

Para uma reflexão sobre corpo, arte e mídia

Denise da Costa Oliveira Siqueira

Professora Adjunta do PPGC/ UERJ, da especialização em jornalismo cultural e da graduação. Doutora em Comunicação pela ECA/USP. Autora de *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (Autores Associados, 2006) e de *A ciência na televisão: mito, ritual e espetáculo* (Annablume, 1999).

Euler David de Siqueira

Professor adjunto do Mestrado em Ciências Sociais e da graduação em Turismo do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre e Doutor em Sociologia (IFCS/UFRJ). Graduado em Ciências Sociais (IFCH/UERJ).

Resumo

Com a noção de fato social total, Marcel Mauss englobou a dimensão fisiológica, psicológica, social e cultural na análise do homem e de seu corpo. Partindo da idéia de que o corpo na arte e o corpo na mídia são totalidades plenas de cultura, o objetivo deste texto é explorar os conceitos de cultura, arte e dança com intuito de formular questões para uma pesquisa sobre corpo com foco na arte e na mídia contemporâneas.

Palavras-chave: corpo, arte, mídia.

Abstract

The Marcel Mauss's notion of total social fact embodied the physiological, psychological, social and cultural dimensions in the analysis of man and his body. From the idea that the body in the arts and the body in the media are totalities plain of culture, the objective of this text is to explore the concepts of culture, arts and dance with the intention of formulating questions for a research about body focusing the contemporary arts and media.

Keywords: *body, arts, media.*

Resumen

Con la noción de hecho social total, Marcel Mauss englobó la dimensión fisiológica, psicológica, social y cultural en el análisis del hombre y de su cuerpo. Partiendo de la idea de que el cuerpo en el arte y el cuerpo en los medios de comunicación son totalidades plenas de cultura, el objetivo de este texto es explorar los conceptos de cultura, arte y danza, con la intención de formular cuestiones para una pesquisa sobre el cuerpo con foco en las artes y en los medios contemporáneos.

Palabras-clave: *cuerpo, arte, medios de comunicación.*

Introdução

Refletir sobre o corpo não mais implica fazer oposição ao espírito, mas pode-se pensar que o corpo foi “descoberto” no Ocidente como objeto de estudo depois de amargar uma posição de inferioridade na hierarquia de valores. A idéia do corpo como tendo um estatuto inferior ao do espírito ou ao das idéias, tem em Sócrates e Platão, na Antiguidade, mas não menos em Descartes, na Idade Moderna, alguns de seus principais representantes. Durante séculos, o corpo sujeito à dor, à corrupção, à deterioração, aos apetites e paixões mas também ao engano e ao erro, foi encarado como a morada da alma - eterna e incorruptível, meio de se alcançar as idéias verdadeiras, a beleza e a justiça.

Com Aristóteles, a experiência, assim como alguns dos sentidos, ganhariam relevância, ainda que coubesse à razão formular os conceitos. No século XX, Marcel Mauss seria um dos responsáveis por colocar o corpo e suas técnicas corporais como alvo das problematizações da sociologia. Na noção de fato social total, formulada no *Ensaio sobre a dádiva* (1974), está a dimensão fisiológica, o homem concreto, de carne e osso, que vive, experimenta, representa e sente o mundo do modo como sua cultura permite.

Partindo dessa perspectiva, o corpo e suas relações propõem inúmeras abordagens - biológicas, tecnológicas, culturais, sociais, filosóficas - agora não mais fragmentadas, mas fazendo parte de uma totalidade. Buscando uma perspectiva transdisciplinar, o objetivo deste texto é explorar os conceitos de cultura, arte e dança com intuito de levantar questões para uma pesquisa sobre corpo, arte e mídia na contemporaneidade.

