

Sociologia, cultura e arte: um debate entre espaços e tempos

Sociology, culture and art: A debate between spaces and times

Eliska Altmann¹
eliskaaltmann@gmail.com

Resumo

Com base nas coletâneas do antropólogo brasileiro Gilberto Velho – Sociologia da arte; Sociologia da arte II; e Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte (1966, 1967 e 1977) – à luz do livro A sociologia da arte (2008), da socióloga francesa Nathalie Heinich, o artigo traça diálogos espaço-temporais entre pensadores da sociologia da arte e da cultura. Incluídos nas organizações de Velho e analisados por Heinich, autores como Erwin Panofsky, Jean Duvignaud, Pierre Francastel e Roger Bastide terão ideias avaliadas, de modo que se verifiquem aspectos comuns em suas proposições teóricas e metodológicas, bem como suas pertinências no debate contemporâneo. A análise de pressupostos clássicos, a abrangerem mundos artísticos e sociais, visa a uma contribuição conceitual e a uma reflexão atual sobre o campo.

Palavras-chave: *sociologia e cultura, mundos artísticos e sociais.*

Abstract

Based on the volumes of the Brazilian anthropologist Gilberto Velho – Sociologia da arte; Sociologia da arte II; and Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte (1966, 1967 and 1977) – in light of the book A sociologia da arte (2008), of the French sociologist Nathalie Heinich, the article highlights Brazilian publications comprising thinkers of sociology of art and culture through space-time dialogues. Included in Velho's books and analyzed by Heinich, authors such as Erwin Panofsky, Jean Duvignaud, Pierre Francastel, and Roger Bastide will have their ideas analyzed, in order to verify whether or not there would be common aspects in their theoretical and methodological propositions and what their pertinence in the contemporary debate would be. The analysis of established assumptions, which comprehend art and social worlds, seeks a conceptual contribution and a current reflection on the field.

Keywords: *sociology and culture, artistic and social worlds.*

Fronteiras que demarcam limites entre arte e sociologia são multiformes, polivalentes e, em muitos casos, tão tênues a ponto de gerar desafios epistemológicos ao pesquisador, tais como: a arte deveria ser pensada *para* a sociedade, *pela* sociedade, *na* sociedade ou *como* sociedade? Existiria um termo exato para denominar tal campo de estudos? Haveria diferenças entre as chamadas sociologia da arte, sociologia da cultura e sociologia estética?

Longe de esgotar estas e outras questões, discussões próprias ao referido campo serão retomadas a partir da leitura de obras-chave publicadas no Brasil e

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
BR-465, Km 7, 23897-000, Seropédica, RJ, Brasil.



separadas por décadas. O propósito de analisar autores exemplares traduzidos no país deve-se à averiguação de sentidos permanentes e descontínuos que fundamentam categorias artísticas na disciplina sociológica. Assim, com base nas organizações de Gilberto Velho – *Sociologia da arte* (1966); *Sociologia da arte II* (1967); e *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte* (1977) – em correspondência com o livro *A sociologia da arte* (2008), de Nathalie Heinich, serão examinadas teorias distanciadas em tempos e espaços. Com isso, busca-se entender como pensamentos de autores que integram os livros do antropólogo brasileiro são avaliados e revistos pela socióloga francesa, trinta anos depois. Do exame, é importante destacar dois diferentes planos que atravessam o artigo, de modo a evitar possíveis confusões quanto às relações. Um plano seria o dos olhares e reflexões da própria autora e do organizador das referidas publicações. Outro plano é o das teorias dos pensadores que fazem parte dos livros em questão.

Do primeiro plano, vale notar uma maior centralidade nas interpretações de Nathalie Heinich, visto que a finalidade do artigo é compreender como a socióloga revê teóricos e teorias. Tal opção se deve ao seu minucioso trabalho de categorizar e enquadrar escolas, processos artísticos e pensadores inseridos nas coletâneas de Gilberto Velho. Note-se igualmente que a importância de Heinich é reconhecida para um elevado debate entre arte e sociologia. Contudo, livros fundamentais da autora,² assim como estudos e resultados de pesquisa por ela realizados, deverão ficar fora da análise. Pode-se dizer que *A sociologia da arte* seria seu livro paradigmático. Sua escolha, não obstante, deve-se ao fato de ser um texto publicado em português que se propõe a dar conta, isto sim, de uma historiografia e/ou do mapeamento de um campo complexo no século XX. Ao estabelecer, para isso, "gerações" de teóricos (em caráter, de certo modo, evolucionista), a autora suscita uma espécie de acareação sobre o método, aqui feita de modo a "desencaixar" pensadores e convenções. Com isso, seguramente não há a intenção de confrontar certa visão de sociologia – tarefa que traduz ambição exagerada.

Quanto a Gilberto Velho, são dispensáveis apresentações sobre sua importância para a antropologia brasileira, sobretudo nos estudos urbanos e na teoria antropológica. Devido a esta trajetória, valeria levantar questões como: por que, depois das três coletâneas sobre arte, a abrangerem uma década (de 1966 a 1977), Velho não se dedicou com mais ênfase a este campo específico?³ Qual a recepção das referidas obras no Brasil? Nos limites deste texto, tais perguntas não serão respondidas. Tampouco serão sistematizadas ideias do antropólogo sobre sociologia da arte para além das expostas em suas introduções.

Teóricos citados pela socióloga francesa que não constam das edições do antropólogo brasileiro também terão espaço

por intermédio de outras publicações brasileiras. Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser, por exemplo, serão cotejados por meio do compêndio de Luiz Costa Lima intitulado *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Vale lembrar que o interesse aqui proposto é o de averiguar concepções teóricas de Jaus e Iser, e não as de Costa Lima, diretamente. Finalmente, escritos basilares de Pierre Bourdieu, também publicados no país, serão atravessados por interpretações de Heinich.

Isto posto, serão avaliados cruzamentos entre teorias que compuseram (e estão a compor) o complexo campo da sociologia da arte, de maneira a averiguar pressupostos clássicos, seus consensos e controvérsias. Vale lembrar que a sociologia brasileira dialoga desde cedo com bibliografia escrita em outros idiomas. Além disso, no país, o campo aqui discutido só tende a crescer, institucionalizando pesquisa, reflexão e formação, compreendendo área diversificada em investigações. Portanto, a revisão de tais entendimentos parece ser significativa neste momento de consolidação de perspectivas e práticas culturais em articulação não apenas com a disciplina sociológica, mas, em cenário mais abrangente, com as ciências humanas e sociais.

Dos distintos contextos históricos, temporais e intelectuais, destaca-se a referida edição de Nathalie Heinich e como certas categorias e subdivisões temáticas ganham validade se comparadas a escritos dos próprios pensadores. Tanto a socióloga quanto Gilberto Velho demonstram, em seus textos de introdução, preocupações e objetivos estranhamente similares (ou familiarmente distintos). Enquanto a primeira se propõe a responder estritamente à pergunta "quem são os sociólogos da arte?" e a fazer uma "breve sociologia institucional dos sociólogos da arte" (Heinich, 2008, p. 10), o segundo afirma seu desejo de

apresentar textos que, de uma forma ou outra, tenham uma contribuição importante para um estudo da arte integrado dentro das Ciências Sociais. Isso implica uma sociologia bastante ampla. Apresentaremos não só textos especificamente sociológicos como também textos de antropologia, psicologia social, história da arte, estética, crítica, etc. [...] Estaremos no "interior" de uma estética específica que, obviamente, deverá ser analisada sob outras perspectivas (Velho, 1966, p. 9).

