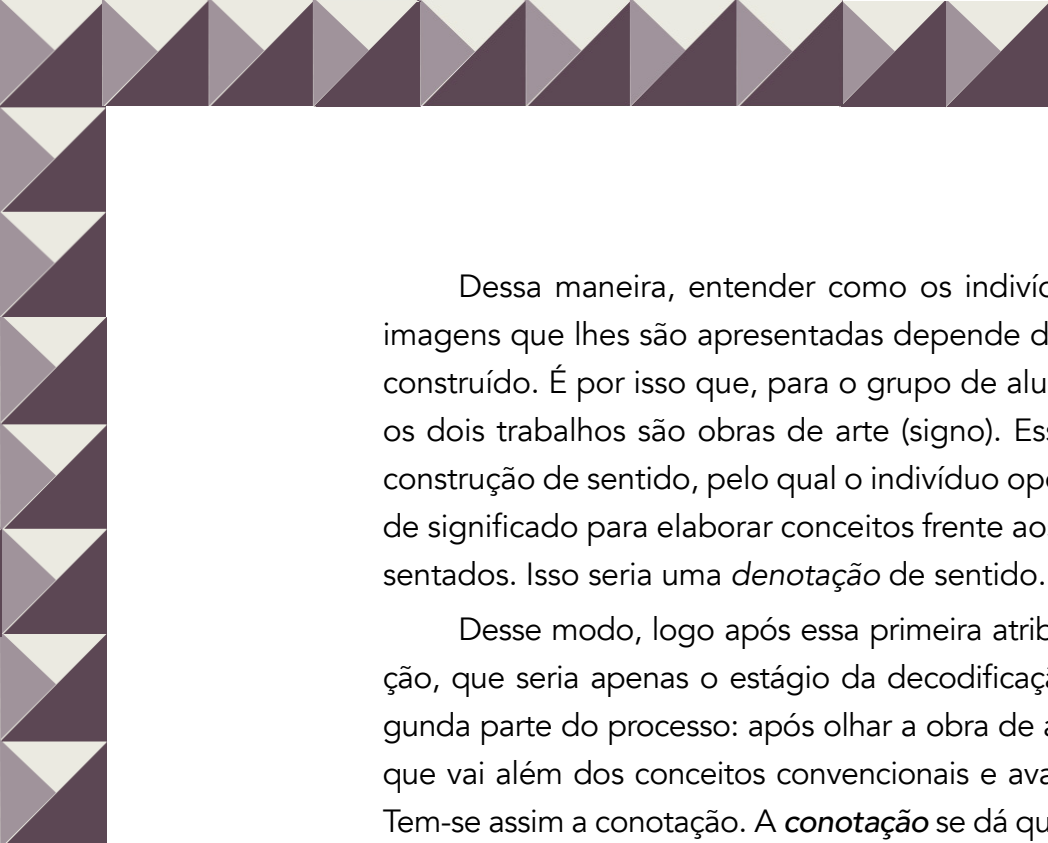
Para exemplificar, é como se uma criança brasileira frente aos elementos da bandeira nacional (a cor, estrelas, formas) lhe atribuisse os conceitos (as cores e formas com algum tipo de significado, e ainda as estrelas como representação de estados do país) e finalmente chegasse a conclusão de que aquela imagem constituísse a bandeira do Brasil, seu país, ou seja, a constituição de um signo.

Diante dos relatos dos alunos, dos elementos trazidos à tona, continuava a perseguir a ideia de como, pelo signo (a tela), as crianças podiam fazer construções de sentido distintas, em se tratando de objetos que, a princípio, estavam sendo dispostos naquele mesmo momento sem nenhuma intervenção hierarquizante por parte do interlocutor? O que poderia acontecer com aqueles exemplos, que não estavam limitados ao exercício do *Abaporu*, mas de qualquer outro signo *a priori* da cultura daqueles alunos, que insistiam em escorregar para a comparação com outros de outras culturas e, geralmente, terminavam por ser hierarquizados e valorizados? Por que aquela prática era tão comum?

Para compreender as contradições e o raciocínio dessas perguntas, trataremos sobre conceitos de linguagem a partir das contribuições de Stuart Hall (2016), possibilitando estender os elementos e suas construções diante das ressignificações do sistema de códigos da cultura previamente estabelecidos.

Assim, o signo, é ampliado a um sistema de convenções culturalmente construídas e que dependem umas das outras para se constituírem por meio de signos da cultura.

O argumento fundamental por trás da abordagem semiótica é que, uma vez que todos os objetos culturais expressam sentido, e todas as práticas culturais dependem do sentido, eles devem fazer uso dos signos; e, à medida que o fazem, devem funcionar como a linguagem funciona e ser suscetíveis a uma análise que, basicamente, faz uso dos conceitos linguísticos, [...] ou seja, da distinção entre significante/significado e [...] sua ideia de códigos e estruturas subjacentes e a natureza arbitrária do signo (HALL, 2016, p. 67).



Dessa maneira, entender como os indivíduos operam os signos das imagens que lhes são apresentadas depende de um sistema culturalmente construído. É por isso que, para o grupo de alunos, não há dúvidas de que os dois trabalhos são obras de arte (signo). Esse seria o primeiro nível de construção de sentido, pelo qual o indivíduo opera em meio a seus sistemas de significado para elaborar conceitos frente aos objetos que lhes são apresentados. Isso seria uma *denotação* de sentido.