Ao escolhermos como objeto de estudo o corpo – tendo como foco especialmente o da cena de dança e o da mídia – e suas relações com o mundo social e cultural que o cerca, tomamos como nossas as palavras de Jorge Glusberg quando escreve que “a utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte” (2003, p.51). Assim, ao estudar o corpo na arte e o corpo na mídia, tentamos estudar as próprias representações sociais do artista e do produtor midiático sobre a realidade. Embora distintas, as visões de corpo da mídia e da arte e as formas como arte e mídia utilizam o corpo para se comunicar nem sempre se contrapõem. Mídia e arte se influenciam, se provocam e se valem como fonte de informação. Dança no corpo, na história, na arte, na cultura

No Ocidente, a cultura grega clássica se tornou ponto de referência para a constituição do que hoje se chamam as artes cênicas – embora outras culturas como a chinesa e a egípcia anteriormente já explorassem o espetáculo. Na Grécia teve início uma discussão sobre o papel do espetáculo que se estenderia à contemporaneidade: formar a platéia ou somente entretê-la? No século XX, o dramaturgo Bertold Brecht seria um dos autores a questionar o fazer teatral e sua tarefa junto à sociedade. Seu teatro épico não visava a impressionar, provocar emoções e, sim, a trazer o espectador à razão, à reflexão. Seu método foi revolucionário ao questionar a tradição teatral aristotélica que tinha como objetivo, através do espetáculo, levar o público à catarse, à purgação e alívio por meio da identificação com os mitos. Tal questão ainda hoje não encontra uma resposta

consensual: variadas formas de entendimento das artes cênicas geram espetáculos de intenções também distintas, desde os comerciais até os experimentais.

Retomando o curso de uma dentre várias histórias possíveis das artes cênicas, na Idade Média, após a queda de Roma, em torno de 485 d.C, o teatro “pagão” e a dança a ele associada foram proibidos, considerados subversivos e o espetáculo com intenção artística ou estética foi considerado moralmente indesejado. Em uma estratégia inúmeras vezes repetida, a Igreja Católica se apropriou do teatro “pagão”, adaptando-o e usando o drama litúrgico, os “autos”, para catequizar. Novamente o espetáculo foi utilizado como recurso para veiculação de determinadas mensagens - idéias e valores ligados ao calendário litúrgico – e o corpo foi deixado em segundo plano em relação ao texto ou às “mensagens”.

Depois do Renascimento, com os balés da corte, e dos balés românticos e clássicos dos séculos XVIII e XIX, o final do século XIX e o início do XX marcaram a busca por novas formas de expressão cênica através do corpo em movimento. No campo da dança, realizava-se uma crítica iniciada por inúmeros pensadores - dentre os quais Rousseau - da sociedade moderna, individualista, industrializada, orientada pelo mercado, pela “massa” de consumidores. Assim, novas técnicas de movimentação e novas tecnologias foram introduzidas na cena. A dançarina americana Loïe Fuller fez experimentos com a luz em cena. Suas performances dançadas marcavam a busca de movimentos distintos daqueles que o vocabulário do ballet clássico proporcionava. A americana Isadora Duncan buscou apresentar uma “dança livre” inspirada na Grécia Antiga, sem o virtuosismo do método do ballet, vestindo túnicas soltas no corpo e tendo pés descalços. A russa Bronislava Nijinska dançou e coreografou para os célebres Ballets Russes, de Serge Diaghilev, companhia que inovou no tratamento do balé, rompendo com movimentos, com a narrativa, com a música e com o cenário.

Duncan e Nijinska, entre outros e outras, de diferentes formas e com distintas intenções, buscaram dançar outras danças, com corpos formados de modo diferente e resultando em espetáculos com corpos mais próximos de um corpo urbano, industrializado e contemporâneo. Poderiam ser enquadrados nos corpos modernos que Jean-Jacques Roubine (1998) classificou de selvagens, transgressores.