Diferentemente do antropólogo brasileiro, a socióloga francesa distingue sua definição de sociologia da arte do termo sociologia da cultura, não obstante sua ampla associação. Heinich considera a última polissêmica, sobretudo por não priorizar o objeto da sociologia por ela tratada: as artes "no sentido restrito, a saber, as práticas de criação reconhecidas como tais" (Heinich, 2008, p. 14). São elas: artes plásticas, literatura e música. Deste modo, são excluídos do escopo da socióloga interesses referentes às artes do espetáculo, cinema, mídia, artesanato, artes aplicadas,

² Como, por exemplo, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Heinich, 1998), *Le triple jeu de l'art contemporain* (2002), *Du peintre à l'artiste – artisans et académiciens à l'âge classique* (Heinich, 1993), *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (Heinich, 1991).

³ Sobre a indagação, vale uma nota do próprio autor escrita na introdução do primeiro livro: "Teremos outros Cadernos de Sociologia da Arte onde vários assuntos serão constantemente retomados. O assunto é rico e ainda há muito o que estudar e debater" (Velho, 1966, p. 11).

entre outras áreas a pautarem demais estudos e pesquisas. Curioso perceber que tal entendimento converge com de Lucio Mendieta y Nuñez, em texto intitulado *Sociologia da arte*, publicado na segunda série organizada por Gilberto Velho. Nele, Nuñez sugere que, das diversas formas de classificação da arte,

*uma primeira divisão as distingue em artes maiores ou belas-
-artes e artes menores ou industriais; ter-se-ia que acrescentar as artes populares ou folclóricas, porém quando se fala de arte entende-se que se refere às belas-
-artes: música, dança, pintura, arquitetura, escultura, literatura (Nuñez, 1967, p. 61).*

Embora reconheça a heterogeneidade e a pluralidade do campo, a pesquisadora francesa circunscreve normas conteudísticas, afirmando ser imprescindível, em matéria de sociologia da arte, especificar claramente o que diz respeito propriamente à sociologia (Heinich, 2008, p. 13). Diferentemente, o antropólogo brasileiro entende que os trabalhos que compõem suas organizações trazem importante contribuição, uma vez que a "sociologia da arte só terá condições de dar bons frutos se mantiver uma posição bastante aberta, fugindo de qualquer dogmatismo" (Velho, 1967, p. 11). O fenômeno artístico, discutido "em toda a sua complexidade, sob ângulos diversos", abrangeria o que Velho concebe por este campo que, por sua vez, se encontraria atrelado à sociologia do conhecimento.

Ao restringir as artes a três tipos, tomando-os sob a insígnia de *patrimônio*, Nathalie Heinich parece sustentar a hipótese de que o objeto de sua sociologia possui certo "caráter arendtiano" de permanência, ao compreender que a produção de objetos pelo *homo faber* forneceria durabilidade às coisas do mundo relativas à sua *vita activa* (para mais detalhes, ver Arendt, 2009). Nesse caso, as obras de arte conteriam uma solidez a gerar imortalidade, uma continuidade da vida sem morte no mundo. Assim definidas, a arte e sua sociologia deveriam se dedicar à compreensão de fenômenos "invaloráveis".

De modo a empreender uma espécie de historiografia da sociologia da arte, a autora lista três principais períodos: (1) o momento fundador da disciplina, por ela chamado de *estética sociológica*, contextualizado na primeira metade do século XX, sobretudo na Alemanha. Tal conjuntura abarcaria fronteiras entre história da arte/filosofia e sociologia, simbolizando o que considera como "arte e sociedade"; (2) a "segunda geração", denominada *história social da arte*, teria surgido por volta da Segunda Guerra, na Inglaterra e na Itália. Segundo a socióloga, o tipo de investigação desse grupo é a empiria, que daria conta do que enuncia por "arte na sociedade"; (3) a "terceira geração", intitulada *sociologia da pesquisa*, nascida na década de 1960 principalmente na França e nos Estados Unidos, englobaria a ideia de "arte como sociedade", por se interessar pelo funcionamento geral da arte: seus autores, suas interações, assim como sua estruturação interna.

Antes de analisar cada geração, Heinich descreve ainda uma concepção "pré-sociológica", enquadrada numa espécie de pré-história da disciplina a compor um grupo por ela de-

nominado *história cultural da arte*, de perspectiva cultural, porém não sociológica, uma vez que a origem da sociologia da arte não se situaria na história da disciplina sociológica, mas na disciplina histórica (estética e literária) da arte. Neste grupo são listados nomes como: Jacob Burckhardt, John Ruskin, William Morris, Max Scheler e Erwin Panofsky. De acordo com Heinich, tais autores teriam se dedicado, principalmente, a estudos relativos a um dom inato, à obra em si ou ao próprio artista, à vocação e à heroização – temáticas distanciadas da disciplina sociológica, já que não contemplariam as obras e suas produções, tampouco seus contextos e interlocuções. Seus trabalhos procurariam evidenciar, sem críticas ou desmistificações, imaginários coletivos sobre arte. Daqueles pensadores, abaixo serão vistas ideias de Ruskin e Panofsky, de modo que a referida classificação seja compreendida.

Ruskin e Panofsky: leituras de uma "pré-história"

Ao tomar como exemplo o livro *A economia política da arte* (2004), serão analisadas maneiras através das quais o historiador inglês John Ruskin se propõe a responder, em quatro palestras realizadas entre 1857 e 1859, na Inglaterra vitoriana, as seguintes questões relativas à economia política: quais as relações da arte com a economia e com a política? O que o estudo da economia política tem a acrescentar na realização de obras artísticas?

A começar pela própria concepção de arte que, para Ruskin, tem um propósito, uma função na sociedade e, portanto, deve ser valorizada e incentivada como fator essencial numa nação que se pretende moderna e avançada, todo seu desenvolvimento deveria servir como modelo de crescimento e aprimoramento de um povo. Seria a arte a responsável por educar sentidos e gostos da sociedade, aguçando a criatividade, noções de harmonia e forma e a própria sensibilidade estética para qualquer atividade social. Ao acreditar que a transformação da sociedade começa pela transformação do indivíduo, e que esta, por sua vez, teria início em sua experiência artística, Ruskin compreende esta última não com base na aquisição de obras de arte ou em sua contemplação, mas no crescente aprimoramento dos sentidos, na educação artística. Tal aprimoramento, no entanto, não se desenvolveria em qualquer nação, mas naquelas que fossem capazes de produzir "boa arte", arte "pura". Não obstante, para haver equilíbrio social, nem todos os cidadãos deveriam se dedicar a essa tarefa, mas somente aqueles que tivessem "uma genialidade especial para o negócio" (Ruskin, 2004, p. 38).

Assim, um passo importante seria descobrir o artista, e não fabricá-lo. Ele não seria somente raro, mas frequentemente mal aproveitado. Seria papel do Estado evitar o desperdício de talentos e, conseqüentemente, o mau uso de trabalhadores em atividades que não lhes condizem. Aqui, a economia política da obra de arte estaria baseada num equilíbrio entre o uso de mão de obra qualificada, a necessidade de seu trabalho, a aplicação certa

de ambos e seu legado para a posteridade. Bons artistas deveriam ser empregados em produções duráveis e de grande visibilidade.

Ruskin igualmente se interessa por formas de aplicação do gênio no mercado de trabalho. Para isso, três pontos principais são levantados: "primeiramente, empregar homens em trabalho com diversidade; segundo, em trabalho fácil; terceiro, em trabalho duradouro" (Ruskin, 2004, p. 45). A diversidade impediria que sujeitos trabalhassem monótona e metodicamente. O trabalho fácil os faria produzir mais, incitando-os a novas experiências. E a durabilidade relaciona-se à ideia de que o trabalho não deve ser feito somente com materiais duráveis, mas também produzidos com uma qualidade que os façam duráveis. A boa arte seria a que dura, que produz sensações e desperta fascinação muito após sua realização.