Desse modo, logo após essa primeira atribuição de sentido, a denotação, que seria apenas o estágio da decodificação do objeto, se daria a segunda parte do processo: após olhar a obra de arte, haveria a interpretação, que vai além dos conceitos convencionais e avança para o nível de cultura. Tem-se assim a conotação. A *conotação* se dá quando o indivíduo, após fazer a primeira leitura do objeto, passa a interpretar signos nos campos semânticos construídos a partir da ideologia social: “Com certeza essa é muito famosa” (sobre a tela de Monet); “O quadro tem algum significado de algo que tem no Brasil” (sobre o *Abaporu*). A representação seria, assim, o resultado da operação desses dois processos independentes, porém ligados na construção do sentido. É assim que, logo após as análises iniciais e leituras do objeto, a construção do sentido é feita no nível simbólico, com os arcabouços sociais e culturais construídos, atribuindo assim sentidos de valor, familiaridade e aproximação com o objeto. Para Hall, “os significantes (os elementos da imagem) e os significados (os conceitos) se unem para formar um signo com uma simples mensagem denotada. [...] Em segundo estágio, essa mensagem, ou signo completo, é ligada a outro conjunto de significados – um conteúdo amplo e ideológico” (2016, p. 72).

Parece significativo que as atribuições de significado dadas pelas leituras feitas por indivíduos e a relação desse sistema de signos nos quais, inclusive, as formulações do modernismo brasileiro estão apoiados foram forjadas em construções culturais arbitrárias. Porém, esses sistemas que fazem com que nós mesmos, talvez, naturalizemos fachadas de prédios com escritas em uma língua estrangeira, ou mesmo que, em nível inconsciente, demos sentidos de valor diferenciados na leitura de imagens para aquilo que é estrangeiro quando é comparado ao que é nacional, parecem sugerir um sistema perverso de poder no qual essas concepções foram forjadas. Assim, é necessário situar as noções de construção de sentido simbólico a que essas concepções culturais foram atribuídas.

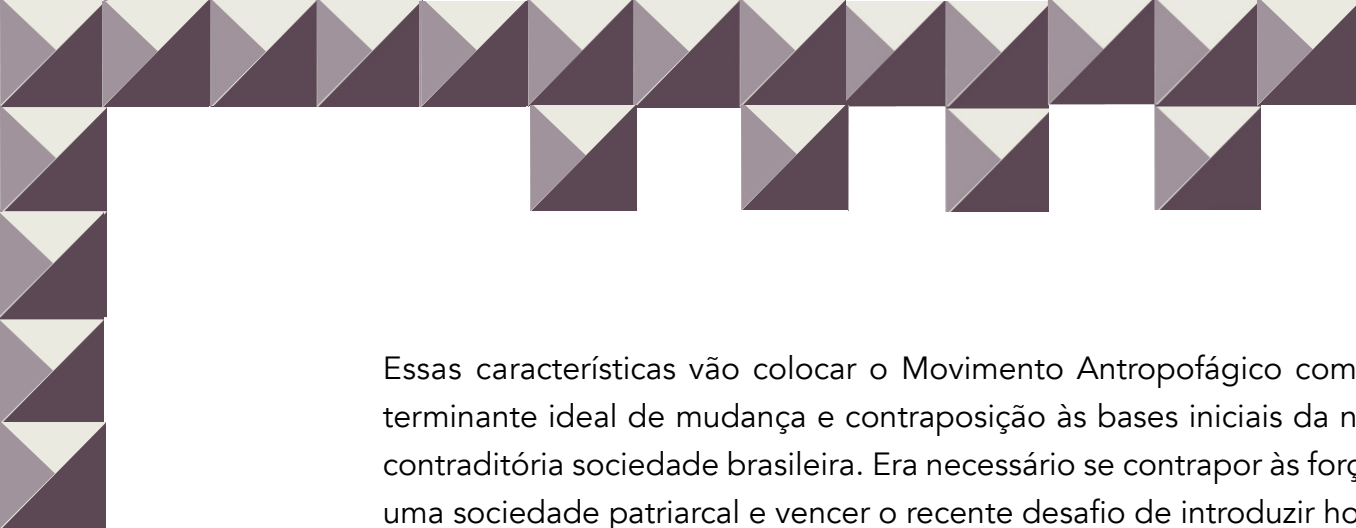


## O ARGUMENTO ANTROPOFÁGICO

Para entender um pouco melhor as construções a nível simbólico, notemos que a história de dominação das culturas por meio de contatos como as colonizações nunca foi marcada pela passividade, mas sim por movimentos de conflitos constantes e violentos, que, no plano simbólico, se traduziram como intifadas longas e com chagas abertas dos dois lados. A autoridade das nações de alto poder simbólico, nesse jogo de transformações, sempre exerceu um poder hierárquico maior, operando um desequilíbrio latente a escamotear a natureza conflituosa dos choques entre culturas. Dessa maneira, o poder emanado do centro das culturas dominantes e disseminado como legitimador das trocas simbólicas favorece o “caráter assimétrico dos fluxos de trocas de informações mundializados, muito mais volumosos no sentido das regiões centrais para as periféricas do que na direção oposta” (ANJOS, 2005, p. 17).

Nos anos iniciais do Brasil independente, os intelectuais sofreram fortes influências de movimentos vanguardistas europeus e iniciaram um longo processo em torno das práticas de expressões artísticas consideradas genuinamente brasileiras, que passaram a se refletir nos objetos e signos que operavam os planos simbólicos da nova sociedade brasileira, apontando para uma renovação étnica de aspirações individuais e sociais. Influenciadas por tais movimentos, como os surrealistas, engajados em lutas proletárias na Europa, essas bases acabaram por trazer um antagonismo político ao Modernismo brasileiro. Os ideais se contrapunham àquilo que a geração de 1922 havia promulgado no Brasil: havia-se resolvido o problema literário, mas deixado de lado as questões sociais do país.

Desse modo, no início do século XX, forças e correntes intelectuais do Brasil debatiam os pressupostos que versavam sobre a construção da sociedade. Havia uma atmosfera predisposta aos movimentos vanguardistas espalhados pelo globo e, no Brasil, quase como de um ponto de vista inocente, surgiu um dos mais radicais manifestos a dar inicial contribuição: o Manifesto Antropofágico. Os antropofagistas eram um grupo de intelectuais sintéticos como os cubistas e chegariam, em sua estética conceitual, à aproximação do primitivismo por meio da figura do índio, o que, ao mesmo tempo, os levaria ao distanciamento real da civilização.




