

ARTE E CULTURA, UMA SINONÍMIA IMPRÓPRIA

ART AND CULTURE, IMPROPER SYNONYMY

EL ARTE Y LA CULTURA, UNA SINONIMIA IMPROPIA

Guilherme Antônio Carneiro de Sant'Ana¹ e Simone Maria Rocha²

Resumo: O presente artigo nasceu da percepção de uma imprecisão conceitual comum em trabalhos sobre cinema, qual seja, a propagação de uma ambiguidade entre os termos arte e cultura. No entanto, em termos práticos, o significado atribuído a cada um destes termos parece estar associado à existência de matrizes implícitas que orientam entendimentos específicos acerca do objeto comunicativo – as matrizes artística e culturalista. Partindo das interpretações empreendidas por Paul Ricoeur e Robert Stam acerca da noção aristotélica de *mimesis*, este artigo procura efetuar uma limpeza do terreno conceitual ao precisar os significados que os termos arte e cultura assumem no interior das matrizes artística e culturalista.

Palavras-chave: arte; cultura; *mimesis*; comunicação.

Abstract: This article arose from the perception of a common conceptual imprecision in works about cinema, namely, the propagation of ambiguity among the terms art and culture. However, in practical terms, the meaning of each of these terms seems to be associated with the existence of implied matrices that guide specific understandings of the communicative object – the artistic and culturalist matrices. Starting from the interpretations undertaken by Paul Ricoeur and Robert Stam about Aristotelian notion of *mimesis*, this article seeks to make a cleaning conceptual terrain to clarify the meanings that the terms art and culture take inside artistic and culturalist matrices.

Keywords: art; culture; *mimesis*; communication.

Reumen: Este artículo surge de la percepción de una común imprecisión conceptual en trabajos sobre cine, es decir, la propagación de la ambigüedad entre los términos arte y cultura. Sin embargo, en términos prácticos, el significado de cada uno de estos términos parece estar asociado con la existencia de matrices implícitas que guían entendimientos específicos del objeto de comunicación - las matrices artística y culturalista. Basándose en las interpretaciones realizadas por

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: gugasantlegas@yahoo.com.br

² Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: smarocha@ig.com.br

Paul Ricoeur y Robert Stam sobre la noción aristotélica de *mímesis*, este artículo busca hacer una limpieza del terreno conceptual para clarificar el significado que los términos arte y cultura tienen dentro de las matrices artísticas y culturalistas.

Palabras-clave: arte; cultura; mímesis; comunicación.

Introdução

Motivado inicialmente por uma divergência de leituras acerca da noção aristotélica de *mímesis* – registrada no corpo da dissertação *Sorrindo Vida Sem Rumor: Relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (SANT'ANA, 2012) –, este artigo visa contribuir para a ampliação das discussões teóricas sobre comunicação ao chamar a atenção para a existência de duas matrizes implícitas de orientação conceitual que estabelecem entendimentos específicos a respeito do tratamento conferido ao estudo do cinema, quais sejam, a *artística* e a *cultural*. Para tanto, o objetivo central deste texto consiste em desfazer uma ambiguidade conceitual bastante recorrente em muitos trabalhos provenientes do campo comunicacional, qual seja, pressupor que os termos arte e cultura possam ser tomados como sinônimos. Deste modo, a proposta que embasa o presente artigo consiste no desenvolvimento de um exercício de delimitação semântica que busca definir os significados que conceitos de arte e cultura assumem no interior de cada uma destas matrizes.

Para satisfazer tal pretensão, o percurso adotado terá início com a apresentação das leituras de Robert Stam (1981) e Paul Ricoeur (2010) acerca do conceito aristotélico de *mímesis*. Esta discussão preliminar permite observar que cada uma destas interpretações vislumbra um tipo de relacionamento específico entre a *realidade* e um produto comunicacional – no caso específico deste trabalho, um filme. Como desdobramento deste primeiro momento, a seção seguinte se aprofundará nos antecedentes que dão sustentação à posição adotada por Stam. Desvelando a base da argumentação deste teórico do cinema, será possível encontrar um entendimento de arte presente de maneira tácita na discursividade da matriz de pensamento artística.

Encerrada esta seção, a seguinte se estabelece como uma autêntica ponte: a apresentação do pensamento de Howard Becker (1977) procura problematizar os limites da abordagem proposta por Stam a respeito da natureza da arte; a perspectiva estética, fundada numa ideia de imanência, é questionada pelo tratamento sociológico de Becker que coloca em primeiro plano o caráter definicional do trabalho artístico. Este movimento pretende apresentar aos leitores o modo como a matriz de pensamento culturalista compreende e maneja o significado do termo arte em suas argumentações.

O momento seguinte se dedica a pormenorizar o conceito de cultura. Inicialmente, através da contribuição do sociólogo Georg Simmel (1998a e

1998b), o embrião da noção de cultura adotada pela matriz de pensamento culturalista é introduzido ao público leitor. Da polarização do conceito simmeliano, são apresentados dois outros influentes significados que o termo cultura adquiriu ao longo da história – o primeiro destes corresponde ao entendimento de cultura adotado pela matriz artística. A parte final desta seção consiste em especificar o entendimento de cultura que fornece substrato às teorizações da matriz culturalista.

Uma vez promovida a definição dos termos arte e cultura tanto no interior da matriz de orientação artística quanto cultural, será realizada uma leitura da noção artística de arte à luz da oposição forjada durante o século XVIII entre as noções de *civilisation* e *kultur*. O objetivo é precisar melhor o as implicações desta concepção de arte ao explicitar seus vínculos com o conceito de civilização.

A trajetória argumentativa elaborada culminará com a retomada da discussão inicial sobre a *mimesis*. Explicitar-se-á, neste momento, a vinculação deste artigo com as bases da matriz culturalista ao se propor uma compreensão da arte a partir da noção de cultura. A conclusão, por fim, se prestará a demarcar os modos de atuação preferenciais das matrizes artística e cultural.

A aragem conceitual do terreno, realizada ao longo do presente escrito, pretende servir como ponto de partida para, em trabalho a ser publicado posteriormente, uma análise sobre o modo como arte e cultura, tomadas como matrizes de orientação conceitual subjacentes no interior deste campo de conhecimento, vislumbram formas específicas de se compreender o cinema e, por tabela, o próprio fenômeno da comunicação.

***Mimesis*, a raiz do problema**

Com o intuito de reforçar o caráter dinâmico presente na criativa interpretação da *mimesis* aristotélica realizada pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2010), o entendimento de *mimesis* de Robert Stam (1981) foi utilizado como contraponto argumentativo na redação da supramencionada dissertação:

Ao ver a si mesmo não como um escravo da natureza e sim como um mestre da ficção, o artista autorreflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a arte deve ser modelada. A passagem contém uma comparação implícita entre o artista e Deus, onipotente sobre sua criação. Se o artista é Deus, não pode se limitar a vida como ela é (Realidade) ou às histórias tal como foram contadas (Gênero) ou mesmo à probabilidade ou verossimilhança nebulosas (STAM, 1981, p.55).