Ruskin também discute sobre o saber acumular. Tal ponto poderia ser, de certa forma, relacionado a concepções atuais do mercado da arte, uma vez que o valor dos artistas conteria um cálculo entre o valor do trabalho, a quantidade das obras e dos compradores, e não menos importante seria a posição desses compradores no mercado. Para o autor, não vale a pena obter a boa arte em grandes quantidades, tampouco aquela demasiadamente barata. Cada arte teria seu valor avaliado pela soma do trabalho do artista, do nível de excelência do mesmo, dos materiais utilizados, do tempo de desenvolvimento e de seu resultado final, somado, ainda, ao prazer proporcionado ao espectador. Segundo Ruskin, o equilíbrio delicado que o economista precisa atingir está em "acumular arte em quantidade suficiente para que a nação inteira possa ter um suprimento dela, de acordo com suas necessidades, mas regulando sua distribuição para que não haja excesso nem desprezo" (Ruskin, 2004, p. 69).

Quanto ao quarto e último passo, o da distribuição, Ruskin é taxativo: "A maneira pela qual as obras de arte podem ser mais úteis para a nação a qual pertencem só existe por intermédio de sua coleção em museus públicos, pressupondo que sejam bem administrados os mesmos" (Ruskin, 2004, p. 88). Nesse sentido, o museu seria a instituição responsável por guardar a história de um povo e contá-la para a posteridade, sendo também o maior incentivador da "boa arte", uma vez que se responsabilizaria por guardar obras melhores e mais caras, por cobrar e valorizar o que de mais perfeito pode ser feito por seus artistas (Ruskin, 2004, p. 69).⁴

Tomando a análise como exemplo, é possível observar que Ruskin se preocupa com funções culturais da arte, como sugere Nathalie Heinich. Entretanto, por dar conta de fatores econômicos, patrimoniais e nacionais, bem como do artista, do mercado e da distribuição de obras, a leitura do autor poderia ser ampliada para além de um enquadramento moldado numa "tradição da história cultural". Numa comparação entre John Ruskin e Erwin Panofsky, também inserido no mesmo grupo,

serão verificadas diferenciações entre ambos, que sugerem uma consequente exiguidade de especificação por parte da socióloga francesa.

Nascido na Alemanha, entre os séculos XIX e XX, Panofsky firma-se como crítico e historiador da arte, ganhando reconhecimento como sociólogo "graças ao posfácio de Pierre Bourdieu para a tradução francesa, em 1967, de sua obra *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951)" (Heinich, 2008, p. 24). Independente de sua titulação, seu trabalho ganhou adeptos, sendo estudado por amantes do meio artístico. Talvez por enfatizar interpretações de formas simbólicas, por meio de conceitos como icônico, iconográfico e iconológico, Heinich sugere que a trajetória de Panofsky escapa de uma visão estritamente sociológica. A validade de tal acepção a partir da obra *Idea – A evolução do conceito de Belo* (1994) é discutida a seguir.

Como o próprio título indica, o estudo examina como o conceito de Ideia, formulado por Platão, foi elaborado, modificado e utilizado tanto para a consolidação quanto para a deslegitimação da arte em diversos períodos históricos. A inversão daquela noção teria se dado pela primeira vez com Melanchthon que, de acordo com Panofsky, não era propriamente um teórico da arte e jamais mostrara interesse especial pelas artes plásticas. Contudo, sua tese seria perfeita para o estabelecimento da arte como campo. Para começar, Melanchthon teria retirado a Ideia de um mundo supraterrâneo, depositando-a no espírito humano. Longe de se situar num mundo inacessível aos homens, ela se encontraria dentro de cada um, sendo o artista o mais capacitado a revelá-la. Neste caso, não seria mais função do dialético, mas do artista, a exposição da(s) Ideia(s) para a sociedade.

A apropriação daquele termo na antiguidade e na Idade Média é estudado por Panofsky, que conclui que, diferentemente às épocas anteriores, o Renascimento seria o marco da consolidação das artes plásticas. A partir de então, teria se dado início a criação de um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, onde teria se estabelecido, em bases científicas, conceitos de harmonia, beleza, proporção, estudo consistente de anatomia e assim por diante. A partir do Renascimento, a Ideia não reside ou preexiste mais na alma do artista – como se dizia em Cícero e em Tomás de Aquino – tampouco lhe é inata, conforme a expressão típica do Neoplatonismo. Muito pelo contrário, ela vem ao espírito, nasce, é o produto ou uma aquisição da realidade, sendo modelada e esculpida (Panofsky, 1994, p. 62). A noção de Ideia é utilizada para alertar o gênio do artista contra a superestima de si e para reconduzi-lo à contemplação da natureza (Panofsky, 1994, p. 57-58), já que, com a crescente autonomização desse campo, constata-se uma maior valorização e profissionalização do artista, que adquire *status* social não só por seu trabalho, mas também pela identificação de suas qualidades subjetivas.

⁴ Ruskin dá especial atenção aos curadores. Por serem os responsáveis por organizar coleções nos museus, seu trabalho seria tão importante quanto o do próprio artista. Qualquer atitude insensata do curador poderia ser capaz de destruir toda uma coleção bem produzida, descredenciando artistas, museus e a própria cultura nacional.

Depois de analisar o Maneirismo e o Neoclassicismo, e conferir, no último capítulo, atenção a Miguel Ângelo e Albrecht Dürer, Panofsky conclui que o termo *Ideia* não somente é visto como conceito, mas, por inseri-lo como parte de seu título, pode também ser lido como *a evolução da ideia de belo*, chamando atenção tanto para certa polivalência do termo quanto para uma "chave mestra" do pensamento ocidental.

Ao averiguar como a teoria de um único homem – Platão – é recepcionada e aplicada em diversos mundos sociais, ao longo dos séculos, Panofsky põe em xeque fronteiras mais rígidas entre história da arte e sociologia. Não resta dúvida de que, nessa obra, o historiador/sociólogo coloca em evidência "relações de interdependência entre o nível geral de uma 'cultura' [no caso a ocidental] e aquele, particular, de uma 'obra'" [ou conceito, como o de *Ideia*] (Heinich, 2008, p. 26). Se tal consideração é suficiente para que seja disposto numa "pré-história da história" é o que deve ser levantado como ponto de reflexão, sobretudo no cotejo de seus entendimentos com os dos historiadores da arte inseridos por Heinich numa "estética sociológica" ou "primeira geração". Assim, a questão a ser posta seria: tais categorias deveriam ser, de fato, estanques?

Francastel e Duvignaud: sociólogos estetas?

No que denomina "primeira geração", Heinich enquadra pensadores, "em sua maioria marxistas e historiadores da arte", como Charles Lalo, Lucien Goldmann, Arnold Hauser, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Pierre Francastel e Jean Duvignaud. Ao explicar a arte por meio de causalidades exteriores (econômicas, técnicas, culturais etc.), esse momento fundador da disciplina conferiria o elo entre arte e sociedade, sendo as duas esferas interdependentes, interpretadas ora a partir de ligações pautadas por um reflexo de condições socioeconômicas – ou seja, por ideias baseadas na determinação da infraestrutura econômica sobre a superestrutura cultural – ora pelo questionamento de tal abordagem. O primeiro grupo explicaria concepções artísticas com base no materialismo histórico, segundo o qual obras seriam instrumentos da luta de classes ou estariam relacionadas à ideologia dominante, massificadora e reificante. Por outro lado, encontram-se críticas às vertentes marxistas e certa tendência a abordagens internas centradas nas obras em si, na arte como reveladora de formas simbólicas, cujas preocupações formalistas privilegiariam uma análise de estilos, ainda que relacionados às suas mentalidades contemporâneas. O entendimento quase mecânico a determinar causalidades entre particularidades de uma obra e generalidades de uma sociedade ou classe social é problematizado. Passa-se, com isso, da arte determinada para a arte determinante, da arte como efeito para a arte como revelação de realidades coletivas.