Essas características vão colocar o Movimento Antropofágico como determinante ideal de mudança e contraposição às bases iniciais da nova e contraditória sociedade brasileira. Era necessário se contrapor às forças de uma sociedade patriarcal e vencer o recente desafio de introduzir homens advindos do processo de escravização à realidade. O Movimento Antropofágico, nesse sentido, pode ser visto como uma espécie de momento necessário, mas transitório, e não permanente.

Foi por meio da História mundial que a história da sociedade do país pode ser compreendida, do ponto de vista da Antropofagia, como parte de um ciclo evolutivo da humanidade – de um ciclo que, iniciado na fase do expansionismo colonizador da era moderna, completar-se-ia quando fossem absorvidos em concomitância com a universalização da técnica, o poder político e o poder religioso como últimas manifestações do Superego, patriarcal. Espontaneísta, ocorrendo pelas próprias condições de imaginação liberada e da concentração industrial, a “revolução do caraíba” que nos conduziria do histórico ao transitório, da cronologia da civilização ao tempo da vida de vida primeva por ela restabelecida, consumiria, antes de chegar a este estágio, sob a forma de uma vingança tribal imaginária, que ritualizou a violência romântica da rebelião individual, uma reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos (ANDRADE, 1990, p. 28).

Desse modo, o Movimento Antropofágico tentava ressignificar, por meio da busca pelo original, em conseqüente absorção do outro, a superação de um momento de crise, buscando-se superar o momento transitório e alcançar um possível equilíbrio. Porém, as constantes e cada vez mais evidentes contradições da realidade fizeram com que o movimento não sustentasse a realidade e, muito menos, propusesse novos modelos para superar esse quadro, o que levou a um esgotamento e, finalmente, um esvaziamento de sentido.

Dito isso, que questões do caminho percorrido entre os iniciantes manifestos, passando pela Semana de Arte Moderna e outros importantes movimentos de arte no âmbito nacional, com as características ou, pelo

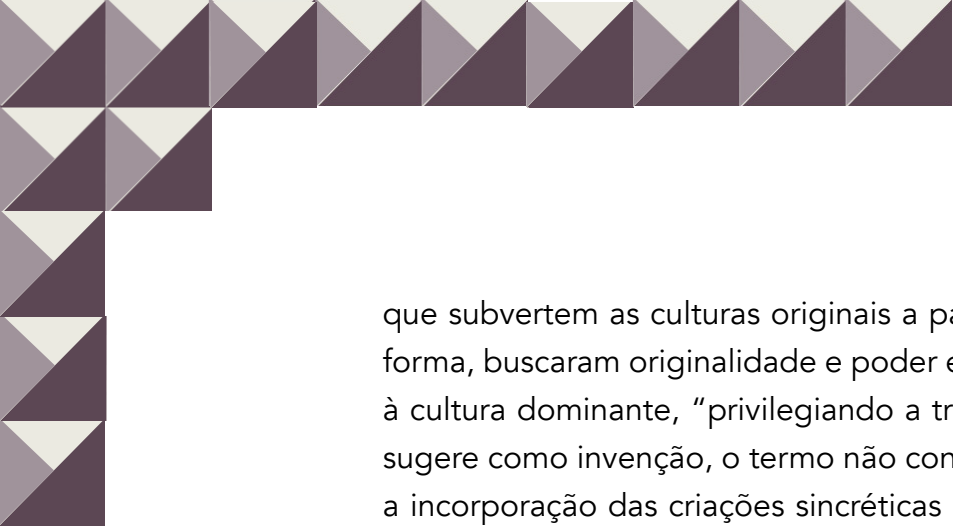


menos, com os caracteres principais desse movimento transitório – percebido pelo próprio Oswald de Andrade do manifesto Antropofágico –, permaneceram e se sustentaram como processo e arraigaram-se nas raízes do pensamento de construção cultural até os dias atuais? Não me parece nenhum absurdo afirmar que o “sentido” do antropofágico, de absorver a cultura estrangeira e ainda elegê-la como base para direcionar matrizes, ainda é uma grande referência para a constituição de sentidos em inúmeros campos da sociedade brasileira.

O Movimento Antropofágico se transfigurou como uma força de resistência em meio às tensões dos modos hegemônicos que operavam na sociedade brasileira na época e na busca pela originalidade, ou algo que transmutasse a identidade do brasileiro em signos que partissem daquilo que consideravam inevitável naquele momento: as grandes influências de outras culturas formadoras da nação brasileira. É assim que se chega à ideia de que, por meio da assimilação do estrangeiro, do que lhe era assegurado como o melhor, ele seria transfigurado de outra forma sobre os aspectos da brasilidade, criando assim o que se entendia como algo novo, genuinamente brasileiro. Essa leitura não só foi discutida e aceita entre os intelectuais do movimento modernista, como disseminada nos movimentos artísticos posteriores que foram fortemente influenciados por essas leituras sincréticas da formação da cultura. Contudo, essa transfiguração estava fortemente arraigada na influência das forças hegemônicas da época, principalmente eurocêntricas, que traziam entre suas marcas latentes para com a tradução dos povos e nações recentes do Novo Mundo a leitura sobretudo do exotismo, que, ao se transfigurar por meio dos processos do que poderíamos chamar de estereotipagem, se transmutou nas evidências superficiais e exageradas da própria construção da sociedade brasileira, culminando em um processo que ocultou as lutas e os conflitos internos e, principalmente, a historicidade da constituição da sociedade.