O foco da discordância entre as concepções de *mimesis* de Ricoeur e de Stam diz respeito à relação que uma obra estabelece com a *realidade*. Para Stam, a legitimidade da obra é medida pelo seu potencial utópico. Portanto, mais do que se ater a representar fielmente a realidade, a obra deve se concentrar em apresentar uma nova possibilidade de concepção da sociedade – daí seu entendimento negativo da *mimesis*, tida como *operação* de cópia, de reprodução. É neste sentido que deve ser interpretado o parentesco do artista com Deus proposto pelo autor, ou seja, como criador de novas formas e possibilidades de ser e estar no mundo, como um verdadeiro profeta. Por outro lado, Ricoeur coloca em primeiro plano a necessária relação de referencialidade entre a obra e a realidade social que lhe fornece suporte simbólico. A *mimesis*, segundo este olhar, não está assentada no esforço de transcrever a realidade, mas sim no registro do diálogo social que a obra instaura.

A diferença de significado que o conceito de *mimesis* assume no contexto da argumentação de cada um destes autores introduz as bases do problema central para o qual este artigo visa a chamar atenção, a saber, a disputa entre as matrizes da *arte* e da *cultura* no entendimento do processo comunicativo. O combate à operação mimética celebrado por Stam define tanto sua compreensão do fazer artístico como também serve para explicitar o caráter autônomo da arte em relação à vida social: “a arte auto-reflexiva não deve nada às abstrações consagradas à Natureza, à Realidade ou à História, não sentindo por isso, necessidade de se associar a elas para se afirmar” (STAM, 1981, p.58). Para criar o futuro, no entendimento de Stam, a *arte* não pode se deixar contaminar pela sociedade vigente, mas antes, deve se constituir como uma esfera de oposição à sociedade. De modo paradoxal, o que se observa na argumentação de Stam é justamente a sacralização da arte, sua transformação em sujeito, em *Arte*. Em contraposição, o entendimento da *mimesis* como um processo, e não apenas como uma operação, restitui a produção artística à sua dimensão histórica e cultural. Mais do que uma esfera autônoma, a arte só faz sentido enquanto prática porque pertence ao domínio da *cultura*. Para Ricoeur, a construção do futuro é indissociável da articulação com o passado; a condição de existência da arte é justamente a sua “contaminação” pelos significados compartilhados na construção da vida social: “a literatura [esta consideração pode ser estendida à produção cultural em geral] seria para sempre incompreensível se não viesse a configurar o que, na ação humana, já faz figura” (RICOEUR, 2010, p.112).

A arte segundo a matriz artística: os antecedentes da posição de Robert Stam

A estrutura do pensamento desenvolvido por Robert Stam no corpo de “O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação”,

registro de sua tese de doutorado, gira em torno da distinção proposta pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht entre os regimes representacionais *ilusionista* e *anti-ilusionista* (ou autor reflexivo). O regime ilusionista é compreendido como aquele que promove a ilusão de continuidade entre a obra e a vida. Transpondo esta problemática para o cinema, a representação ilusionista diz respeito à utilização de convenções realistas na construção da narrativa fílmica, procedimento este caracterizado pelo apagamento tanto quanto possível dos vestígios da técnica de modo a forjar a impressão de que a ação encenada possui existência própria, natural, independente da presença dos espectadores. Este efeito se torna ainda mais amplificado no cinema, pois esta linguagem composta muitas vezes se utiliza do caráter icônico³ da imagem para garantir a verossimilhança realista da narrativa exibida. O regime anti-ilusionista, por seu turno, pode ser caracterizado como aquele que explicita o caráter eminentemente humano na produção artística. Em vez de compactuar com as convenções realistas, este modo de representação as desconstrói e questiona seus limites de modo a subverter as expectativas dos receptores, enfatizando o caráter artificial da produção da narrativa. Em vez de ocultada, a técnica deve ser explicitada e problematizada.

Porém, quando filtrada pela compreensão de arte adotada por Stam, a distinção entre os regimes representacionais acima sumarizados se converte em uma dicotomia:

todo artista tem a opção de guardar os códigos como se fossem segredos profissionais ou iniciar o público em suas operações. Todo artista tem a opção de mistificar ou desmistificar, com o intuito de criar ilusão. A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe. O anti-ilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O anti-ilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas. (STAM, 1981, p.48).

O antagonismo entre os regimes representacionais apresentados é constituído através da denúncia brechtiana da *ideologia da transparência*⁴. A

³ Em semiótica, o signo icônico é aquele que possui algumas propriedades da coisa que representada (HALL, 2003).

⁴ Se, por um lado, Robert Stam faz questão de enfatizar a denúncia da ideologia da transparência enquanto forma de manutenção do sistema social por meio de uma expressão “artística” alinhada com os interesses dominantes, por outro, ao negligenciar o caráter histórico-social da arte quando a concebe enquanto um domínio autônomo, extra social, paradoxalmente incorre no erro da ideologização do indivíduo, mais precisamente no cultivo romântico do mito do gênio artístico – provavelmente tributário da influência da *política dos autores* sobre sua concepção de cinema. Stam parece não levar às últimas consequências a irônica constatação do escritor polonês Witold Gombrowicz (2006) segundo a qual não apenas o artista cria a forma como a forma também cria o artista. É de se estranhar que Stam aponte como alienante a identificação

preocupação central do dramaturgo alemão consistia em examinar a relação entre a peça encenada e a qualidade da recepção de seu público. A utilização de convenções realistas de encenação seria responsável por gerar um estado tal de identificação entre os espectadores e o enredo da peça que os receptores não teriam outra saída que não assimilar o conteúdo representado de maneira passiva. Dito de outra maneira, o artifício ilusionista seria responsável por efetivamente iludir o espectador uma vez que seus códigos arbitrários de representação, na medida em que intencionalmente são ocultados, se passariam por naturais. O ilusionismo, deste modo, expressaria grande cumplicidade ideológica com os valores dominantes. É no interior desta discussão que a crítica de Stam à operação mimética no campo da arte está inserida. O caráter político da arte não consistiria em tentar representar a sociedade de forma transparente, mas sim em se opor à sociedade de maneira a criar no imaginário social indicações para novos mundos possíveis. A *mimesis*, compreendida por Stam como procedimento de cópia da realidade, deveria ser questionada – e, por conseguinte, a representação ilusionista – porque ela se constituiria como um procedimento para o perpétuo reforço e manutenção da ideologia dominante; em vez de enfatizar as contradições e propor o novo, a “arte” realista estaria reproduzindo as desigualdades existentes tomando-as como naturais. Como reação ao realismo, Brecht desenvolve seu teatro épico. Assim, o procedimento autor reflexivo corresponde à experiência da interrupção, do choque, ou seja, ao momento em que a identificação existente entre o espectador e a narrativa encenada é suspensa e precisa ser repensada. A quebra da empatia seria responsável por possibilitar ao espectador recuperar a sua faculdade crítica atrofiada e questionar o significado do drama encenado. Por isso o regime representacional anti-ilusionista insiste em explicitar aos espectadores o caráter convencional e convencionado das narrativas exibidas.

Um exame mais minucioso da argumentação de Robert Stam apontará muitas similitudes com uma influente teoria estética proposta por Theodor Adorno e Max Horkheimer. A dicotomia entre um regime representacional ilusionista e um regime representacional anti-ilusionista aplicada ao cinema parece reconstruir sobre nova base a célebre oposição entre a arte legítima e indústria cultural (ADORNO & HORKHEIMER, 2006)⁵.

do espectador com a obra de arte, mas não encare do mesmo modo a identificação do pesquisador com o artista.