As correntes da "estética sociológica" descritas por Nathalie Heinich têm em comum uma desautonomização da arte, na medida em que deixariam de pertencer apenas à estética. Por outro lado, verificam-se diferenças quanto às questões normativas referentes ao objeto. A tradição marxista realizaria uma espécie de "desidealização" da obra, ao desconsiderá-la como valor em si, prescrito pelo pensamento kantiano. Este grupo reduziria a arte a determinações extraestéticas, valorizando suas condições socioeconômicas, sendo que a vertente política desse entendimento, proposta por teóricos da Escola de Frankfurt, por exemplo, conferiria à arte certa autonomia contra a alienação social.

A crítica de Heinich a tais correntes envolve a falta de emancipação do projeto sociológico em relação à história da arte, o que demonstraria, conseqüentemente, uma fase ainda imatura da disciplina sociológica. Assim, os principais problemas a criarem disjunção entre arte e sociedade seriam: o fetichismo da obra e a exclusão de outras dimensões da experiência estética, que envolvem criação e recepção; um reducionismo causal, em que reflexões sobre arte se limitariam às relações de causa e efeito; e uma espécie de substancialismo do social, visto como realidade em si independente e transcendente aos fenômenos tratados. Heinich nota que, tomando os termos social e/ou sociedade como valorativos de explicações sobre categorias artísticas, a tradição marxista afirmaria suas bases num regime externo – perspectiva que iria de encontro àquela de historiadores da arte, que podem ser compreendidos a partir de uma redução ao particular, vindo a privilegiar certa ilusão da singularidade criadora e até mesmo suspensa do entorno social. Desse modo, o raciocínio sociológico desta primeira fase, que sugere conexão entre "arte e sociedade", poderia incorrer em seu oposto: na disjunção de ambas as dimensões. Amostras da análise podem ser observadas a partir dos autores publicados na organização de Gilberto Velho: Pierre Francastel e Jean Duvignaud.

De tradição marxista, e também simmeliana, a postular uma hipertrofia da cultura objetiva sobre a subjetiva, seria possível elencar, Adorno, Horkheimer e Benjamin, considerados por Heinich como "extra-estéticos". A despeito da importância da recepção do conceito de Indústria Cultural no Brasil, bem como do célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, de Walter Benjamin, atenção será dada a autores menos evidenciados.

Nos livros organizados por Gilberto Velho, tanto Duvignaud quanto Francastel compartilham a mesma seção junto com Roger Bastide, situado por Nathalie Heinich na "terceira geração" de sua historiografia. O que Pierre Francastel (1967 [1963]), Jean Duvignaud (1966 [1959]) e Roger Bastide (1967 [1948])⁵ entendem por *Problemas da sociologia da arte?* – título comum entre os três autores. Eles compartilhariam ideias familiares, a despeito dos anos que separam suas obras?

⁵ Vale lembrar que as datas entre colchetes se referem às primeiras publicações dos textos originais. Para mais detalhes, ver a referida coleção de Gilberto Velho.

No início de seu texto, Duvignaud afirma preferir o termo "prática artística" a sociologia da arte, uma vez que o primeiro "permite considerar a prática artística na sua totalidade, como um fenômeno total englobando, de uma só vez, estéticas específicas, formas de criação e capacidade de intervenção da expressão artística nos diferentes quadros sociais" (Duvignaud, 1966, p. 25). Importante observar que a compreensão do conceito de sociologia da arte pelo sociólogo se difere daquela de Nathalie Heinich, comentada na introdução.

Ao atribuir atenção especial à noção de quadro social, que conferiria temporalidade e espacialidade específicas à arte, Duvignaud aponta para a problemática da desconexão entre conceitos e experiências artísticas, sendo os primeiros criados à parte das segundas, por não praticantes das artes. Instituiria-se assim uma cisão entre criadores das artes e criadores de conceitos que, de certa forma, "cadaverizariam" ideias ou as enquadrariam "numa metafísica ou numa História da Arte, ou numa ontologia do Belo" (Duvignaud, 1966, p. 27). Logo, seria preciso evitar tais enquadramentos, de modo a excluir todas as possibilidades que impliquem "conceitos quase eternos, independentes dos quadros sociais" (Duvignaud, 1966, p. 27).

Após fazer referência a Friedrich Schiller e sua estética da Revolução Francesa, e a Walter Benjamin, Duvignaud expõe dez princípios de caráter operacional, submetidos às constantes variações dos quadros sociais, de modo a "ajudar a constituir essa forma de conhecimento que poderia ser chamada de prática social artística" (Duvignaud, 1966, p. 30). São eles: (1) arte como participação na experiência psicossocial de um grupo fechado; (2) arte como satisfação (ou divertimento dos privilegiados); (3) arte como religião, no domínio das sociedades carismáticas; (4) embelezamento da vida, caracterizado por movimentos como o vitorianismo do século XIX ou o realismo socialista do século XX; (5) atitude criadora vista como tentativa de oposição ética à experiência tradicional do grupo; (6) nostalgia de uma comunhão perdida, quando, por exemplo, os românticos alemães sentem nostalgia da Grécia antiga; (7) revolta ética, política e social, representada pelo romance policial das grandes cidades; (8) arte pela arte, que exporia uma libertação de novas estéticas em relação à ideia de Belo, tendo como expoentes Flaubert, Baudelaire e Thomas Mann; (9) a nona atitude, mais contemporânea, se subdivide em duas: a primeira implica uma oposição à cultura de massa e a segunda utiliza determinismos da cultura de massa; (10) finalmente, a última atitude é oposta à anterior, significando a aceitação da realidade das massas. De acordo com Duvignaud (1966), "talvez aí resida a possibilidade de intervenção nos grupos sociais". Possivelmente, por seu desejo de "reintegrar a estética na vida social", de "unir as duas coisas e não permitir que a conceituação e a experiência permaneçam em compartimentos estanques" (Duvignaud, 1966, p. 36), Duvignaud é enquadrado por Heinich como um sociólogo preocupado em conciliar "arte e sociedade".

Usando o mesmo título do texto de Jean Duvignaud, Pierre Francastel apresenta outros impasses da sociologia da arte, a começar pela problemática colocada por Nathalie Heini-

ch, quase quatro décadas mais tarde, segundo a qual "no imenso domínio das ciências sociais, o papel da arte foi até agora objeto de bem pouca atenção" (Heinich, 2008, p. 12). No contexto de uma sociologia do campo, Francastel (1967) adverte que o estudo das obras de arte não pode ser concebido como pura história das formas e que o insucesso das tentativas de se fazer uma sociologia da arte residiria no fato de ela ser tomada como atividade autônoma, pautada por aspectos imutáveis e eternos da humanidade desligados do social. Tal visão essencialista é refutada por Francastel em favor da ideia de que a sociologia da arte deveria se apresentar como uma "problemática do imaginário", uma vez que a arte seria definidora e concretizadora de imaginários sociais, criando formas de complementaridade entre atividades artísticas e outras materiais ou mentais da sociedade.

Em alguns sentidos, as queixas de Francastel (1967) dialogam com as de Duvignaud (1966), principalmente quanto à separação entre o fazer artístico e o meio social. Sua definição de arte, por intermédio de seu papel social, acata uma distinção entre as ideias de imagem, figura, forma e objeto figurativo – sendo este último termo o mais complexo. A partir desta distinção, Francastel aponta para um dilema da obra de arte: sua imagem seria constituída de elementos reorganizados do real ou formada em termos de uma representação mental? Em outras palavras: seria a imagem de natureza lógica/real ou intuitiva/irracional? Ou ainda: seria a arte composta por representações reais ou imaginárias? Para Francastel, se o segundo caso fosse verdadeiro, a obra seria um símbolo do objeto representado e não sua representação material, tampouco sua duplicata (cópia, mime-se).