O movimento modernista, por meio do Manifesto Antropofágico, tem uma incompletude em sua própria formulação conceitual, uma vez que, buscando uma nova prática conceitual e estética, os modernistas não se submeteram às influências da cultura externa, nem mesmo as combateram, mas buscaram ressignificar os significados simbólicos e políticos por meio da incorporação e da reelaboração. Como conceito de construção identitária, sustentaram a ideia de não neutralidade de grupos subordinados



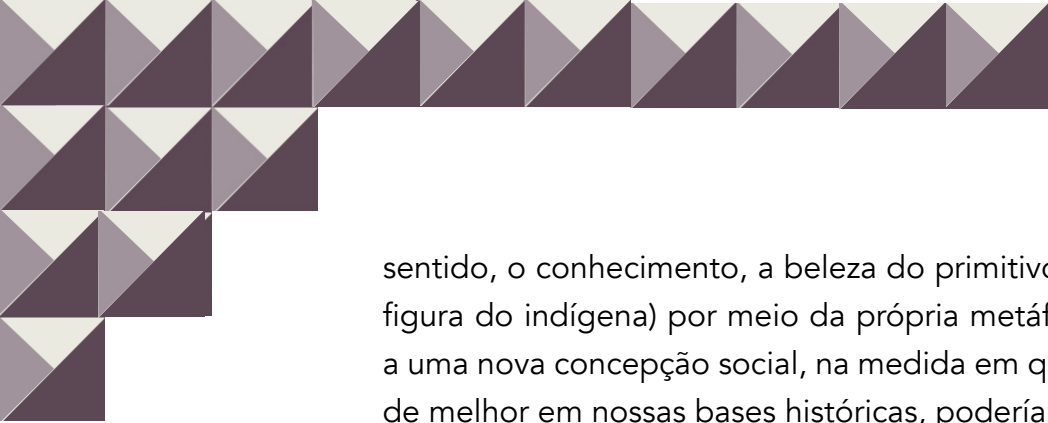


que subvertem as culturas originais a partir de perspectivas locais. Dessa forma, buscaram originalidade e poder explicativo por meio da submissão à cultura dominante, “privilegiando a transformação daquilo que o outro sugere como invenção, o termo não contempla o poder de ruptura que a incorporação das criações sincréticas ao circuito global de informações possui, acomodando-se a uma relação de dependência cultural preestabelecida” (ANJOS, 2005, p. 24).

No final da década de 1920, havia revoluções em diversas partes do globo e as obras que contestavam os modelos sociais e a sociedade e propunham novas formas de viver em sociedade (Marx, Engels, Rousseau, Montaigne e outros aos quais Oswald de Andrade se refere) traziam grandes influências. O Manifesto Antropofágico, em meio a essa atmosfera, buscava uma transformação da realidade da sociedade brasileira, desigual e avessa às suas origens, por meio da contestação dos valores disseminados até então, confluindo para a utopia da superação das contradições e um posterior equilíbrio. A figura do indígena, emprestada do primitivo socializado de Rousseau, é uma metáfora da busca histórica das origens dos valores humanos e da superação da sociedade patriarcal e da exploração. O primitivo (indígena) é aí a incessante busca pela superação e pelo equilíbrio.

Nesse contexto, o *Abaporu* de Tarsila do Amaral simboliza e sintetiza os ideais do Manifesto, por esse motivo entendido como imagem (signo) de grande poder simbólico. A obra de Tarsila, um presente dado a Oswald, em meio à atmosfera efervescente de contestações e reflexões da época, urge como signo (significante) da incompletude e da busca social pela utopia das contradições do real, impostas pelas condições sociais sobre as quais a sociedade brasileira se fundava naquele momento.

É importante perceber que as reflexões de Oswald de Andrade caminhavam para a desconstrução de uma dependência do estrangeiro como precursor dos caminhos que levariam a uma revolução. Com aspectos metafóricos e baseado em diversas leituras da sociedade de diferentes autores, o esforço do Manifesto, nas ideias de Oswald e presente na obra de Tarsila, era a superação das mazelas e a consequente construção de um novo modelo de sociedade, que passaria por períodos – entre eles a própria colonização –, mas que chegaria a um esperado equilíbrio pós-revolucionário. Nesse



sentido, o conhecimento, a beleza do primitivo e sua compreensão (daí a figura do indígena) por meio da própria metáfora antropofágica levariam a uma nova concepção social, na medida em que, comendo o que haveria de melhor em nossas bases históricas, poderíamos superar modelos anteriores e, finalmente, propor modelos sociais novos. Seria a incorporação e ressignificação das influências do externo.


Contudo, o esvaziamento intelectual do pensamento antropofágico se dá na medida em que este sucumbe à dura realidade brasileira das décadas que se seguiram, marcadas por evidentes contradições sociais e insuficiência de modelos políticos que pudessem trazer à sociedade algum tipo de luz frente aos desafios daquele momento. Apesar de o pensamento antropofágico buscar novas formas, modelos e direções, a realidade foi implacável e deixou ainda mais evidente a incapacidade e as contradições sociais.

Não há dúvida da importância da Semana de Arte Moderna e do movimento modernista para as influências e os planos de contestação que motivaram novas representações e a leitura da arte brasileira, porém, as ideias do Manifesto Antropofágico discutidas por Oswald de Andrade e o entendimento da identidade do brasileiro a partir da apropriação e, em última instância, da sujeição ao que é externo/estrangeiro não superaram (como esperava Oswald) as contradições sociais brasileiras. Ao contrário, podem ter apenas se sedimentado como sustentáculos de nossos signos (significantes), na construção do nosso próprio sentido de ser, ou seja, operado como reforço de nossa inferiorização e sujeição ao que é estrangeiro. Assim, poderíamos mesmo estar, do ponto de vista da identidade, fazendo o movimento antropofágico, mas sem condições de propor novos modelos.

As contribuições de Oswald de Andrade trazem elementos para lançar luz sobre as possíveis evidências captadas na interpretação dos signos da experiência com os alunos aqui relatada, e posterior construção de sentido através dos processos de conotação e denotação exemplificados. A disseminação de ideias parecem sustentar o entendimento de que a complexa formulação de signos identitários podem se reduzir à apropriação do sentido do outro a partir da sincretização, ao passo que também há um movimento de expropriação de outros signos não ditos, como as próprias referências do que é identificado como brasileiro ou, ainda, daquilo que possui um sentido de valorização menor, como o caso das matrizes africanas e indígenas, na construção de sentido.