⁵ O ponto de partida dos pensadores alemães é a explicitação do insucesso da promessa iluminista acerca do desenvolvimento de uma razão emancipatória no âmbito da vida social. O conceito da indústria cultural, no contexto desta discussão, pretende denunciar a colonização do espírito pela técnica. A arte, um dos últimos lugares de expressão da razão emancipatória, fora vencida e cooptada pela técnica. A dominação na cultura se torna um prolongamento da dominação no trabalho.

A indústria cultural deve ser compreendida como a industrialização da *Arte* tal como entendida por Adorno: “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (ADORNO, 1988, p.19). Conforme se pode atestar, esta definição de arte evidencia o parentesco⁶ entre o pensamento de Stam e aquele defendido pelos autores críticos, pois toca em três aspectos-chave trabalhados pelo intelectual norte-americano: a dimensão política da arte como promessa utópica; a autonomia da esfera da arte; e a crítica à arte como representação mimética. Não é de se estranhar que Adorno e Horkheimer também criticaram textualmente o artifício ilusionista de representação: “quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.104).

A ilusão de realidade proporcionada pela técnica cinematográfica realista seria responsável por alienar os espectadores na medida em que o filme não deixaria espaço para que estes dessem vazão às suas fantasias, dado que a ideologia já estaria pré-determinada por meio de um esquematismo presente na produção fílmica. Deste modo, tanto Stam quanto os teóricos alemães pressupõem que o espectador de uma obra ilusionista é fabricado pela ideologia: “cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.105); “enquanto os filmes são comercializados como produtos consumíveis, como latas de uma-hora-e-meia de prazer a ser comprado e devorado, o cinema, enquanto instituição, define seu público como meros circunstantes passivos, ou seja, ‘espectadores’” (STAM, 1981, p.159). Por trás da argumentação de Adorno e Horkheimer, assim como na de Stam, existe um combate à utilização da forma narrativa enquanto fórmula narrativa pois, sob esta segunda condição, em vez de dar origem a obras de arte *singulares*, o artifício ilusionista seria mantido ao tratar como novo uma obra individualizada apenas em aparência. Para estes três pensadores, a preocupação central do domínio da arte consiste na perpétua criação de novas *formas*⁷ singulares.

Há um ponto, entretanto, sob o qual Robert Stam e os pais da Teoria Crítica divergem radicalmente, a saber, o estatuto artístico do cinema. Adorno e Horkheimer são categóricos em afirmar que o cinema não pode ser considerado uma verdadeira manifestação artística por conta de

⁶ O parentesco entre o pensamento de Robert Stam (1981) e o legado da teoria crítica fica ainda mais evidente quando o autor norte-americano, no corpo de sua tese, se arrisca a trabalhar uma versão contemporânea do problema da arte, a saber, a dicotomia “cinema” x “televisão”.

⁷ Fica patente no posicionamento de Stam, assim como no legado da Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, uma hierarquização entre forma e conteúdo na qual o primeiro termo possui valor preponderante na relação, pois enquanto o conteúdo da obra de arte é efêmero, sua forma, por outro lado, seria atemporal.

sua natureza industrial de produção que foge ao escopo do consagrado tripé estético formado pelas noções de *unicidade*, *autenticidade* e *valor de culto*. Diante disso, o esforço de Stam em recuperar a dicotomia brechtiana entre os regimes representacionais ilusionista e anti-ilusionista intenta qualificar melhor o cinema, separando o joio do trigo – isto é, demarcando o que nele é indústria cultural (cinema) e o que nele é efetivamente arte (Cinema) – para, com isso, criar uma aura artificial a uma (parcela da) atividade que, por sua própria constituição técnica, é destituída de aura.

A utilização do “sagrado” critério artístico como parâmetro de validação do caráter cinematográfico de uma obra implica a ressurreição de um problemático conjunto de dicotomias adormecidas, entre as quais se destacam o Cinema x o cinema; autores x diretores; alta cultura x baixa cultura; artístico x não-artístico; arte x entretenimento; crítica x alienação; elite x massa; nós x eles.

A arte segundo a matriz culturalista: a sociologia de Howard Becker

Em artigo não publicado intitulado “What About Mozart? What About Murder?”, Howard Becker ilustra bem a problemática que fornece suporte ao seu posicionamento conceitual a respeito da arte. A convite de Rudolph Weingartner, decano da Escola de Ciências e Artes da Universidade de Northwestern, Becker ministrou uma palestra sobre as proposições teóricas presentes em “Art Worlds”. Nesta obra o sociólogo argumenta que a arte é uma atividade coletiva e que seu significado não é unívoco, sendo alcançado apenas quando se investigam as pessoas envolvidas com o processo de produção de obras que as mesmas *definem* como arte. O enfoque de Becker contrariou as expectativas do decano: “Bem, Howie, isso é muito interessante, mas, afinal, o que dizer de Mozart? Ele não é *realmente* um gênio musical?”. Por meio de sua provocação, Weingartner acreditara ter causado um dano ao pensamento do sociólogo. Entretanto, Becker manteve-se fiel às bases de seu raciocínio: “se você aceitar todas as premissas de uma abordagem particular de arte, então Mozart certamente foi um gênio; mas com frequência as pessoas rejeitam essas premissas e, se assim fizerem, podem não concordar com esta conclusão”.

A diferença de pontos de vista entre tais personagens demarca o lugar de fala de duas tradições de pensamento distintas: a filosofia e a sociologia. A insatisfação do decano com a perspectiva do palestrante provém da concepção de arte do primeiro ser derivada do campo da *estética*. Quando Weingartner confronta Becker com a genialidade de Mozart, pressupõe que o caráter artístico seja imanente a um objeto, explicitando sua crença de que existam princípios inalteráveis e universalmente válidos que governem as definições de valor artístico. A proposta de Becker segue exatamente a contramão da imanência:

em outras palavras, isto significa que não começamos a definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. (BECKER, 1977, p.10)

O ponto de partida do sociólogo não consiste na definição de *mundo artístico*: “um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, 1977, p.9). Para fornecer dimensão à sua compreensão de mundo artístico, Becker estabelece quatro premissas que orientam sua abordagem de pesquisa: a) a criação de obras de arte envolve um trabalho coletivo; b) as pessoas envolvidas no processo de produção de obras de arte coordenam suas ações com base na existência de certas *convenções* compartilhadas; c) o mundo da arte não é uma entidade única nem homogênea; d) a *definição* do caráter artístico de uma obra provém da interação de todas as pessoas envolvidas em sua produção. A perspectiva de trabalho adotada por Becker desvincula a obra de arte de uma concepção imanente, reforçando o caráter arbitrário, mutável e plural que o significado de arte assume no âmbito da vida social. Além disso, restitui a arte à sua dimensão eminentemente *social* ao mostrar que a mesma só se torna uma atividade significativa porque emerge de um processo reflexivo de interação entre indivíduos; as obras de arte não podem ser isoladas da discursividade social produzida em torno delas. A análise das premissas levantadas por Becker oferece um interessante conjunto de questões que contribuem para problematizar certas deficiências presentes na concepção imanente de arte adotada por Robert Stam.