A distinção entre imagem e objeto figurativo estaria, para Francastel, na interpretação, na medida em que configuraria o final da experiência do artista e o ponto de partida da experiência do espectador. Dessa forma, existiria um constante vai e vem entre o objeto figurativo e o olhar de quem o vê. A obra de arte seria fixa, mas teria uma interpretação móvel. Seu caráter mediaria tanto o pensamento do artista quanto o do espectador. A arte, que no Renascimento teria ganhado posição privilegiada, nos limites da natureza e da razão, teria passado a produzir no espectador reações não somente sentimentais como também intelectuais. A ideia de que o significado de uma obra pode não estar relacionado a seus caracteres intrínsecos desconstrói a concepção de uma única interpretação. A obra de arte seria então um objeto de várias interpretações, configurando um *médium*, um sistema de sinais entre a consciência do criador e aquela do espectador. Nesse sentido, o autor propõe uma relação entre a estrutura da obra artística e a social, pois, ao depararmos com o objeto artístico, como objeto da civilização, deparamo-nos com um "vasto domínio que reproduz, na sua complexidade, a textura das sociedades" (Francastel, 1967, p. 25). Finalmente, assim como Duvignaud, Francastel apresenta modelos relativos a um "programa para uma sociologia da arte", sendo eles: (1) sociologia dos grupos e tipologia das civilizações; (2) sociologia das obras; (3) sociologia dos objetos figurativos e dos meios de expressão; (4) sociologia dos modos de apresenta-

ção; (5) sociologia artística comparada; (6) sociologia da arte na sociedade industrializada (1967).

Os autores discutidos nesta parte (por meio da coletânea de Gilberto Velho), inseridos por Nathalie Heinich num grupo de sociólogos estetas, parecem apresentar como ponto comum a preocupação em conectar questões conceituais e sociais, realizando a junção condenada por Platão entre o mundo das ideias e o universo empírico das práticas humanas. Segundo a autora francesa, se Francastel se apresenta como sociólogo, essa qualificação só seria pertinente do ponto de vista da história da arte, pois, do ponto de vista da sociologia, ele não abordaria concepções teóricas e metodológicas próprias à disciplina, como, por exemplo, uma análise fundada em diferentes grupos, classes ou ambientes. Nessa perspectiva, vale levantar um novo ponto de reflexão: como então deveria ser lido seu programa para uma sociologia da arte?

A “segunda geração” e a sociologia da recepção

A “segunda geração”, denominada por Nathalie Heinich “história social da arte”, teria se desenvolvido a partir dos anos 1950, compreendendo um modelo interessado na composição “arte na sociedade”. Tendo como metodologia a investigação empírica “não subordinada à demonstração de um pressuposto ideológico ou uma visão crítica” (Heinich, 2008, p. 43), essa segunda fase abrangeria tanto as contextualizações da arte quanto suas formas de produção e de recepção. Dentre seus principais representantes estão pensadores como Ernst Gombrich, Raymond Williams, Francis Haskell, Karl Mannheim, Roger Chartier, Hans-Georg Gadamer, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, e a própria Nathalie Heinich (igualmente autoalocada na terceira geração). O grupo é subdividido nas seguintes temáticas: (1) mecenato, relação das grandes encomendas, organização corporativa, públicos, mercado; (2) instituições que constituem uma história institucional da arte, menos com base em mudanças estilísticas do que nas relações entre artista e mundo; (3) contextualização, envolvendo os âmbitos de produção ou recepção das obras; (4) amadores, estudados pela sociologia dos colecionadores e dos públicos de arte, história do gosto, história social da percepção estética, compreendendo uma exterioridade em relação às “obras em si mesmas”, rompendo com uma explicação das obras que teria pautado abordagens em torno da “arte e sociedade”, da “primeira geração”; e (5) produtores, cujo interesse se baseia no estatuto do artista e nas condições próprias da produção (Heinich, 2008).

Apesar da polissemia de abordagens, Heinich sugere traços comuns entre os autores que compõem a “segunda geração”, orientados por um olhar de exterioridade em relação às obras em si, pois à medida que os estudos se direcionam à recepção artística, à história do gosto, da percepção estética e dos colecionadores e públicos de arte, não se pretende estudar sua gênese ou valor intrínseco, e tal abordagem romperia com perspectivas

baseadas em explicações das obras, de caráter mais propriamente historiográfico que sociológico. Dos mais de 50 nomes citados por Heinich, serão aqui abordados os alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos editados em livro coordenado por Luiz Costa Lima (1979) sobre estética da recepção.

No texto *A estética da recepção: colocações gerais* (1979), Hans Jauss evoca teóricos como Gadamer e Adorno, parecendo, a princípio, contextualizar na história da arte a experiência estética. Esta última é descrita por Jauss como algo que

não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (Jauss, 1979, p. 46).

Tal entendimento coaduna-se ao clássico *Literatura como provocação*, em que o autor propõe a recepção como o momento de “concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (Jauss, 1979, p. 50).

Embora, no primeiro artigo, Jauss invoque “Gadamer contra Gadamer”, ele reconhece inquestionáveis à sua teoria pressupostos metodológicos daquele pensador fundamentados, sobretudo, na concepção de “fusão de horizontes”. Nas palavras de Hans-Georg Gadamer (2005), a hermenêutica não é apenas uma questão de método, mas uma necessidade ontológica que designa um caráter fundamentalmente móvel de estar no mundo, constituinte de sua finitude e de sua especificidade. O mundo em que vivemos e as obras que recebemos nunca são apresentados de forma crua (em seu estado bruto, de matéria-prima), sendo sempre passíveis de interpretação e investidos de significados. Tais interpretações seriam efetuadas pela fusão de nossos horizontes culturais com outros horizontes de significados. Assim, a arte da interpretação seria uma parte essencial da própria arte de viver, uma vez que não existiria entendimento sem interpretação. A percepção da obra torna-se, portanto, uma ação interpretativa, uma experiência que só adquire dinamismo nos diferentes modos em que é vivida. Tal processo fundamenta o que se pode denominar “horizonte do perguntar” ou “horizonte hermenêutico”.

Consequentemente, Hans Jauss (1993) sugere a ideia de “contrato de leitura” para a compreensão daqueles horizontes, dado que a função social da arte não se construiria por si só, mas por meio de “horizontes de expectativa”, responsáveis por seu devir como consequência de uma troca, de uma relação entre mensagem e destinatário. O conhecimento deste processo afasta-se de um modelo linear, de modo que o encadeamento passe necessariamente por um diálogo entre obra e leitor, que reinventa signos artísticos. O diálogo possui, portanto, uma dupla implicação estética e histórica, dado que não existe interpretação única e objetiva. Não existe um “em si” da obra; sua essência seria desconstruída pela posição do leitor, um intérprete

pertencente a um mundo histórico e social. A reconstrução do horizonte de expectativa se daria, por sua vez, a partir da desconstrução do “espírito da época” e da visão platônica da obra, ou melhor, da fusão entre sua intenção original e a pergunta posterior, formulada em sua recepção. Assim, quando o leitor lê a obra, ele não mais a interpreta no sentido original de sua historicidade. Tal fato assinala que a pergunta do leitor não é, necessariamente, a mesma do autor, sendo a recepção produtiva e não passiva.

A análise de Jauss sobre o efeito estético mostra que a arte em geral está inserida num cenário de experiências e sistemas de valores, jamais sendo inteiramente única ou nova e, conseqüentemente, sempre passível de uma pré-disposição de entendimento. Em sua diferenciação entre linguagem poética, ou série literária (de percepção artística), e linguagem prática, ou série não literária (de percepção cotidiana), Jauss (1993, p. 18-21) defende que a arte, por meio do estranhamento, quebra o automatismo da percepção cotidiana. Nesse contexto, é possível igualmente situar a problemática dos textos que circulam fora de seu campo originário.

O processo de comunicação entre texto e leitor é também temática que ocupa a obra de Wolfgang Iser. Para este outro teórico alemão, “o texto literário só produz seu efeito quando é lido; [ele] é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (Iser, 1996, p. 15). O ato da leitura, para Iser, “une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor” (Iser, 1979, p. 83), e tal influência recíproca é por ele entendida como *interação*, examinada, por sua vez, por meio da noção de “percepção interpessoal”. Dessa experiência consta o “preenchimento” da interpretação, que abarca certas contingências de planos de conduta. Aí existiria uma “incontrolabilidade” entre texto-leitor, já que o leitor “nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa” (Iser, 1996, p. 87), e seria justamente esta indeterminação a responsável pelas múltiplas possibilidades de comunicação.