Assim, se houve períodos em que assumiu caráter religioso, educador/formador, controlador, a dança cênica teve, em vários momentos de sua história, passagens de transgressão e arrojo estético. No início do século XX, momento das vanguardas históricas européias, como o dadaísmo e o surrealismo, Leonid Massine coreografou *Parade*, ironizando os *cabarets* e *music halls*. Com cenários e figurinos de Picasso, música de Satie incluindo sons de sirenes e máquinas de escrever, o balé incorporava cenas cotidianas e provocou reações em uma platéia acostuada, ainda, aos balés narrativos (GLUSBERG, 2003, p.17).

Oskar Schlemmer, da Bauhaus, foi outro exemplo de revitalização da dança. Seu *Balé triádico*, de 1922, buscava fundir artes e artesanatos “diminuindo ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial” (GLUSBERG, 2003, p. 21). A alemã Mary Wigman foi expoente da dança expressionista alemã. No período entre a primeira e a segunda guerras mundiais, dançou mostrando dor, pessimismo, em uma movimentação completamente distinta

daquela do vocabulário dito “clássico”. Sua dança, assim como a de Duncan, era antítese do academicismo. Nos Estados Unidos, Martha Graham também se oporia ao balé, embora ainda preservasse em suas coreografias a narrativa. Nesse sentido, as “novas” danças que surgiam buscavam singularidade e não virtuosismo como a dança clássica/acadêmica. As inúmeras transgressões que se observam mostram como inúmeras outras danças, além do balé, revelam aspectos de variadas identidades coerentes com as questões que suas épocas propõem. A dança seria, então, espelho da sociedade e da cultura, de seus problemas e valores – uma forma não-verbal de mostrar, de representar.

É interessante notar que no campo das artes cênicas, enquanto observasse um aumento da pluralidade das linguagens estéticas, no campo da economia e da produção, vigorava a repetição visando à produção de mais-valia. O corpo do trabalhador tinha seus movimentos controlados e regulados para fins de ganhos de produtividade em uma indústria que produzia mercadorias padronizadas em volume de massa.

Com a dança contemporânea, elementos do balé, de dança moderna, do teatro, da *performance* e de outras formas de movimentação humanas, incluindo lutas e técnicas circenses, se mesclam. Assim, o passado não é deixado de lado, muito ao contrário, é recontado a cada momento de acordo com as mudanças daqueles que vivem no presente. Longe de ser uma cópia fiel do que se foi, o passado é a fala construída do presente, orientado pelos olhares do presente, tendo em vista um futuro, que também se constrói do presente. Em outra perspectiva – e estendendo o que escreveu Glusberg, em seu estudo sobre a performance - parece que “superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos” (2003, p.52).

Esses momentos-chave da dança cênica no Ocidente mostram que a dança pode ser entendida de diversos pontos de vista. Pode ser enfatizado seu aspecto ritual, como em tempos ancestrais e, aí, chamar a atenção para pontos que poderiam passar despercebidos; ser educativa ou política, mesmo que isso implique em uma dimensão ideológica; ser instrumento para controle corporal e social; ser artística ou terapêutica. Cada um desses usos sociais implica uma diferente concepção de mundo, sentidos e significados, permanentemente negociados.

Uma forma de entendimento da dança bastante recorrente é a que a toma como arte expressiva de sentimentos e emoções. Bailarinos e coreógrafos (como Maurice Béjart) em suas biografias tendem a conceituá-la dessa forma, expondo sua própria relação emotiva com o fazer dança. Quando se faz referência ao plano da memória ou quando se pensa em dança-terapia e outros usos da dança para a saúde, esse ponto de vista faz sentido. De uma forma geral, no entanto, toda arte pode tanto expressar emoções quanto ser produto de uma ação racional, técnica e instrumental. Aqui, a subjetividade, uma invenção ocidental, confronta aquele que dança com experiências que não podem ser totalmente planejadas.