Em primeiro lugar, quando se transforma a arte em um absoluto⁸, em Arte, perde-se de vista a dimensão histórica desta prática. Em outras palavras, desconsidera-se o fato de que, longe de serem constantes universais, os padrões de definição do caráter artístico se modificam ao longo do tempo e, ainda assim, não são totalmente consensuais – cada mundo artístico define seu próprio significado de arte. Portanto, uma concepção imanente de arte não consegue fornecer uma explicação satisfatória sobre os processos de *mudança* no significado da arte. O *status* de uma obra é flutuante: o que em determinado contexto histórico é definido como exemplo de arte, em outro perde seu *status* e cai em completo ostracismo; a obra negligenciada por seus contemporâneos pode ser recuperada e festejada por outra geração como expressão máxima da arte – e prova do obscurantismo de seus antecessores.

⁸ Robert Stam se presta em grande medida a denunciar a arbitrariedade das convenções narrativas realistas, ao passo que, em contrapartida, se nega a abrir mão do caráter absoluto da arte.

O sagrado se torna profano, o profano se torna sagrado. O próprio cinema é um exemplo da mutabilidade do significado artístico: de uma simples manifestação da técnica, tal como era visto em suas origens, passa à condição de forma de arte.

Em segundo lugar, uma concepção imanente da arte tende a colaborar para a construção mítica do artista enquanto *gênio*, uma vez que frequentemente restringe seu raio de análise à relação *artista - obra de arte*. Nesta perspectiva, a obra é concebida como uma expressão da subjetividade do artista, que teria total controle sobre o processo produtivo. O ato da criação é compreendido como uma realização puramente individual. Não à toa, o artista costuma ser socialmente assimilado como um visionário, um homem à frente de seu tempo. Contrastando com a divindade do gênio, o pensamento de Becker restitui a dimensão social do artista em dois sentidos. Primeiro, ao considerar que a obra de arte não é uma criação exclusiva do artista, mas é fruto de um trabalho coletivo. O produto final – e isso é ainda mais nítido no âmbito da prática cinematográfica, com seu caráter industrial de produção⁹ – não é o registro da decisão de uma única pessoa, mas sim, fruto de uma série de pressões, tensões e negociações entre os indivíduos necessários para que a obra possa vir a ser gestada. E segundo, ao tornar evidente, por meio da noção de *convenção*, que o artista não é o ponto de origem da criação - na verdade, o artista é produto da história. O conceito de convenção reforça o elo existente entre o artista e seus ancestrais, entre o artista e as formas sociais, pois mostra que o processo de criação não é um exercício autônomo, mas advém do diálogo travado com modos pré-existentes de pensar e fazer arte. As convenções não são um entrave à produção de arte, mas sim, sua própria condição de existência, afinal, servem de matéria prima para o exercício do artista. No limite, até mesmo para romper com uma convenção é preciso, antes, conhecê-la, discuti-la.

Em terceiro lugar, o entendimento da arte baseado tão somente no julgamento de princípios estéticos não apenas negligencia as dinâmicas econômicas e políticas que envolvem a produção artística como, com frequência, as concebe enquanto formas de deturpação do caráter artístico. – quando muito, caracterizam-na como um trabalho de uma ordem superior. Ao transformar a arte em substantivo próprio, conferindo-lhe uma autonomia em relação à vida social, imediatamente sua dimensão espiritual suplanta o caráter material do seu processo produtivo. Política e economia, neste contexto, são consideradas como índices de contaminação ao caráter artístico de uma obra. Howard Becker aponta para o aspecto constitutivo das dinâmicas política e econômica na produção artística. O mundo artístico é a encarna-

⁹ O caráter coletivo da prática cinematográfica compreende o trabalho conjunto de uma enorme variedade de personagens tais como financiadores, produtores, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, iluminadores, técnicos de som, fotógrafos, operadores de câmera, atores e o diretor.

ção da interação entre indivíduos; compreendido como um ser social, o artista recupera sua humanidade e é restituído ao mundo do trabalho. Diante disso, o caráter político pode ser alcançado pelo estudo da estrutura organizacional do mundo artístico. Assim, seria possível conhecer sua dinâmica hierárquica – isto é, as posições de poder e legitimidade que os indivíduos ocupam no interior deste mundo –, e os processos decisórios que resultam na produção de uma determinada definição de arte.

Não se pode perder de vista a declaração de Bertolt Brecht: “a arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la!” (BRECHT, 1964, p.18-19). Quando reconhece a forma mercantil da arte desfaz-se a propagada oposição entre *arte x trabalho* e, sobretudo, entre *arte x capitalismo*. Não se pretende efetuar com essa afirmação uma defesa do modo de produção capitalista, mas reconhecer sua vigência no interior da estrutura social contemporânea, assim como seu caráter dual: se por um lado o capitalismo apresenta restrições, por outro, seu manejo também oferece possibilidades à produção artística. O estudo do mundo da arte também deve se preocupar em mapear os constrangimentos e liberdades exercidos pela dimensão econômica na conformação final da produção artística, lembrando que julgamentos de valor estético frequentemente estão misturados com juízos de valor econômico.

A discussão levantada por Becker, portanto, problematiza os limites de uma perspectiva estética da arte, evidenciando o caráter social desta prática, e, assim, fornece importantes indicações teóricas para a compreensão do cinema sob a condição de *produto cultural*.

Revisando o conceito de cultura

Na esteira do movimento iniciado durante a seção anterior, este momento do texto pretende prosseguir com o questionamento do alcance de uma concepção estética da arte. Para tanto, a discussão realizada a seguir pretende forjar as bases para uma modificação de escopo analítico: da produção *artística*, focada na relação *artista-obra*, o eixo da investigação passará a se concentrar no estudo da produção *cultural*, marcado pela relação *obra-cultura*. A fim de compreender a real dimensão deste deslocamento, o percurso a ser empreendido nesta seção fundamentar-se-á em qualificar o conceito de cultura, desvinculando-o de certas acepções reducionistas às quais usualmente este termo está associado. Esta delimitação semântica possibilitará estabelecer a especificidade do relacionamento existente entre arte e cultura.

Um frutífero caminho para a compreensão do significado de cultura é fornecido por Georg Simmel (1998a). O sociólogo alemão condensa seu entendimento de cultura sob a enigmática formulação “o caminho da alma para si mesma” (SIMMEL, 1998a, p.79). À primeira vista, esta definição

parece conceber a cultura como um desenvolvimento individual. Entretanto, o vocábulo presente na asserção acima que contém a verdadeira extensão do pensamento de Simmel não é *alma* e sim *caminho*: “cultura surge – e isto é simplesmente o essencial para sua compreensão – na medida em que há a aproximação de dois elementos: a alma subjetiva e o produto espiritual objetivo; sendo que nenhum deles a contém por si (SIMMEL, 1998a, p.83). Nesta acepção, a cultura não está localizada nem na subjetividade dos indivíduos, tampouco em seus produtos objetivados, mas corresponde à encarnação da *dinâmica* que vincula estes dois polos. Quando diz que a cultura é o caminho da alma para si mesma, Simmel mostra que a formação da subjetividade do indivíduo ocorre através da mediação de uma produção subjetiva objetivada, isto é, de um acervo compartilhado de conteúdos que pré-existem ao indivíduo (intersubjetividade). Com isso, o sociólogo evidencia que, se por um lado, os conteúdos compartilhados são produzidos pelos indivíduos, por outro, os indivíduos são igualmente produto destes mesmos conteúdos. O *caminho* anunciado por Simmel, deste modo, corresponde à dialética objetivação-subjetivação, isto é: 1) a produção de conteúdos subjetivos é alçada à condição de um espírito objetivado; 2) ao ser compartilhado, este espírito é reapropriado mediante um processo de subjetivação. Como resultado, esta dialética aponta tanto para o aperfeiçoamento epistemológico do indivíduo mediante sua capacidade de subjetivação, como também destaca a ampliação e reformulação dos conteúdos culturais.