Ao responder à questão sobre como decifrar um texto (ou uma obra), cujo sentido se forma pela ruptura de seu quadro de referência, Iser defende “a não identidade da ficção com o mundo, assim como da ficção com o receptor” (Iser, 1979, p. 105) como condição constitutiva de seu caráter de comunicação. Diz ele:

O texto ficcional é igual ao mundo à medida que projeta um mundo concorrente. Mas difere das ideias existentes do mundo por não poder ser deduzido dos conceitos vigentes de realidade [...] O texto ficcional adquire sua função, não pela comparação ruínosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade que se organiza por ela. Por isso, a ficção mente quando a julgamos do ponto de vista da realidade dada; mas oferece caminhos de entrada para a realidade que finge, quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar [...] A não identidade da ficção com o mundo, assim como da ficção com o receptor, é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação. Esta falta de correspondência se manifesta nos graus de indeterminação, que estão menos no texto como tal, do que na relação estabelecida entre o texto e o leitor (Iser, 1979, p. 105).

As relações entre texto e leitor parecem ser o motor da antologia de Luiz Costa Lima, que constata certa desvalorização do leitor segundo o campo literário moderno, cujas correntes como o formalismo e a crítica teriam passado a se concentrar antes “na relação autor-texto ou, mais puramente, no polo da textualidade, abandonando o leitor nas sombras de uma área confinada apenas à história ou à sociologia da comunicação literária” (Lima, 1979, p. 10). Tal preocupação do crítico literário brasileiro não se assemelha à demonstrada por Nathalie Heinrich quase três décadas depois, na medida em que a autora salienta a liberação da sociologia da arte de um projeto explicativo centrado nas obras. Para além da relação texto-leitor e seus efeitos, Heinrich confere à recepção outras possíveis entradas – como “sociologia dos colecionadores e públicos de arte, história do gosto e história social da percepção estética” (Heinrich, 2008, p. 51). Ao listar os teóricos acima abordados num grupo que denomina por amadores, a socióloga explica:

Foi na Alemanha que surgiu uma “sociologia da recepção” propriamente dita, na sequência dos trabalhos de sociologia do conhecimento (Karl Mannheim) e das reflexões sobre a hermenêutica (Hans-Georg Gadamer). Essa “Escola de Constance” com Wolfgang Iser e, sobretudo, Hans Jauss (1972), insiste sobre a historicidade da obra e sublinha seu caráter polissêmico, devido à pluralidade de suas recepções [...] A corrente, entretanto, permanece em grande parte programática, além disso, mantém-se centrada num esclarecimento da obra, ponto de partida e de chegada das pesquisas, mais que na experiência concreta da relação com a literatura (Heinrich, 2008, p. 54).

Num aprofundamento dos pressupostos teóricos publicados na coletânea de Costa Lima, que envolvem uma “renovação da historiografia da literatura”, pautada na compreensão de diversas formações de sentido baseadas em distintas condições sócio-históricas, é possível ler o entendimento de Heinrich por meio da seguinte hipótese: a socióloga segue um caminho que viria a divergir do proposto pelos próprios autores (alemães) da teoria da recepção, ao enquadrá-los em categorias e sentidos predeterminados.

Bastide e Bourdieu e a “arte como sociedade”

Nomeada por Heinrich como “sociologia de pesquisa”, a última geração, supostamente surgida na década de 1960, fugiria de abordagens unicamente internas ou externas à arte, sua ênfase recaindo sobre as configurações ou, em outras palavras, sobre o meio em que se dá a arte. Ao analisarem a “arte como sociedade”, sociólogos como Roger Bastide, Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Howard Becker, Roman Jakobson e Raymonde Moulin privilegiariam funcionamentos artísticos a partir de autores, modos de circulação, interações, instituições, mediadores, público etc. Segundo Heinrich, esta e a geração anterior teriam conferido autonomia à sociologia da arte, emancipando-a da

"velha tutela da estética e da história da arte, para caminhar por si mesma" (Heinich, 2008, p. 62). A partir desta geração, a sociologia dá como encerradas certas etapas da disciplina, considerando que tanto na "arte e sociedade" como na "arte na sociedade"

certas problemáticas parecem obsoletas. [Tal fato] é prova de que existe um progresso nas ciências sociais: não é mais possível imaginar uma "arte" constituída fora de uma "sociedade", nem mesmo no seu interior [...] A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características. Enfim aliviados do fardo de ter de produzir uma "teoria do social" a partir da "arte", tanto quanto uma "teoria da arte" a partir do "social", os sociólogos da arte podem consagrar-se livremente à pesquisa das regularidades que governam a multiplicação das ações, dos objetos, dos autores, das instituições, das representações, compondo a existência coletiva dos fenômenos compreendidos pelo termo "arte" (Heinich, 2008, p. 63-64).

A vantagem dos trabalhos aplicados nesta última geração se encontra, para Heinich, na proposição de "resultados concretos, avanços efetivos no conhecimento, e não mais apenas, como a estética sociológica, concepções da arte ou da sociedade" (Heinich, 2008, p. 64).

A socióloga elenca Roger Bastide como "um precursor" deste último grupo e cita seu livro *Arte e sociedade* (1979) que, "publicado pela primeira vez em 1945 e novamente em 1977, dá testemunho de uma notável pré-ciência das possibilidades da disciplina, somada a um excepcional conhecimento de sua história" (Heinich, 2008, p. 63). No ínterim daquelas publicações, Gilberto Velho insere em sua coletânea um artigo do mesmo autor, intitulado *Problemas da sociologia da arte*, em 1967. Aspectos deste texto são enfatizados abaixo, sobretudo em relação aos de mesmo título escritos por Francastel e Duvignaud.

Ao afirmar que "todo agrupamento, seja ele qual for, tem uma função estética" e que "a arte não plaina no espaço", Bastide (1967, p. 48) questiona a definição de arte como atividade à margem da sociedade, reiterando a ideia (também avaliada por Francastel) de que ela seria um eterno diálogo entre criador e receptor. Uma sociologia do criador estudaria o conjunto de coerções coletivas que pesam sobre o mesmo: sua educação, formação, tradições estéticas que o tenham influenciado, gêneros aos quais se dedica etc. Já uma sociologia do "apreciador de arte" se destinaria a analisar formações e transformações do gosto, assim como sentimentos estéticos. Sobre tal relação, Bastide argumenta que a arte não somente não escapa à sociedade, como também constitui sua própria força coercitiva, atentando, por exemplo, às instituições que modelam o gosto, como a crítica, a(s) academia(s), as galerias – entendidas como instituições com finalidade estética (Bastide, 1967).

Roger Bastide situa o que chama de "sociologia estética" no "estudo das correlações entre as formas sociais e as formas estéticas" (1967, p. 46) ou, ainda, "no cruzamento da sociologia da linguagem e da sociologia dos valores" (1967, p. 50). Nessas correlações, o sociólogo verifica tanto as ações da sociedade

sobre a arte quanto o inverso: as ações da arte sobre a sociedade, i.e., a arte como criadora de certas imagens do mundo, que acabam por imprimir estilos às formas sociais. Tal fenômeno por ele chamado de "estetização das relações sociais" pode ser exemplificado por meio do romantismo, lido por Bastide a partir de considerações de John Ruskin. Para o sociólogo francês, aquele teria sido um dos movimentos que influenciaram "os espíritos e participaram da formação do clima intelectual que, com o decorrer dos anos, tornou possível uma estética sociológica" (Bastide, 1979, p. 11). Assim, a sociologia das belas-artes muito provavelmente teria sido inspirada pela associação entre arte e povo da estética romântica.