No campo das ciências humanas, a subjetividade - indesejada aos olhos da ciência moderna – retornaria à discussão à medida em que ficasse claro, também para as ciências da natureza, ser impossível a separação radical entre sujeito e objeto. Deve-se à subjetividade, mais recentemente, um papel

fundamental no processo de conhecimento, afinal, o olhar antropológico sobre o outro ou a alteridade, não elimina um pensar sobre si próprio desde que se tome o outro como espelho. Dança e arte, ciência e subjetividade, aqui, se misturam, sugerindo relações tidas antes como impensáveis.

A noção da dança-emoção se opõe à do movimento pelo movimento, dança como movimento, sem pretender expressar mais do que o próprio movimento, característica da dança pós-moderna. Coreógrafos do século XX, como Merce Cunningham, adotaram esse ponto de vista - muito embora se saiba que todo movimento físico é também dotado de um significado e que ao expor sua obra a um público, o artista já esteja comunicando alguma coisa, por mais aberta que seja sua peça e sua mensagem. A noção de dança pelo movimento também se opõe ao conceito de dança imitativa que faz parte da cultura cênica Ocidental desde a Antiguidade grega.

Um dos importantes pensadores da dança no século XX, Rudolf Laban fez um paralelo entre dança e linguagem, escrevendo que a “linguagem do movimento, de acordo com seu conteúdo, estimula a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada” (1990, p.31). Sua dança-teatro (*Tanzbühne*), dança cênica, consistia na fusão de movimento, música e palavra. Laban também entende a dança como forma de educação. Sua técnica de dança procurava “integrar o conhecimento intelectual com a habilidade criativa” (LABAN, 1990, p.19). Desse ponto de vista, dança seria linguagem artística, com aspecto cênico, mas também um importante ato pedagógico. Esse conceito entende a dança como forma de conhecimento, de experiência estética e expressão de capacidades individuais e sociais. Desse modo, deve ser pensada como um processo, e não, um resultado por si só, sem processo.

Entendida a partir da conjunção dos elementos anteriormente citados, dança é uma forma de conhecimento do mundo, do homem e dos objetos, através do corpo e seus movimentos, um modo de expressão artística, técnica e estética, individual e social, que utiliza o corpo como meio de comunicação. Por ser constituída como cultura, repetimos, reflete valores, princípios, costumes, éticas, épocas, lugares. Assim, antes de tudo, é uma categoria genérica, que abarca estilos, técnicas e formatos muito variados, de acordo com a cultura na qual é produzida, com elementos subjetivos de seu criador e marcas corporais de seus intérpretes.

Arte na cultura

Classificada como “arte cênica”, a dança contemporânea levanta uma discussão sobre as idéias de arte. Essa discussão remete à Grécia Clássica, onde o estatuto da arte se confundia com o da técnica. Ambos eram tidos como espaços sociais inferiores à política, à guerra e mesmo à agricultura, considerada uma virtude prática e não um ofício propriamente dito (VERNANT, NAQUET, 1989, p.16). Base da valorização da natureza como forma de intercâmbio mais justo dos homens com os deuses, a agricultura se oporia aos artifícios humanos, repletos de segredos mágicos, regras, fórmulas e receitas. Assim, de acordo com Vernant e Naquet – em uma abordagem que privilegia a observação corporal - o trabalho dos artesãos obriga operários “a uma vida caseira, sentados à sombra da oficina ou ao dia inteiro junto ao fogo, torna as almas mais frouxas” (1989, p.16). A agricultura, por sua vez, “dá a coragem (...) torna os homens capazes

de suportar a vida ao ar livre e o trabalho duro” (1989, p.16). O exercício corporal, a movimentação seriam, nessa abordagem, os elementos que levariam à distinção e hierarquização das duas categorias profissionais.