O conteúdo objetivado é portador de uma autonomia relativa. Como consequência, o processo de subjetivação deste mesmo conteúdo não implica que o significado acionado pelo indivíduo seja o idêntico àquele do momento em que o conteúdo fora gestado:

antes, na imensa maioria de nossas realizações que se oferecem objetivamente, está contida uma parcela de significação que pode ser extraída por outras pessoas, mas que não havia sido introduzida por nós mesmos. A realização acabada contém acentos, relações e valores que são de responsabilidade exclusiva de sua existência objetiva, não importando se o criador teve consciência de que isto constituiu o resultado de sua criação. (SIMMEL, 1998a, p.99)

A subjetivação, sob este viés, se refere à interpretação de um aspecto da intersubjetividade a partir de um referencial específico de valores, o que confere uma tonalidade particular ao conteúdo assimilado. Diante disso, observa-se que a dialética objetivação-subjetivação contribui para a ampliação da multiplicidade de conteúdos culturais compartilhados mediante um processo de *deslocamento*, pois os significados que correspondem ao ponto de partida analítico desta dinâmica (a objetivação da subjetividade) não equivalem àqueles que constituem seu ponto de chegada (a subjetivação da objetividade).

Outras acepções de cultura foram elaboradas mas, na contramão da tarefa empreendida por Simmel, incorriam no problema de negligenciar o aspecto relacional entre os processos de subjetivação e objetivação em prol de privilegiar a análise de apenas um destes polos.

A primeira versão desta polarização compreende a cultura como uma forma de aperfeiçoamento do indivíduo. Nas formulações de Simmel, há de se ressaltar, a ideia de aperfeiçoamento individual é inerente ao conceito de cultura, uma vez que o sociólogo a define como o caminho da alma para si mesmo. A subjetivação das formações objetivas, portanto, proporciona a elevação individual compreendida como um ganho epistemológico. Entretanto, para Simmel este processo de refinamento pessoal não tem um caráter moral, diferentemente do que ocorre nesta concepção de cultura: a legitimidade do cultivo depende do *teor de qualidade* do conteúdo apropriado. A cultura, nesta acepção, é compreendida como o desenvolvimento da *erudição* do indivíduo. A expressão social mais bem acabada desta compreensão de cultura está sedimentada no gênero narrativo *Bildungsroman* (termo de origem alemão que corresponde, em português, ao *romance de formação*), cujo marco inicial corresponde à publicação em 1795 de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, escrito por Johann Wolfgang Von Goethe. Na estrutura narrativa do *Bildungsroman*¹⁰,

o protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (JACOBS & KRAUSE, 1989 *apud* QUINTALE NETO, 2005, p.187-188)

Deste modo, a cultura não diz respeito à ampla gama de experiências compartilhadas, mas, na verdade, está restrita à aquisição de apenas uma

¹⁰ A menção à *Bildungsroman* é exemplar, pois expressa como um *significado cultural do termo cultura* – uma prescrição que organiza as relações entre os seres humanos – se torna um *produto cultural*. Este gênero narrativo, mais do que uma criação humana arbitrária, cristaliza uma mudança cultural efetiva, a saber, aponta para a valorização do homem enquanto portador de uma vida interior singular, o que o sociólogo Georg Simmel (1998b) define como *individualidade qualitativa*.

parcela destas experiências, aquelas definidas como portadoras de um valor superior. É nesta acepção que o significado de cultura se intersecciona com as noções correlatas de *arte*¹¹ e *educação* – esferas da experiência humana em que se acredita haver um tipo de conhecimento de ordem qualitativamente elevada. Sendo assim, este significado de cultura expressa certa medida de civilidade enquanto modo de distinção social por parte do indivíduo; em contraposição aos cultos, isto é, àqueles que se apropriam destas fontes legítimas de cultura, existem os incultos, aqueles que não têm acesso a estas mesmas fontes ou que não conferem importância a este tipo de experiência – e, por isso, não raramente são definidos de forma pejorativa.

A segunda versão desta polarização está inscrita no âmbito das discussões da antropologia funcionalista (HEILBORN, ARAÚJO & BARRETO, 2010). Tal como um organismo vivo, a cultura era compreendida como um sistema formado por partes interdependentes (instituições sociais) e harmônicas, portadoras de funções específicas, cuja finalidade seria a de manter a coesão de seus integrantes. Nesta concepção, caberia ao antropólogo, levando em consideração o ponto de vista do nativo, a tarefa de compreender as lógicas internas do funcionamento de uma determinada cultura. Implicitamente, este tipo de perspectiva carregava em seu bojo uma dupla crença: 1) estas culturas seriam destituídas de uma dimensão histórica; 2) por consequência, seus valores e práticas não teriam sofrido quaisquer alterações até o presente contato com os colonizadores europeus. A cultura, portanto, se imbrica com a ideia de natureza. Diante deste quadro, os processos de mudança eram compreendidos enquanto de índices de contaminação à pureza de uma cultura, uma vez que a incorporação de novas práticas por parte dos nativos acarretaria o risco da própria desintegração da coesão cultural. Em suma, a transformação cultural é compreendida como manifestação de um processo de *aculturação*, isto é, da perda de *autenticidade* de uma dada cultura. Dentro da perspectiva da antropologia funcionalista, a acepção de cultura é equiparada à de *tradição* enquanto forma de orientação para o passado: “um conjunto de traços, crenças e costumes ordenados de forma estática” (HEILBORN, ARAÚJO & BARRETO, 2010, p.58). Portanto, esta concepção essencializada pressupõe a todo tempo que a cultura deva ser mantida e restaurada por seus nativos.

A apresentação das acepções de cultura centradas no processo de subjetivação (cultura como erudição individual) e no processo de objetivação (cultura como tradição) tem como propósito demarcar, por via do contras-

¹¹ Quando Adorno cunha a expressão indústria cultural, a cultura à qual este pensador se refere carrega justamente a carga semântica de *espírito artístico*. Não por acaso, durante o desenvolvimento do argumento foi feita a ressalva segundo a qual mais do que denunciar a industrialização da cultura, Adorno estava se posicionando de maneira contrária à industrialização da arte.

te, o significado de cultura que a perspectiva deste trabalho adota¹². Sendo assim, se faz necessário encontrar uma formulação capaz tanto de abarcar integralmente a experiência humana acumulada como de restituir a cultura à dimensão do presente, enfatizando seu caráter dinâmico, vivo. O conceito de cultura simmeliano cumpre com estas exigências, porém explicitamente não confere centralidade à comunicação como atividade organizadora da cultura. A fim de tentar suprir esta última lacuna, a concepção de cultura mais adequada aos propósitos deste trabalho deriva das discussões realizadas na antropologia cultural contemporânea. Cultura, portanto, corresponde a um sistema heterogêneo de significados partilhados que organiza as relações travadas no terreno social ao fornecer pontos de apoio para que os indivíduos possam dar sentido às suas trajetórias de vida.