Se, para Bastide, o que determina a obra de arte é o estado geral dos espíritos e dos costumes do meio, os pensadores que a analisam desta forma podem ser lidos como *precursores* de uma estética sociológica. É assim que Taine e Guyau (igualmente alocados por Heinich na "primeira geração" ou "estética sociológica") são lidos pelo sociólogo:

A estética de Guyau será ao mesmo tempo vitalista e sociológica [...] Toda emoção um pouco mais intensa tende a se comunicar, a se difundir: toda emoção é contagiosa [...] Por isso mesmo a emoção estética é criadora da solidariedade social [...] O que é verdadeiro para a emoção estética, também o é para a emoção artística, isto é, a emoção que uma obra de arte provoca em nós. Esta compõe-se de dois elementos de solidariedade: o que nos une ao artista e o que nos une aos outros seres imaginários inventados por este último (Bastide, 1979, p. 17).

Bastide utiliza o romantismo para mostrar "o lugar ocupado pela arte na comunhão dos homens, para provar que existe uma 'plástica social' e que, se numa certa medida, a arte é produto da sociedade, numa larga medida a sociedade também se modela sobre a arte" (Bastide, 1979, p. 200). Neste ponto, o sociólogo evoca Francastel já que este último inverteria postulados tradicionais da sociologia da arte, afirmando que arte também atua sobre a sociedade, metamorfoseando as visões de mundo dos diversos grupos que a compõem:

A arte age efetivamente sobre a sociedade e a modela, mas inversamente a obra de arte nos possibilita a atingir o social, tanto como a economia, a religião ou a política. Ela nos dá acesso a setores que o sociólogo interessado pelas instituições não consegue atingir: as metamorfoses da sensibilidade coletiva, os sonhos do imaginário histórico, as variações dos sistemas de classificação, enfim, às visões de mundo dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade global e suas hierarquias (Bastide, 1979, p. 200).

Em *Arte e sociedade* (1979), Bastide elabora um panorama de estudos sociológicos referentes à arte, elencando sistemas que englobam mundos relativos às origens das belas artes, à sociologia do produtor de arte, à sociologia do amador de arte, às instituições sociais, à arte como instituição social e à ação da arte sobre a sociedade. Seu método seria o de "interrogar fatos

sem 'pré-noções', evitando assim todo preconceito filosófico" (Bastide, 1967, p. 183). Diferentemente do trabalho realizado por Heinich, três décadas mais tarde, Bastide não se dedica a fazer uma sociologia dos sociólogos, mas a desenquadrar autores de esquemas e categorias.

Junto com Roger Bastide, Heinich localiza nesta mesma corrente Pierre Bourdieu, autor não inserido por Gilberto Velho em suas coletâneas, possivelmente pela incompatibilidade temporal entre suas pesquisas e as referidas publicações.⁶ Para a socióloga francesa, a publicação de *L'amour de l'art* (1966) teria inovado concepções mais abstratas da sociologia universitária pelos motivos que seguem: no texto, Bourdieu discute a existência não *do* público em geral, mas *dos* públicos, socialmente diferentes e estratificados segundo seus meios sociais. Tal fato passa a revelar uma desigualdade no acesso à cultura. O recurso usado pelo sociólogo sobre as diversas origens sociais desconstrói a ideia de que o amor à arte resulta de um caráter inato das disposições pessoais. Tendo isto em mente, Bourdieu critica a ilusão do gosto puro, atentando ao fato de as práticas estéticas referirem-se diretamente à pertença social, aos hábitos sociais do gosto e à distinção pela posse de bens. Com isso, conclui-se que o acesso aos bens simbólicos não é somente condicionado pelos meios econômicos/financeiros, mas também por disposições incorporadas.

Esta seria a mesma lógica a guiar a obra *A distinção – crítica social do julgamento* (2007), cujo título do "pós-escrito" deixa sugerida a crítica feita à filosofia de Kant, que pressupõe uma forma "pura" da sensibilidade a favor de uma "estética transcendental". Bourdieu desloca a discussão da estética para a esfera das relações sociais em oposição a filósofos que insistem em situá-la numa esfera universalista. Cabe lembrar que esta ideia não é atribuída apenas a Bourdieu, mas já permeava as preocupações de Panofsky, assim como de outros autores pertencentes a gerações anteriores. Se, para Kant, a definição de estética passa pela combinação aparentemente paradoxal do subjetivo e do universal – algo que se daria no âmbito do sentir, baseado, por sua vez, numa noção de "desinteresse" – para Bourdieu, tal "pureza" estaria referida a uma "alta arte", servindo apenas para a reprodução do poder simbólico. Desta forma, o sociólogo desconstrói o "gosto puro" kantiano, na medida em que seria nada menos que um veículo de distinção de classes, isto é, a raridade só existiria em função de uma distinção, fundando-se na recusa de um "gosto impuro" (fácil, vulgar, superficial) (Bourdieu, 2007).

Ao afirmar que sua pesquisa vai de encontro a tudo o que a filosofia da "alta" estética postula, Bourdieu trata de investigar, por meio de determinantes do gosto e do *habitus*, mecanismos de distinção entre as classes sociais e suas frações. Assim, o autor defende que o gosto é socialmente produzido e reproduzido, e que o prazer "puro" estaria predisposto a

tornar-se um símbolo de moral, e a obra de arte, um teste de superioridade ética, uma medida indisputável da capacidade de sublimação a definir o "verdadeiro" ser humano, marcando uma diferença entre supostos humanos e não humanos. Com isso, o sociólogo defende a tese de que bens culturais possuem uma economia, estabelecendo condições de produção dos consumidores desses bens e condições sociais dessas apropriações. As necessidades culturais também são vistas como produtos da educação, relativas ao nível de instrução e à origem social. Logo, Bourdieu postula que à hierarquia socialmente reconhecida das artes corresponde a hierarquia social dos consumidores. O gosto, portanto, seria um fator classificatório, uma vez que os sujeitos sociais se distinguem pelas distinções operadas entre belo e feio, sublime e vulgar. A disposição estética deixa de ser vista como um "dom da natureza", passando a ser entendida como uma construção social pautada por variáveis de classe. Claramente, Bourdieu amplia a concepção marxista de capital, que não mais se restringe ao acúmulo de bens econômicos, mas também a formas de recurso ou poder, como o capital cultural, o capital social e o capital simbólico (Bourdieu, 1996b). Não obstante, o eixo teórico do sociólogo pode encontrar equivalentes em proposições feitas por Duvignaud e Francastel, por exemplo, enquadrados por Heinich numa outra categorização ou geração. A problematização aqui colocada se reitera no sentido da conveniência de certos desenquadramentos.

Apontamentos finais ou da validade de se estudar sociologicamente a arte

O subtítulo grifado acima compreende uma das questões levantadas por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. Com base em tal referência, é assumida, nesta última sessão, uma centralidade no pensamento do sociólogo de modo a expandir ideias no lugar de concluí-las. Assim, no lugar de uma sistematização de tudo o que foi discutido ao longo do artigo, serão retomados, neste fim, assuntos relacionados a considerações "bourdieusianas", uma vez que é possível verificar similaridades entre pontos de sua referida obra com outros pensadores tratados (independentemente de suas "gerações").