Os artesãos gregos eram “pessoas organizadas, cidadãos sedentários. Sua atividade só pode ser concebida no contexto da cidade” (id., p.21). O lugar dos ofícios no conjunto das atividades, “aquilo que chamamos de divisão do trabalho aparece como fundamento da ‘politéia’. Se os homens se unem, é porque têm necessidade uns dos outros em virtude de uma complementaridade recíproca” (id., p.22). É na cidade, espaço de sociabilidade, de interdependência, de aglomeração, que uma divisão social do trabalho, ainda que não tão complexa, instaura alguma forma de coesão social, mas que segrega e reconhece como cidadãos apenas os homens livres maiores de 21 anos, proprietários e que não trabalhassem.

A arte e a técnica visavam mais a dar prazer do que a satisfazer necessidades humanas. Posteriormente, a multiplicação das *necessidades* pela sociedade capitalista significaria menos prazer, mais sofrimento e dor. Essa reflexão está presente no texto “A mercadoria” (1978), quando Marx opõe um mundo de mercadorias acumuladas à alienação crescente do homem da sociedade, da verdadeira sociação, fonte última de toda liberdade e sentido da vida. A acumulação de mercadorias somente seria possível com a transformação do trabalho humano geral como medida de valor genérico, não de uso, mas de troca. O resultado desse processo seria a alienação progressiva do homem em relação à sociedade, de si mesmo e do outro, representando a perda de sentido do trabalho humano como gerador de bens concretos, úteis, verdadeiros valores de uso.

Na sociedade grega antiga, o ideal do homem livre era o de ser usuário e nunca produtor. A ação do homem ativo residia na utilização de uma obra, não em sua fabricação. O homem livre era justamente aquele que determinava ou era capaz de determinar os fins de sua própria ação. Usufruir de uma obra provaria a liberdade do sujeito em determinar o fim, o uso da obra.

A idéia do artista como homem livre é rompida com o estabelecimento do sistema de patrocínio por mecenas – principalmente no Renascimento – e retomada quando o modo de produção capitalista se estabeleceu na Europa. Entre as sociedades tradicionais, centradas na produção de valores de uso via trabalho concreto, como as sociedades grega e romana, e as sociedades modernas, centradas no valor de troca, a arte ganhou distintos significados. Enquanto no mundo antigo implicava a habilidade do artífice, ainda que coubesse ao usuário a determinação de estipular os fins de seu uso, na sociedade moderna a arte se ergueu sobre a noção de sensibilidade interna e, aí, passou a estar ligada à esfera privada e interna do sujeito sensível. Submetida às contradições da sociedade produtora de mercadorias, onde tudo pode comportar um *quantum* de tempo genérico de trabalho humano abstrato, o artista e a obra de arte estão premidos pelo mercado, por sua aceitação ou por sua recusa.

Em decorrência das mudanças estruturais das sociedades tradicionais européias para sociedades urbano-industriais - centradas no mercado como principal elemento de integração social - houve alteração também nas relações entre o artista, sua obra e seu público. O entendimento das novas relações sociais que se estabeleceram entre artista, obra, público e mercado, deve ser buscado entre os fins do século XVIII e a segunda metade do século XIX. Escritores

românticos manifestaram um tom crítico em relação às mudanças que atingiram as condições de vida da época. Cultura entendida como erudição, autenticidade e profundidade do espírito de um povo, noção expressa pelo conceito de *Kultur*, se tornaria “a antítese do mercado” (WILLIAMS, s/d, p.58).

Em oposição ao avanço da produção industrial reproduzindo as criações do artista, é que se vai considerar a obra de arte como uma realidade superior (WILLIAMS, s/s, p.59). E ela será identificada com o indivíduo criador e livre (HALL, 1999).

No século XIX, emergiram inúmeras oposições: a obra de arte nasceria em vez de ser feita, produzida; em vez de uma fabricação oriunda da manufatura, da máquina que copia, a obra de arte seria original, verdadeira, autêntica. É importante notar os diversos pares de oposições: mais do que dicotômicos, aqui são complementares. Williams mostra como o conjunto de oposições gerais do processo fabril e da criação do artista podem ser resumidos em uma oposição fundamental entre mecânico e orgânico. A arte e o mercado se opunham assim como se opunham seus respectivos modelos de homem: o homem genial, imaginativo, amoroso, simpático e o *homo economicus*, calculista, instrumental, especializado, produtivo e agressivo (WILLIAMS, s/d, p.64).