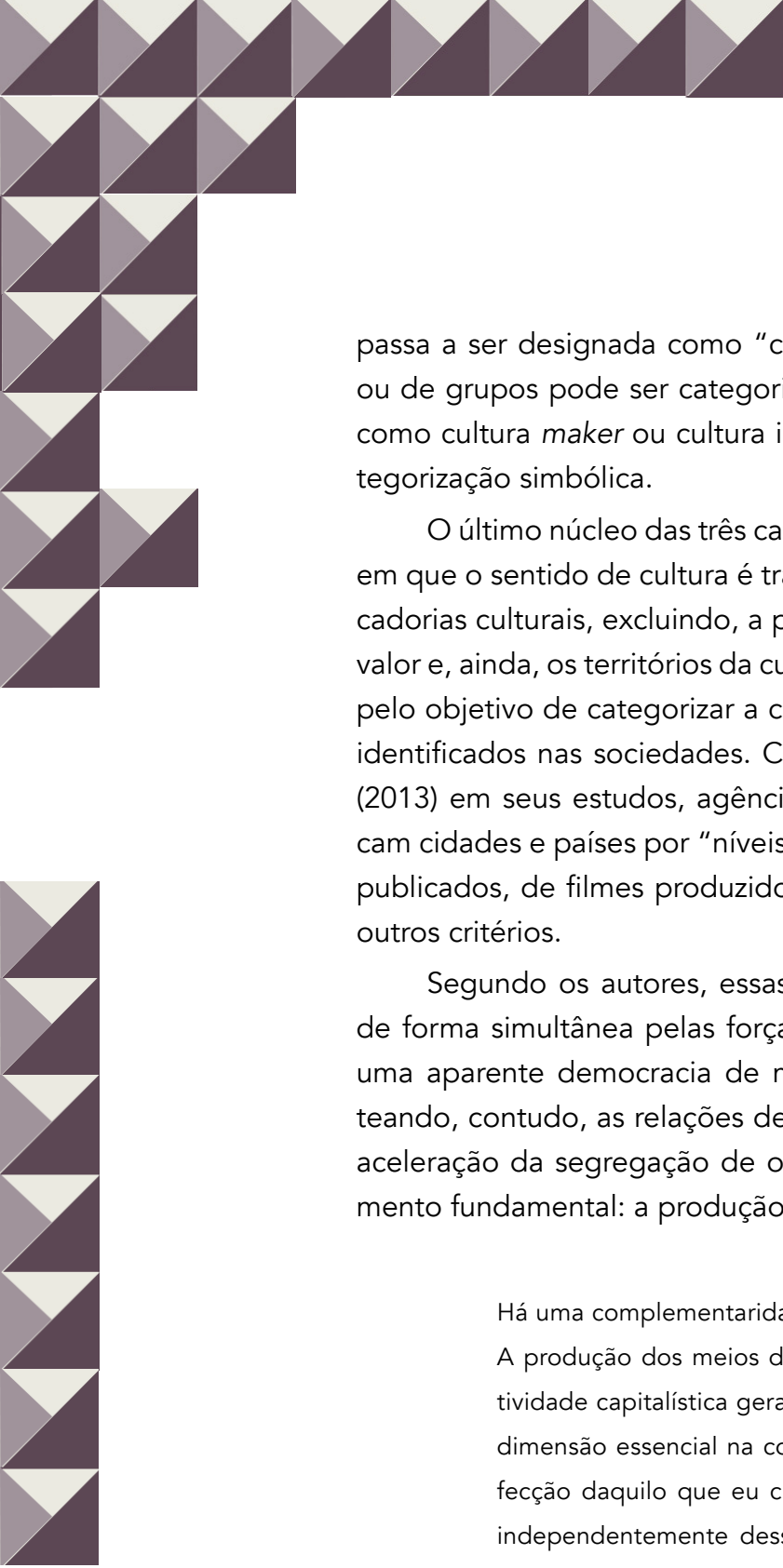
## O ARGUMENTO DA CULTURA



Continuando, entre as diversas transformações assistidas pela sociedade global a partir da Revolução Industrial e principalmente pela ascensão da burguesia ao poder, as sociedades passaram a ter na transividade do seu território – do ponto de vista do fluxo de *significações* – um local de ampla turbulência e contestação das produções simbólicas. Nesse sentido, o termo cultura amplia-se na medida em que o seu significado original, restrito à universalização de determinada sociedade como sistema de signos e significados, passa a ser contestado e até mesmo transitório. O que, antes, em uma sociedade primitiva, por exemplo, sempre fez parte do seu modo de vida passa a ser contestado como um modo qualificado quando comparado a outros modos de expressão e, em última instância, de produção. Assim, o conceito de cultura pode ser ampliado para entendimento a partir do plano simbólico em pelo menos três categorias: a de ter ou não ter cultura (cultura valor); a de ter (e produzir) a sua própria cultura (cultura alma); até a ampliação maior do termo, que seria considerar tudo o que se produz e consome – produtos de consumo – como a própria cultura (cultura mercadoria).

Nesse sentido, a cultura valor responde a um julgamento pelo qual os sujeitos são considerados a partir da lógica de quem tem ou não tem cultura. Assim, termos como cultos (aquele que tem) ou incultos (aquele que não tem) são responsáveis pela lógica que julga quem deve ser segregado. “Já não se fala mais em pessoas de qualidade: o que se considera é a qualidade da cultura, resultante de um determinado trabalho (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 23). Essa categoria, com a ascensão burguesa ao poder, foi usada para legitimar tipos de trabalho no campo do saber a seu favor, diferenciando níveis culturais a partir de um suposto valor cultural geral. É assim que termos como cultura clássica, cultura artística, entre outros, respondem a supostos sistemas setoriais de valor.