A vinculação da cultura à significação possui uma dupla relevância. Primeiramente, explicita o nexo existente entre cultura e linguagem. Uma vez que a linguagem fornece substrato material à cultura, não pode ser considerada neutra, destituída de valoração. A este respeito, a analogia proposta por Volochínov segundo a qual “a disputa pelos sentidos corresponde à luta de classes na linguagem” (HALL, 2003, p.395) se revela muito feliz. A imagem da luta de classes na linguagem é salutar pela amplitude que evoca: tanto reconhece que os significados demarcam relações de poder como compreende a linguagem como produtora de realidade. Em segundo lugar, a vinculação supramencionada confere primazia às trocas comunicativas à medida que as considera como articuladoras da experiência cultural. A comunicação, nesta perspectiva, deixa de ser vista como um meio para a discussão da cultura para se tornar a própria encarnação da cultura: ao nos comunicarmos, simultaneamente somos produto da cultura, assim como estamos produzindo cultura.

Arte e civilização

Do ponto de vista histórico, a distinção aqui realizada entre arte (segundo a matriz artística) e cultura (segundo a matriz cultural) encontra eco

¹² É interessante constatar que no âmbito da reflexividade social, justamente as concepções polarizadas a respeito do significado de cultura apresentadas acima são as que possuem a maior pregnância no interior da sociedade brasileira. Este fato pode ser atestado, sobretudo, pelos principais empregos que este termo recebe quando incorporado pelas narrativas veiculadas pelos meios de comunicação no Brasil. Ora o conceito de cultura está associado à ideia de erudição – em grande parte dos jornais, o caderno ou suplemento destinado à divulgação de notícias de caráter artístico é denominada de *cultura*; quando matérias jornalísticas na televisão procuram estimular a população a frequentar espaços como teatros, museus e salas de cinema, frequentemente constroem sua argumentação em torno de um *acréscimo cultural* proveniente do contato com estas formas de arte; ora evoca a noção de tradição – através da elaboração de programas que pretendem remontar às *raízes* de uma cultura específica, como o *Terra de Minas* veiculado pela *Rede Globo Minas*; ou da cobertura jornalística de rituais religiosos como expressão de resistência cultural na contemporaneidade.

em uma outra oposição bastante significativa, a saber, aquela inicialmente estabelecida entre a *civilisation* francesa e *kultur* alemã.

Até meados do século XVIII, conforme aponta Moura (2009), os termos civilização e cultura são desconhecidos. Entretanto, no século XVI, através da publicação do livro de Erasmo de Roterdã intitulado *Tratado de civilidade pueril*, registrou-se pela primeira vez o vocábulo civilidade, embrião do que viria a se tornar a noção de civilização. Neste contexto, civilidade compreendia uma “ação sobre o corpo e o domínio das aparências: o comedimento dos gestos, a maneira de falar, o modo de se apresentar, de se portar à mesa” (MOURA, 2009, p.158-159). Tratava-se, portanto, do desenvolvimento de uma etiqueta que prontamente fora acolhida pelas cortes europeias enquanto medida de distinção frente ao restante da população. Amparado pelo ideário iluminista, o conceito de civilização exprime a universalização dos valores vinculados à civilidade. Há, portanto, a difusão de um caráter normativo do que significa ser humano; a humanidade, sob o prisma da civilização, se constitui enquanto uma forma de superação da barbárie. O aperfeiçoamento das faculdades racionais é assumido como condição fundamental para o desenvolvimento qualitativo da vida social, sendo os domínios da ciência e das artes as fontes legítimas para o aprimoramento intelectual dos indivíduos. Conforme se pode atestar, existe um caráter evolucionista inerente ao ideal de civilização - os índices de realização técnica e material seriam responsáveis por aferir o grau do progresso atingido por uma sociedade.

Em meio a este panorama, a ideia de cultura é elaborada no ceio do ainda não unificado estado alemão como uma forma de resistência ao etnocentrismo implícito que caracteriza o conceito de civilização. Insatisfeitas com a indiferença das aristocracias locais que aderiram aos padrões franceses de civilidade – tendo adotado, inclusive, o francês como idioma oficial da nobreza –, as camadas intelectuais alemãs, ancoradas em uma reapropriação do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau, introduziram um movimento de valorização do caráter particular da realidade em que eles estavam inseridos. Contra a cooptação em nome de um ideal de humanidade universalmente definido, os intelectuais alemães propuseram uma busca pela singularidade de sua própria identidade. Se os ideais civilizatórios, medidos pelo desenvolvimento tecnológico, apontam sua flecha temporal rumo ao futuro, na contramão desta tendência, os ideais culturais, mediados por uma preocupação simbólica, procuram no passado as raízes dos significados responsáveis por informar a conformação do presente; em face à pretensão homogeneizadora da civilização, a cultura opera por intermédio da valorização da singularidade.

Sumarizada a oposição entre *civilisation* e *kultur*, a problemática da arte (segundo a matriz artística) pode ser interpretada sob um novo ângulo.

Um paradoxo se evidencia: em que pese a existência de formas particulares de produção, a definição do rótulo arte, estabelecida por meio de um processo de legitimação realizado através de disputas travadas por agentes que integram o campo artístico, tem um caráter normativo, rígido, segregacionista, restritivo, além de uma totalitarista pretensão universalizadora – em meio a uma sociedade de massas cabe à arte a tarefa de restituir a humanidade aos homens-coisa (VÁZQUEZ, 1978). Em outras palavras, à arte compete uma tarefa formativa, uma dimensão educativa.

A teoria estética de cunho marxista, ainda hoje hegemônica na análise da dinâmica instaurada pelo advento dos meios de comunicação de massa, torna explícita a vinculação há pouco sugerida entre arte e civilização. Ao profetizar sobre um estágio histórico subsequente em que todos os seres humanos clamarão por acesso regular à experiência artística, Vázquez (1978) aponta para uma decorrente mudança de percepção do artista na relação com seu público: “o artista não sentirá, então, este acesso de enormes contingentes humanos à sua criação como uma *bárbara* incursão da ‘massa’ no *sagrado* recinto da arte, mas como a realização própria do verdadeiro destino da sua criação” (VÁZQUEZ, 1978, p.297, grifos nossos). Entretanto, como o futuro ainda não se tornou presente e, deste modo, a evolução não alcançou seu estágio final, a barbárie ainda prevalece sobre a civilizada e verdadeiramente humana sensibilidade artística. Assim, a arte é compreendida como uma alavanca para o progresso da humanidade, como um verdadeiro motor teleológico.

A desvelada raiz civilizacional da arte padece ainda de um problema adicional: ao se conceber como um fenômeno universal, paralelamente coloca-se como um fenômeno atemporal e, portanto, a-histórico¹³. Contudo, a arte, tal qual a concebemos contemporaneamente, longe de configurar uma atividade efetivamente universal, possui uma delimitação temporal bastante clara – só se pode falar em arte quando entra em cena na história a figura do artista:

O termo arte ganhou significado moderno no século XVIII, então qualquer tradição de oposição a ele tem que datar desse período – ou ser posterior a ele. Na Grécia Antiga e na Europa Medieval, a categoria arte cobria múltiplas disciplinas – muitas das quais foram rebaixadas ao status de habilidade ou especialização.

¹³ Não se deve confundir evolução com história. Conforme Walter Benjamin (1994) apontou em suas *Teses sobre o conceito de história*, uma das mais importantes falhas da ideia de evolucionismo é simplesmente presumir que as transformações na vida social independem da ação humana no mundo, transformação humana esta sim que caracteriza a dimensão histórica. Seguindo o raciocínio evolucionista, a superação da polarização de classes burguesia/proletariado seria uma consequência inevitável do desenvolvimento do progresso humano uma vez que a finalidade social já estaria predefinida. É justamente contra a crença em uma dimensão teleológica das práticas humanas que o filósofo alemão se opõe em suas teses.