Williams (s/d, p.65) mostra que houve duas conseqüências da crítica dos poetas e escritores do século XIX. A primeira, positiva, foi a de se constituir um campo crítico à sociedade industrial de massas, tema que seria retomado posteriormente, por exemplo, pelos membros da Escola da Frankfurt, especialmente Adorno e Horkheimer (vide seu clássico texto “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa”). A segunda, negativa, foi a de que, através da construção da arte como uma realidade superior, deixou-se para segundo plano todo um conjunto de saberes e fazeres que também se constituíam como arte e cultura. Somos herdeiros da distinção entre cultura superior e inferior, arte e cópia, construída por intelectuais românticos que se opunham às forças avassaladoras do mercado.

As idéias sobre arte na Grécia Antiga e durante o Romantismo do século XIX são importantes referências para se pensar sobre o significado da arte na contemporaneidade. Pode-se compreender a arte a partir de suas próprias relações internas, ou para entendê-la, é preciso olhar o conjunto total da vida social, como propõe o olhar antropológico? Pode-se refletir sobre a arte ou para ter acesso a seu significado é preciso render-se a uma minoria especializada? Seria necessário algum equipamento intelectual extraordinário para entendê-la, ou todos os membros de uma sociedade, de alguma forma, podem interpretá-la? A tarefa não é fácil. Contudo, é possível buscar compreender como a arte se relaciona com a cultura de uma sociedade, vê-la como parte de um todo maior. A arte pode e é compreendida pelos homens a medida em que todos participam de alguma forma do sistema simbólico simplesmente definido como cultura (GEERTZ, 1997). A arte não pode ser entendida somente fazendo referência aos termos técnicos que o Ocidente cunhou e tornou restritos a determinadas classes e a grupos de especialistas. A despeito dos inúmeros especialistas, técnicos e críticos que se valem de linguagens herméticas nos discursos sobre a arte, a maior parte dos homens, em diferentes culturas, “se congregam ao redor da arte para conectar suas energias específicas à dinâmica geral da experiência

humana” (GEERTZ, 1997, p.145). Em poucas palavras, a arte está em todos os espaços da vida social. Geertz tenta mostrar como a arte não pode ser entendida e interpretada fora de um contexto social mais amplo que implica a totalidade da vida social. Conforme esse ponto de vista,

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo (GEERTZ, 1997, p.165).

Independentemente do significado cultural atribuído à arte, ele é um empreendimento construído localmente, “mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas” possam ser universais. (GEERTZ, 1997, p.146). Entender a arte significa entender a cultura de um povo ou grupo, assim como entender os costumes, hábitos, crenças, valores e instituições de um povo, implica entender a arte, um sistema de signos e símbolos. A arte, enfatizamos, não é autônoma. Se uma teoria da arte é uma teoria da cultura, uma teoria da dança também o é.