Já com relação à cultura alma, essa categoria consiste em isolar o *fazer cultural* de cada sociedade. É como se, nesse sentido, o termo cultura fosse mais democrático, por estender a categorização do fazer cultural a expressões amplas como música, danças, atividades de culto, de guetos, de mitologia, entre outras tantas. Toda produção de sentido

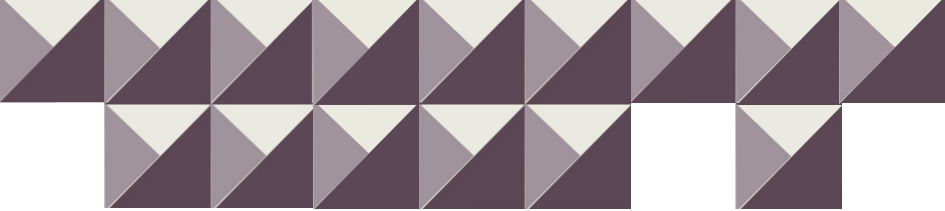


passa a ser designada como “cultura”. Qualquer produção do indivíduo ou de grupos pode ser categorizada sob o sentido de cultura. Exemplos como cultura *maker* ou cultura indígena transfiguram esse sentido de categorização simbólica.

O último núcleo das três categorias elencadas é a cultura mercadoria, em que o sentido de cultura é traduzido pela produção e difusão das mercadorias culturais, excluindo, a princípio, os sentidos distintivos da cultura valor e, ainda, os territórios da cultura alma. A simplificação do termo se dá pelo objetivo de categorizar a cultura como produção por meio de níveis identificados nas sociedades. Como exemplificado por Guattari e Rolnik (2013) em seus estudos, agências internacionais como a Unesco classificam cidades e países por “níveis” culturais em função do número de livros publicados, de filmes produzidos, de museus, de centros culturais, entre outros critérios.

Segundo os autores, essas três categorias foram operacionalizadas de forma simultânea pelas forças hegemônicas do capital, vislumbrando uma aparente democracia de manifestações culturais diversas, escamoteando, contudo, as relações de hegemonização das culturas centrais e a aceleração da segregação de outros sistemas culturais por meio do elemento fundamental: a produção da “subjetividade capitalística”.

Há uma complementaridade entre esses três tipos de núcleos semânticos. A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal. Essa é uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho e na confecção daquilo que eu chamo de força coletiva de controle social. Mas, independentemente desses dois grandes objetivos, ela está totalmente disposta a tolerar territórios subjetivos que escapam relativamente a essa cultura geral. É preciso, para isso, tolerar margens, setores de cultura minoritária – subjetividades em que possamos a nos reconhecer, nos resgatar entre nós numa orientação alheia à do Capitalismo Mundial Integrado (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 26).



Segundo a análise desses autores, a “produção capitalística” se empenhou em ampliar as margens territoriais e equipou novos territórios subjetivos como minorias, indivíduos e grupos sociais. Essa produção calculada e aparentemente democrática, no sentido de dar voz a todos, apenas escamoteia os mesmos sistemas de segregação que operam de forma mais significativa por modos subjetivos. Pode-se fazer a leitura desse processo como uma forma de encorajar as pessoas excluídas a sentirem-se como parte do território e não ficarem perdidas em construções abstratas. A perversidade desse sistema é que, ao dar ao dito “excluído” vazão às suas demandas, seus gritos, simula-se um espaço de valorização social em inúmeros territórios, mas o que de fato acontece é que essas singularidades não ultrapassam o próprio território marginalizado. A cultura das comunidades, por exemplo, é incentivada (cultura valor) e por isso mesmo se multiplica por diversos canais de produção (cultura mercadoria), deixando os indivíduos com a sensação de incluídos na sociedade. Porém, como as elites sociais não atribuem valor a esses discursos (cultura valor), esses produtos e todos os seus interlocutores continuam avessos à inclusão social. Todos eles continuam marginalizados e segregados. É assim que a valorização da *cultura alma* opera em meio aos significados da *cultura valor* e da produção da *cultura mercadoria*, omitindo a desigualdade – àquilo que os meios da elite social atribuem maior ou menor valor – dos produtos culturais em territórios diferentes.

Nesse sentido, o processo, em nível subjetivo, é operado entre as três categorias de cultura de forma simultânea. Não só se atingem todos os níveis compreensíveis da sociedade, como se dissimulam as diferenças sociais entre os dominantes e dominados por meio das relações entre as categorias. Embora haja a representatividade de inúmeras narrativas, esvaziam-se os confrontos territoriais e os modelos de representação simbólica distintos (por exemplo). O que se tem como consequência dessas complexas relações é a constatação de que o sujeito é afetado pela *produção, disseminação e identificação cultural* como indivíduo social, de maneira que ser e se reconhecer em uma determinada cultura não está dissociado de consumi-la para continuar existindo ou resistindo, dependendo do ponto de vista de que se observa. Todos esses condicionantes representativos são subjetivos e é assim que se explica a produção da subjetividade como



processo usado pelo capital para se sustentar e alargar em níveis globais.