Aquelas que mantiveram o título de arte são agora praticadas por homens geniais (HOME, 2005:13)

Deste modo, falar, por exemplo, sobre a existência de uma arte inca torna-se algo inviável. Isto não significa dizer que a cultura inca, na confecção de seus artefatos, negligenciava a dimensão estética. Entretanto, há uma diferença bastante significativa entre haver uma preocupação estética na produção material e criar-se um campo propriamente artístico cuja avaliação da dimensão estética se divorcia completamente de um aspecto funcional. Falar em arte só se torna possível mediante a constituição de um campo artístico que estabelece relações sociais específicas entre os agentes o compõe – relações estas que vão desde os processos de produção e regimes de legitimação de objetos até as formas de distribuição e exibição, findando com os modos de apreciação das obras definidas como arte.

Mas, afinal, quando a figura do artista entra na história? Novo paradoxo: recorrentemente responsabilizado pelo declínio da qualidade artística, é o sistema de produção capitalista quem traz para o palco da vida social o artista mediante a mercantilização da estética. A arte, como a supramencionada fala de Brecht já havia aludido, é filha legítima do capitalismo, sendo a prática do mecenato seu impulso inicial. Desde então este complexo de édipo tem sido discursivamente performado inúmeras vezes sob diferentes roupagens¹⁴...

Curiosamente, as referidas estéticas de inclinação marxista traem as bases do pensamento de Marx e negligenciam a constituição social do artista em prol da perpetuação do mito romântico do visionário e, por vezes incompreensível, gênio: o artista é portador de um “afã de afirmar sua independência e sua subjetividade num mundo coisificado” (VÁZQUEZ, 1978, p. 296). A genialidade, portanto, é equiparada a uma qualidade inata. Se nas teorias estéticas marxistas a arte, além de um valor universal, é a-histórica, seu vetor, o artista, é supra-humano (ou inumano) e, portanto, a social – e, em mais um paradoxo, são os únicos seres capazes de restituírem a humanidade ao homem.

¹⁴ Um problema central característico das estéticas de inclinação marxista, tais como as que foram citadas no corpo deste artigo (ADORNO & HORKHEIMER, 2006; STAM, 1981; VÁZQUEZ, 1978), diz respeito ao ponto de partida que norteia suas concepções sobre arte e vida social. Todas elas se ancoram em uma simplificação da relação elaborada por Karl Marx entre infraestrutura e superestrutura entendendo o segundo termo como mero epifenômeno do primeiro. Por consequência, estes autores compreendem a difusão serializada de produtos culturais apenas e tão somente como uma extensão da dominação capitalista no domínio da arte uma vez que compreendem a dinâmica comunicacional apenas do ponto de vista da instância produtiva. Nesse tipo de pensamento, de base mais especulativa do que propriamente empírica, assim como ocorre com uma equação a resposta se encontra antes da análise do próprio fenômeno: alienação, dominação, passividade, degeneração da arte. Para uma leitura mais sofisticada da relação infraestrutura-superestrutura, capaz de fornecer novas possibilidades teórico-metodológicas para a investigação em comunicação, consultar Williams (1979).

Reconhecendo textualmente uma distinção entre cultura e arte, ainda que não a especificando de maneira clara, Canclini (1997), ao corajosamente deslocar seu olhar da esfera da produção para o consumo artístico¹⁵ e, por consequência, fugir do lugar comum das estéticas de inclinação marxista que igualam a recepção às pressupostas intenções da instância produtiva, formula um importante foco de investigação: “o estudo do consumo não pode restringir-se a conhecer os efeitos das ações hegemônicas. Deve problematizar os princípios que organizam essa hegemonia, que consagram a legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de se apropriar deles” (CANCLINI, 1997, p.157). O rastro fornecido pelo antropólogo argentino alude a uma importante problemática proveniente do processo de legitimação do campo artístico, a saber, a defesa da experiência artística frente as demais formas de experiência culturais, fato este que resulta numa verdadeira disposição etnocêntrica, totalitária¹⁶. Não por acaso, o arquiteto argentino Horacio Zabala igualou o mundo da arte a uma prisão uma vez que se trata de “um mundo fechado, isolado e separado”, uma totalidade que limita a liberdade excluindo e negando, onde tudo sufoca” (CANCLINI, 1997 p.135).

A dimensão civilizadora da arte elege as obras portadoras de qualidade e, paralelamente, relega à condição sub-humana (frequentemente expresso pelo qualificativo massa) os indivíduos que não partilham dos gostos que esta instância elege como adequados. Vislumbra-se neste esforço canônico uma tentativa, igualmente paradoxal, de promover certa homogeneização dos gostos individuais sob a prerrogativa de que o processo de humanização implica o ingresso na esfera da arte autêntica arte.

Contra estas limitações do aspecto civilizacional da abordagem artística, a perspectiva culturalista se apresenta como uma frutífera alternativa de análise.

Regressando à *mimesis*: a arte a partir da cultura

Compreendida como um sistema de significados compartilhados, a cultura é a própria condição de possibilidade da atividade artística. Isto porque este conceito coincide com o que é distintivo da espécie humana,

¹⁵ Para uma crítica bem fundamentada do mediacentrismo, consultar Martín-Barbero (2003).

¹⁶ Curiosamente, um dos primeiros intelectuais a se dar conta do potencial totalitário da arte foi justamente Theodor Adorno em sua crítica ao teatro de Bertolt Brecht: “O filósofo [Adorno] ainda apresenta o *gestus* didático de Brecht como intolerante, uma vez que traz ambigüidade, pois se por um lado propõe a reflexão, por outro, nas palavras de Adorno, é autoritário. Especialmente por causa de Brecht, a autoconsciência da obra de arte enquanto consciência de um aspecto da práxis política coube à obra de arte enquanto a sua cegueira oposta” (Mello, 2009)

ou seja, sua capacidade de simbolizar¹⁷. A arte só faz sentido na vida social e apenas é reconhecida enquanto tal porque está situada no âmbito da cultura. É sob este contexto que se insere a crítica à noção de *mimesis* adotada por Robert Stam. Quando atribui um estatuto divino ao artista e não lhe restitui novamente sua humanidade, Stam falha: a capacidade de criação do artista, longe de ser uma manifestação superior, reside principalmente na sensibilidade em examinar o mundo da ação do qual faz parte. Afinal, para pensar no impossível é necessário, antes, conhecer este possível. A *mimesis*, na acepção de Ricoeur, não visa a copiar a realidade tal e qual ela é – afinal, o que de fato é a realidade? – mas se apropriar criativamente dos significados desta mesma realidade para configurá-la e com isso recriá-la. Neste quadro, a cultura é responsável por inscrever o artista em uma realidade social de referência a partir da qual o mesmo é capaz de transitar e se comunicar.