Cultura na vida em sociedade

O conceito de cultura encerra debates e discussões, principalmente, devido ao fato de sua definição depender de princípios de ordem cultural. A despeito da complexa diversidade das definições de cultura, pode-se enumerar algumas perspectivas centrais do pensamento antropológico. Em linhas gerais, apesar da cultura ser tratada de maneira geral como *linguagem simbólica*, isso pode significar muitas coisas. Em uma perspectiva estruturalista, os sistemas simbólicos somente podem ser apreendidos via o mundo consciente e confuso de significantes rumo ao verdadeiro mundo inconsciente do significado. Pode-se situar Lévi-Strauss (1989) como o principal representante dessa perspectiva, ainda que Durkheim, Mauss, Saussure, Marx e Freud devam ser citados como estando na base de sua articulação teórica. Tratar a cultura de um ponto de vista estruturalista, significa, sobretudo, pensá-la como tendo uma autonomia frente a indivíduos descentrados que pouco podem fazer para ter acesso ao inconsciente, desafio a ser decifrado e explicado pelo etnólogo. Para Lévi-Strauss (1989), cultura implicaria uma ordem de coisas ou pessoas que se opõe ao acaso. Apesar da extrema variação dos comportamentos, sistemas de crenças, valores e línguas, é possível, admite o autor, chegar a uma noção de cultura como um fenômeno universal. A universalidade da cultura estaria, justamente, em sua diversidade. A ausência de uma regra que determine o que o homem é, permite-lhe ser qualquer coisa. Nisso reside a universalidade da cultura. E uma noção de humanidade somente poderia ser construída à medida em que todas as dimensões particulares da cultura pudessem ser estudadas e conhecidas.

Também se pode pensar cultura como sistemas simbólicos que permitem ao homem maior controle sobre o meio ambiente natural. Cultura, aqui, designa um produto humano capaz de permitir a adaptação a inúmeros

ambientes distintos. Marshall Sahlins figuraria entre alguns dos teóricos dessa abordagem idealista da cultura.

Conceber cultura, por outro lado, como um código público, que não está introjetado no inconsciente do sujeito, nem tão pouco se apresenta de forma acabada e nítida em seu consciente, parece ser o empreendimento de Geertz (1978). O autor desenvolve uma definição clássica de cultura que tem na sociologia de Weber um de seus grandes articuladores. Entendendo a vida social como as teias de significados que os próprios homens tecem, Geertz procura definir cultura como o conjunto de significados compartilhados publicamente pelos homens em um determinado momento histórico. A cultura, afirma Geertz, não está na cabeça das pessoas, nem fora dela, exteriorizada, “uma coisa” - como em Durkheim - mas é construída por atores sociais que a interpretam. Caberia aos antropólogos “interpretar interpretações” via as inúmeras analogias possíveis de serem tecidas.

Entre os que compartilham a perspectiva de Geertz, está o antropólogo Gilberto Velho (1994) para quem cultura é menos o conjunto de comportamentos, hábitos, crenças e tradições de um povo do que a capacidade que os homens têm de conscientemente escolher, decidir, preferir. Para o autor, toda sociedade produz uma linguagem simbólica; a vida social pode ser definida como simbolização. Em outras palavras, como os indivíduos de um grupo lançam mão dos códigos mais ou menos conscientes para tecer estratégias, planos, ações visando a atingir inúmeros objetivos.

A partir dessas leituras pode-se depreender que cultura seria, grosso modo, um conjunto de modos de apreciação, seleção e decisão que possibilitam a comunicação, a vida em sociedade. A cultura permite viver, compreender ou não outra pessoa, ser hospitaleiro ou hostil, dar sentido à própria vida e à dos outros. A idéia contemporânea de cultura como toda e qualquer produção humana nem sempre foi aceita. Cultura já quis dizer, no século XIII, parte da terra que era cultivada. Depois, passou a significar a ação de deixar a terra apta ao plantio; e, em sentido figurado, significava uma faculdade ou um atributo humano que pudesse, semelhantemente à terra, ser cultivado e melhorado pelo trabalho. No século XVIII, com o Iluminismo, cultura significava tudo o que distinguia os homens dos animais, arrancando-os do plano da natureza selvagem. Nesse sentido, cultura permitia que o homem se desenvolvesse, melhorasse, avançasse e se tornasse melhor (CUCHE, 1999). Cuche escreve que foi no Iluminismo que a palavra cultura se despreendeu de seus complementos passando a figurar sozinha. As artes, a ciência, as letras passaram a ser englobadas pelo termo. Cultura indicaria, assim, o espírito que se forma pela educação e instrução. Naquele momento histórico, o Iluminismo defendeu a perspectiva de que a ciência, assim como a educação e a instrução seriam elementos importantes para transformar um homem cercado de irracionalidades, ilusões produzidas pela religião e pelo misticismo: por meio da cultura, via educação, o homem se “humanizaria”.