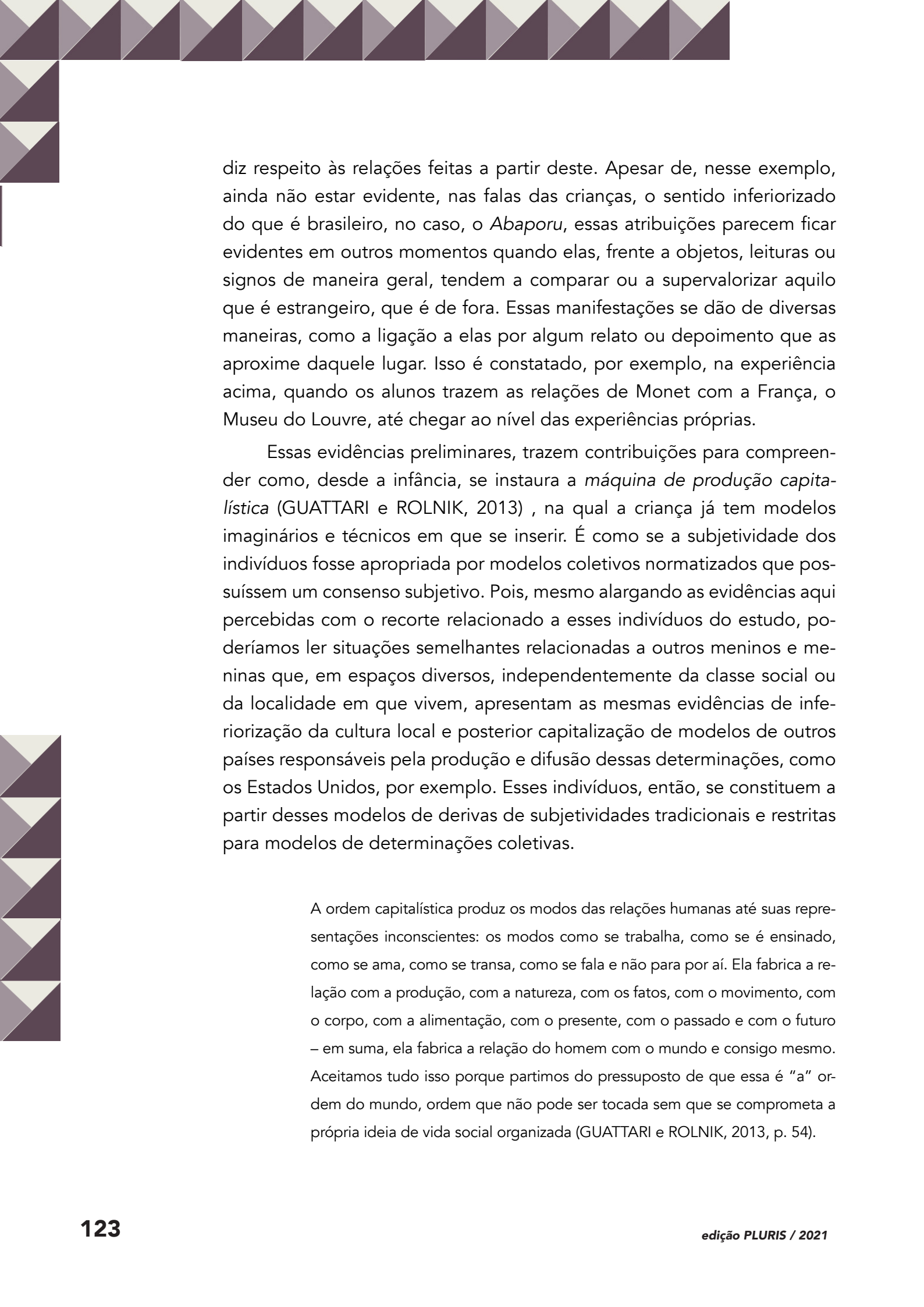
Diante disso, há necessidade de criar significados e signos para lidar com as contradições e diferenças, o que, em meio às culturas afetadas, lhes foi oferecido por falsos discursos de resistência baseados na legitimação da cultura imperialista como detentora das direções centrais e corretas a seguir. Em outras palavras, cria-se a falsa ideia de aceitação do espaço de resistência, mas é por meio dele que se legitima e se amplia a exclusão.

É assim que surgem as bases sincréticas de convivência de culturas marginalizadas ante o pensamento colonizador, que, por assim ser, acabam sendo substituídas pela perversidade da dissimulação do discurso imperialista, que simula uma falsa aceitação dos segregados, não lhes oferecendo, porém, espaços de igualdade de valorização. A cultura *Hip Hop*, por exemplo, jamais terá o mesmo valor das músicas eruditas em meios sociais de elite que detêm o poder.

As categorias apresentadas são usadas para reforçar os estereótipos e, por meio deles, buscam a aparente convivência pacífica das diferenças, dissimulando, porém, a realidade com forças de poder. Sobre isso, Edward Said comenta:

As divisões e diferenças que não nos permitem diferenciar as culturas, como também nos habitam a ver até que ponto as culturas são estruturas de autoridade e participação criadas pelos homens, benévolas no que abrangem, incorporam e validam, menos benévolas no que excluem e rebaixam (SAID, 1995, p. 18).

Do exercício feito com as crianças, podemos analisar seus discursos sobre as impressões do que viam (*Abaporu* e *Ponte japonesa*), pautados na relação de poder já construída no nível simbólico. No ambiente em que elas estão imersas, os sistemas de representação usados para interpretar as duas imagens constroem sentidos diversos, enquanto que do *Abaporu* tem-se uma leitura pouco aproximada, não pela falta de instrumentos para isso, mas pelo esgotamento das possíveis interpretações. Nesse momento, ainda não há uma desvalorização, no nível consciente, dos signos, porém não há sinais de aproximação do objeto em relação à cultura no que



diz respeito às relações feitas a partir deste. Apesar de, nesse exemplo, ainda não estar evidente, nas falas das crianças, o sentido inferiorizado do que é brasileiro, no caso, o *Abaporu*, essas atribuições parecem ficar evidentes em outros momentos quando elas, frente a objetos, leituras ou signos de maneira geral, tendem a comparar ou a supervalorizar aquilo que é estrangeiro, que é de fora. Essas manifestações se dão de diversas maneiras, como a ligação a elas por algum relato ou depoimento que as aproxime daquele lugar. Isso é constatado, por exemplo, na experiência acima, quando os alunos trazem as relações de Monet com a França, o Museu do Louvre, até chegar ao nível das experiências próprias.

Essas evidências preliminares, trazem contribuições para compreender como, desde a infância, se instaura a *máquina de produção capitalística* (GUATTARI e ROLNIK, 2013), na qual a criança já tem modelos imaginários e técnicos em que se inserir. É como se a subjetividade dos indivíduos fosse apropriada por modelos coletivos normatizados que possuísem um consenso subjetivo. Pois, mesmo alargando as evidências aqui percebidas com o recorte relacionado a esses indivíduos do estudo, poderíamos ler situações semelhantes relacionadas a outros meninos e meninas que, em espaços diversos, independentemente da classe social ou da localidade em que vivem, apresentam as mesmas evidências de inferiorização da cultura local e posterior capitalização de modelos de outros países responsáveis pela produção e difusão dessas determinações, como os Estados Unidos, por exemplo. Esses indivíduos, então, se constituem a partir desses modelos de derivas de subjetividades tradicionais e restritas para modelos de determinações coletivas.