Toda forma de arte, portanto, é uma manifestação cultural. Entretanto, nem toda manifestação cultural é uma obra de arte. A arte restringe o campo de experiências que a cultura compartilha à medida que se propõe a qualificar objetos – o enfoque sociológico de Becker, em resumo, tenta justamente compreender como funciona esta dinâmica de qualificação. Por consequência, o conceito da arte automaticamente cria o seu anti-conceito, a *não arte*, visto que o ato de qualificar objetos implica necessariamente um processo de seleção. Idealmente, a partir da definição de determinados critérios de ordem estética, um mundo da arte constrói seu cânone de obras – idealmente, afinal, na definição do caráter artístico de uma obra a dimensão estética é apenas uma das variáveis envolvidas. Deste modo, mudanças nos parâmetros estéticos *podem* reconfigurar o significado de arte assim como gerar alterações no acervo canônico de obras e artistas.

Em suma, o mundo da arte é uma dimensão da dinâmica cultural que qualifica com o rótulo *artístico* objetos que se inscrevem em um padrão estético acordado como válido. Todavia, a delimitação entre as fronteiras da *arte* e da *não arte* acaba por estabelecer uma dicotomia: o sagrado contrasta

¹⁷ Enquanto os demais animais localizam no *instinto* sua fonte primária de orientação para a ação, a espécie humana, por seu turno, transita pelo mundo com base nos *significados* que lhes são ofertados. O caráter reativo do instinto incorre na adoção de respostas padronizadas de ação enquanto o aspecto interpretativo dos significados pressupõe a impossibilidade de se predizer *a priori* como os seres humanos se comportarão ao serem interpelados por um determinado estímulo.

com o profano. Em decorrência desta hierarquização de valores, a arte é socialmente alçada à condição de instância privilegiada de produção de experiência cultural legítima. Em contrapartida, o processo de legitimação social da arte acarreta a depreciação de todas as demais experiências culturais que não recebem este rótulo. Além disso, quando a arte se coloca sob a condição de experiência cultural legítima, frequentemente reduz o entendimento de cultura à estética, isto é, às propriedades iminentes do objeto artístico.

Diante deste panorama, a passagem do estudo da *produção artística* para a *produção cultural* está assentada em três pilares: 1) a arte, além de ser desenvolvida através de uma dinâmica social, está situada no interior da cultura; 2) a arte não é a única forma autorizada e legítima de experiência cultural; 3) a cultura não diz respeito às características iminentes ao objeto senão ao atravessamento de sentido que o objeto instaura e que o torna inteligível – em outras palavras, a cultura diz respeito à dinâmica comunicacional que o objeto, enquanto forma de mediação, aciona.

Conceber uma obra enquanto produto cultural significa reconhecer que a mesma é portadora de uma cosmovisão que remete a práticas e valores específicos no interior da dinâmica social, ou seja, a obra oferece um registro dos processos sociais do momento histórico em que foi gestada. Além disso, os valores acionados e problematizados pela obra também servem de matéria-prima para a reconfiguração da sociedade à medida que seus indivíduos, reflexivamente, interpretam os sentidos acionados narrativamente e os utilizam para construir suas identidades. Assim sendo, a obra, nesta perspectiva de análise, tanto informa sobre valores pertencentes a uma cultura como serve de material para a re-produção da cultura – nos dois sentidos que re-produção assume, quais sejam, o de *repetição*, *reafirmação*; e o de *novidade*, *mudança*.

Considerações finais

Este artigo cumpriu uma tarefa de qualificação semântica, a saber, evidenciou que termos compartilhados no campo da comunicação tais como *arte* e *cultura* não possuem um significado estabelecido, comum a todos os seus integrantes. Na verdade, a inteligibilidade destas palavras-conceito está diretamente vinculada às delimitações internas do campo demarcadas pelas linhas de pesquisa. Deste modo, a análise cinematográfica centrada no

estudo da imagem, ao separar a obra de seu contexto social de produção, tende a compreender a noção de arte a partir de uma dimensão imanente, preocupando-se, sobretudo, com a decupagem de uma determinada obra de modo a avaliar se sua constituição interna se adequa a parâmetros de validação julgados como apropriados e, portanto, *artísticos*.

No caso específico das proposições apresentadas por Robert Stam, os parâmetros de validação observados incluem a adoção de um regime representacional específico – o anti-ilusionista – bem como o estabelecimento da finalidade artística da obra como criação, por parte do artista, de um novo mundo possível. Em consonância com esta perspectiva, o significado de cultura pode ser interpretado de duas maneiras: 1) o ato do indivíduo de subjetivar um acervo de experiências canônicas; 2) uma forma de designar o próprio acervo de experiências canônicas desenvolvido no interior de uma sociedade.

Uma linha de pesquisa que focalize o estudo da comunicação como uma prática social deve possuir em seu senso comum um entendimento diferente dos vocábulos *arte* e *cultura*. A própria hierarquia entre os conceitos é invertida, ou seja, a arte é tomada como uma expressão da cultura. Neste sentido, a cultura corresponde à demarcação de um campo comum de significados que constitui a identidade dos indivíduos e os permite agir e viver em sociedade. A partir desta acepção de cultura, a arte diz respeito à construção de um *mundo* específico, resultado de um processo de cooperação entre indivíduos e da definição de significados que visa a rotular experiências sociais como portadoras de valor artístico. De uma perspectiva situada na avaliação das características intrínsecas ao objeto, a arte passa a ser compreendida como um processo particular de atribuição de significado; a imanência cede lugar à contingência. Este deslocamento, possibilitado pela restituição da arte à vida social, tem a vantagem de explicar os processos de mudança que a noção de arte sofre historicamente, além de reconhecer que o significado deste termo não é unívoco, consensual. Ademais, a adoção da cultura como categoria articuladora do pensamento comunicacional implica a ruptura com a crença de que o domínio artístico é a única instância merecedora de reflexão acadêmica.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BECKER, Howard Saul. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977a. (9-26).

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. 25th Anniversary Edition. Updated and Expanded. Berkeley: University of. California Press, 2008.

BECKER, Howard Saul. **What about Mozart? What about murder?** (publicação online disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/mozart.html>)

BENJAMIN, Walter. **Obras. Escolhidas**; vol. 1; São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. Um teatro moderno: o teatro épico – notas sobre a ópera Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny. In: UNSELD, Siegfried (org.). **Bertolt Brecht: estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugalia Editora, 1964.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEILBORN, Maria Luiza; ARAUJO, Leila; BARRETO, Andréia. (Orgs). **Gestão de políticas públicas em gênero e raça/GPPGR: módulo 3**. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**. São Paulo: Conrad, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MELLO, Suzana. **Considerações sobre a obra de arte: o teatro de Brecht segundo Adorno**. Publicação on-line. (Disponível em: http://www.gostodeler.com.br/materia/10390/consideracoes_sobre_a_obra_de_arte_o_teatro_de_brecht_segundo_adorno.html)

MOURA, C. O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno. **Filosofia**, Unisinos, v. 10, n. 2, mai/ago 2009, p. 157-173.

QUINTALE NETO, Flávio. Para uma interpretação do conceito de Bildungroman. Pandae- monium Germanicum – **Revista de Estudos Germanísticos**, n. 9, São Paulo, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SANT’ANA, Guilherme. **Sorrindo Vida Sem Rumor**: Relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. 2012. 262f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J; ÖELZE, B. (Org.). **Simmel e a modernidade**. 2. ed. Brasília: UnB, 1998a.

SIMMEL, Georg. O indivíduo e a liberdade. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Org.). **Simmel e a modernidade**. 2. ed. Brasília: UnB, 1998b.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Artigo recebido em 13-05-2014, revisado em 03-10-2014 e aceito para publicação em 22-10-2014.