Na realidade, a palavra cultura, quando usada pelos filósofos iluministas, significava a oposição dos homens a uma natureza selvagem, em estado bruto. Seja como for, da ação de instruir, construída no século XVIII, passa-se para a cultura como a valorização daquele que foi instruído, que possui cultura, afirmando um estado qualitativo e não mais uma ação.

Considerações finais

Se na antiguidade greco-romana e na Idade Média o corpo amargou uma posição de inferioridade, assim como o trabalho e as atividades ligadas aos ofícios, foi preciso esperar que o empreendimento do Renascimento, as descobertas do Novo Mundo e a reflexão iluminista instaurassem uma espécie de condição muito favorável a uma investida rumo à relativização antropológica do final do século XIX e início do século XX. Naquele momento, no âmbito das sociedades modernas, do tipo urbano-industriais, as artes e as técnicas, assim como o trabalho, já gozavam de uma valorização singular. No campo das artes, a relativização de parte do pensamento ocidental se valeria sobremaneira da forma como o homem ocidental foi descentrado.

Na passagem do século XIX para o XX, alargou-se o olhar sobre a cultura e as manifestações artísticas humanas. O discurso sobre o outro – antes tido como primitivo ou não-civilizado – ainda que repleto de preconceitos, passa a identificar no membro de diferente cultura um possível interlocutor e abre o campo para novas formas de arte.

Ao mesmo tempo que a diferença é reconhecida em sua particularidade, ela remete, como quer Lévi-Strauss (1989), à noção universal de cultura. Nesse contexto, o outro, assim como as manifestações que não eram tomadas como formas de arte, ganham um novo estatuto quando as fronteiras que definiam o que era arte e o que era cultura ou civilização ficam esmaecidas. Não só aquilo que se chama de arte engloba uma vasta gama de manifestações plurais como o outro também se viu como sendo portador de cultura, nem inferior nem superior, apenas diferente. É assim que o universo da dança contemporânea se constituiria posteriormente abarcando e aceitando elementos de múltiplas formas de movimentação mas mantendo o estatuto de arte e de dança.

As noções de arte como erudição, comuns nos séculos XVIII e XIX, mas também nos séculos XX e XXI, foram, em parte, o resultado de mudanças na sociedade e em sua estrutura, assim como nas formas de produção e consumo. O artista que outrora fora visto como portador de uma verdade em vias de esquecimento, passa a ter sua obra reproduzida mecanicamente e produzida visando a um público do qual agora ele se torna dependente. Nesse âmbito, já no século XX, os meios de comunicação de massa passam a ocupar importante espaço cultural, social, econômico. A mídia reproduz obras de arte, constrói discursivamente conceitos de arte, de dança, cria modelos de corpos ideais, valoriza alguns artistas e gêneros de arte e ignora outros.

A crise da arte como erudição acompanhou a ascensão da noção de cultura em seu sentido antropológico como sendo toda e qualquer forma de manifestação humana. Contemporaneamente, tanto arte, quanto cultura ganham cores e matizes diferentes em contextos muito particulares, contudo, ambas ajudam a perceber o quanto esse ser de unidade biológica pode ser o que quiser no que diz respeito à cultura.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en occident*. Paris: Seuil, 1994. v. 1 e 2.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo : Ícone, 1990.
- LEVY-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MARX, Karl. A mercadoria. In: *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociedade*. Marialice Mencarini Foracchi, José de Souza Martins (Orgs.). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p.53-87.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: (____). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974a. v. II. p. 209-234.
- _____. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: (____). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974b. v. II. p. 37-184.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro : Zahar, 1998.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VERNANT, Jean Paul, NAQUET, Pierre Vidal. *Trabalho e escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papyrus, 1989.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.