A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se transa, como se fala e não para por aí. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que essa é “a” ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 54).



Desse modo, segundo Suely Rolnik e Felix Guattari, pessoas isoladas em partes diferentes do mundo, entre suas supostas culturas, em condições sociais diferentes, possuindo os mesmos desejos e as mesmas noções de um indivíduo na sociedade com relação ao papel a desempenhar. Finalmente, a apreensão da singularidade do indivíduo em função de grandes categorias unificadoras e redutoras, essa é a força da produção da “subjetividade capitalística”, ela se reproduz tanto no nível dos opressores quanto dos oprimidos.

Contudo, a narrativa de controle social também abre rupturas em seu processo. Como já foi dito, esse movimento de forças no nível subjetivo encontra fatores de resistência que reapropriam a subjetividade, produzindo novos processos de singularização coletiva, a revolução molecular (GUATTARI e ROLNIK, 2013).

Essa capacidade resultante das rupturas remonta a um espaço de autonomização do indivíduo, onde ele passa a ter condições, no nível da singularidade, de operar seu próprio trabalho de semiotização, ou seja, de fazer, desfazer ou refazer alianças, criando assim a sua própria cartografia.

A cartografia é um processo de revolução molecular, pois diz respeito sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (no nível dos sonhos, da criação etc.), pessoais (com as relações de autodenominação, aquilo que os psicanalistas chamam de superego) e intrapessoais (como a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa e profissional), dando ao indivíduo a autonomia necessária, criando condições de singularização (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 55), que seria a capacidade do indivíduo de se singularizar em meio aos complexos processos de subjetivação aos quais estará exposto ao longo de sua vida.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

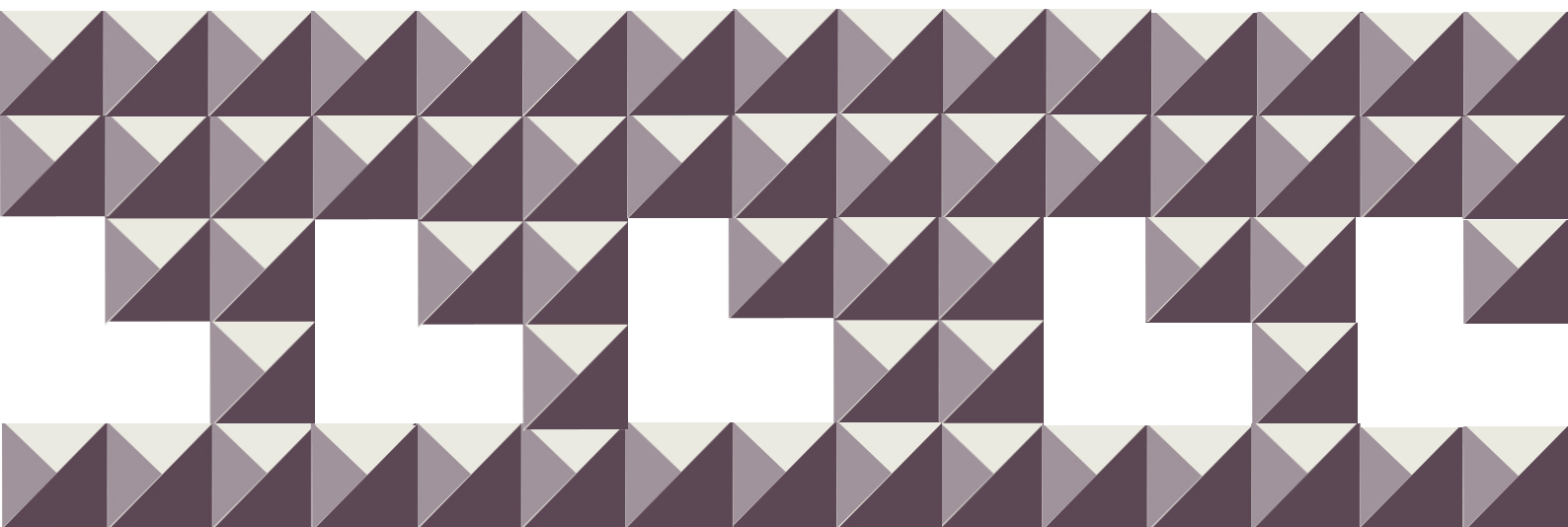
Assim, durante os processos complexos de subjetivação os indivíduos sofrem contaminações diversas, reações de recusas e são vítimas dos próprios sistemas de representação aos quais se articulam (como,



por exemplo, movimentos de mulheres, comunidades, negros, indígenas, LGBT, entre outros), já que eles possibilitam mutações na subjetividade por meio das revoluções moleculares, ou seja, das construções de cartografia. As cartografias produzem “condições não só de uma vida coletiva, mas também de encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material quanto no campo subjetivo (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 55).

Por tudo isso, apontar caminhos para o que tomamos como objeto de estudo neste presente trabalho parece complexo diante da especificidade do recorte e, neste momento, pela dificuldade de afastamento do que foi observado. Para tanto, parece que futuros trabalhos devem, pelo menos, tomar a direção aqui evidenciada, de lançar luz pelos caminhos da construção de singularidades do indivíduo por meio de suas cartografias. A revolução molecular evidencia a relação de microprocessos que, para significarem mudanças na sociedade, devem evidenciar primeiramente a consciência do indivíduo, para que ele construa suas bases autônomas de liberdade singular e opere em meio às contradições de suas modelizações culturais e, finalmente, as subverta, tornando-se sujeito do processo.

**EM OUTRAS PALAVRAS, É PRECISO ATREVIMENTO PARA SE SINGULARIZAR!**





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. In: \_\_\_\_\_. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996, pp. 68-75.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