Ao investigar respostas sobre a referida "validade", Bourdieu tenta mostrar que o papel do pesquisador na busca pela realidade opõe-se ao do escritor ou do artista, uma vez que o primeiro não constrói seus sistemas por meio da experiência sensível, que justamente tenta explicar. Ao eleger Flaubert e sua obra *A educação sentimental* para elaborar sua tese, o autor incita o leitor ao seguinte julgamento: a análise científica das condições sociais de produção e recepção da obra de arte, longe de a

⁶ As publicações Gilberto Velho datam de 1966, 1967 e 1977, enquanto *La Distinction. Critique sociale du jugement* teve sua primeira publicação em 1979. Entretanto, *L'amour de l'art* foi publicado, na França, no mesmo ano de *Sociologia da arte*, 1966.

reduzir ou destruir, intensifica a experiência literária (Bourdieu, 1996b). Tal avaliação parece encontrar eco em considerações de Gilberto Velho de que

a análise da obra de arte isolada de seu contexto sócio-histórico leva, também, a inevitáveis deformações. Não temos condições de compreender o significado total da criação artística se ela não for pesquisada em suas raízes sociais, históricas e psicológicas. Frisamos que se trata de trabalho fundamental, para que seja atingido um verdadeiro conhecimento, a utilização de todos esses recursos, inclusive a análise da obra em si, que tem uma importância óbvia (Velho, 1967, p. 11).

Os entendimentos de Bourdieu (1996a) e Velho (1967) a respeito dos desafios da sociologia da arte diferem, sobretudo em termos de norma, do projeto para uma autonomização da disciplina proposto por Heinich (2008). Como visto, a teórica prescreve gerações e passos para uma emancipação da sociologia da arte do quadro cultural das "humanidades", atentando ao risco de cair no "sociologismo". Para tanto, postula o obsolescimento da estética sociológica, da primeira geração, e da história social da arte, da segunda, afirmando que "a sociologia de pesquisa da terceira geração provou que a sociologia da arte pode responder aos critérios de rigor, aos métodos controlados e aos resultados positivos que atestam a pertença de uma disciplina às ciências sociais, e não mais às tradicionais 'humanidades'" (Heinich, 2008, p. 145).⁷ Num retorno à análise de Pierre Bourdieu, verifica-se a pertinência de uma possível superação daquelas gerações, bem como dos enquadramentos de seus respectivos autores. Aqui, parto do princípio de que o isolamento de perspectivas conceituais normativas em quadros determinados corre o risco de não gerar novas interpretações e interlocuções. Uma proposição alternativa é então concebida, de modo a imaginar elos.

A leitura de *A Educação Sentimental* feita por Bourdieu poderia ser interpretada a partir de uma auto e/ou socioanálise de Flaubert por ele mesmo, uma vez que o sociólogo confere ao escritor a capacidade de "produzir um 'efeito real', desrealizando" (Bourdieu, 1996a). Desse modo, Bourdieu sugere que o espaço social "virtual" da obra – redes de interesse e amizades – era o mesmo vivenciado por seu autor. Nesse terreno, encontram-se representantes do dinheiro e dos negócios da arte, considerados os "industriais da arte", artistas defensores da arte pela arte ou os partidários da arte social, e os burgueses e pequeno-burgueses. Tais personagens vivem num universo perpassado pela interdependência entre o poder (econômico) e a arte, assim como o *status* por ela proporcionado. Bourdieu atenta a uma "apropriação recíproca" (Bourdieu, 1996a) entre bens materiais e culturais, sociais e simbólicos. Como ler tais considerações sem criar relações com autores como Ruskin, Duvignaud ou Francastel, por exemplo?

Na sequência, Bourdieu afirma que a "realidade" construída pela ficção seria um referente intrínseco da ilusão coletiva. Em outras palavras, a presença de "invariantes estruturais" que possibilitam a identificação do personagem pelo leitor seria fundamento de um caráter estrutural que a tradição literária atribui a certas obras e personagens (Bourdieu, 1996a). Para ele, as relações existentes entre os sujeitos no campo de poder de *A Educação Sentimental* são construídas como reflexo da própria realidade, logo, a estrutura que organiza a ficção seria a mesma do mundo real. A obra reconstituiria a estrutura do mundo social em que foi realizada, e tal fato conferiria à obra literária o mérito de dizer mais sobre o mundo social do que os escritos científicos. Entretanto, segundo Bourdieu, o "efeito de real" produzido pela ficção literária seria uma forma de encantamento, uma vez que ela o evocaria por meio da produção de efeitos sensíveis. Nesse caso, o que se tornaria explícito seria a realidade do próprio texto, a dissimular e velar o real, em oposição à sua leitura sociológica, que romperia tal encanto. A ilusão romanesca encontraria seu princípio na experiência da realidade como ficção, já que "objetivar a ilusão romanesca e, sobretudo, a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão universalmente partilhada" (Bourdieu, 1996a, p. 41). Certamente, esta leitura pode ser feita independentemente de outras, sem vínculos com teóricos da "segunda geração", como Iser, por exemplo. Contudo, se a riqueza da interpretação está na ampliação do olhar e na capacidade de criar relações tanto entre mundos ficcionais e reais como entre perspectivas, escolas e autores, por que encapsulá-los?

De acordo com Bourdieu, uma das funções – e dos desafios – da sociologia estaria na ruptura com perspectivas substancialistas, em favor de interpretações "relacionais". Nesse sentido, no lugar da busca por uma autonomização disciplinar, proposta por Nathalie Heinich, seu oposto também se mostra interessante, qual seja, a interlocução não apenas entre formas artísticas e culturais, realizadas no mundo empírico, e perspectivas teórico-analíticas, como destas últimas entre si. Com isso, o questionamento sobre a inclusão de autores e escolas em quadros fixos e determinados se coaduna ao desafio acima referido, que traz consigo uma proposta dialógica, entre espaços e tempos, a acrescentar horizontes de pesquisadores do amplo campo da sociologia da cultura e das artes.

Referências

- ARENDET, H. 2009. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 341 p.
- BASTIDE, R. 1979. *Arte e sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 216 p.
- BASTIDE, R. 1967. Problemas da sociologia da arte. In: G. VELHO (org.), *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 42-53.

⁷ Na sequência, Heinich esboça caminhos para uma "quarta geração", prolongando as anteriores "para além de uma perspectiva essencialista e normativa. Voltando-se para uma direção mais antropológica e pragmática, estendida à compreensão das representações e não mais somente à explicação dos objetos ou dos fatos. Ter-se-ia então verdadeiramente terminado de estudar a arte e a sociedade" (Heinich, 2008, p. 156).

- BOURDIEU, P. 2007. *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, Edusp/Editora Zouk, 560 p.
- BOURDIEU, P. 1996a. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 432 p.
- BOURDIEU, P. 1996b. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Papirus, 224 p.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. 1966. *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris, Les Éditions de Minuit, 256 p.
- DUVIGNAUD, J. 1966. Problemas da sociologia da arte. In: G. VELHO (org.), *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 25-36.
- FRANCASTEL, P. 1967. Problemas da sociologia da arte. In: G. VELHO (org.), *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 12-41.
- HEINICH, N. 1991. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Minuit, 253 p.
- HEINICH, N. 1993. *Du peintre a l'artiste – artisans et académiciens à l'age classique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 299 p.
- HEINICH, N. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Minuit, 90 p.
- HEINICH, N. 2002. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris, Minuit, 380 p.
- HEINICH, N. 2008. *A sociologia da arte*. Bauru, EDUSC, 178 p.
- GADAMER, H.-G. 2005. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 689 p.
- JAUSS, H. R. 1993. *A literatura como provocação*. Lisboa, Ed. Passagens, 78 p.
- JAUSS, H.R. 1979. A estética da recepção: colocações gerais. In: L.C. LIMA (coord.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 43-62.
- ISER, W. 1996. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol. 2*. São Paulo, Editora 34, 200 p.
- ISER, W. 1979. A interação do texto com o leitor. In: L.C. LIMA (coord.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 83-132.
- LIMA, L.C. (coord.). 1979. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 213 p.
- NUÑEZ, L.M. 1967. Sociologia da arte. In: G. VELHO (org.), *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 54-72.
- PANOFSKY, E. 1994. *Idea – A evolução do conceito de Belo*. São Paulo, Martins Fontes, 268 p.
- RUSKIN, J. 2004. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro, Record, 192 p.
- VELHO, G. 1977. *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 170 p.
- VELHO, G. 1966. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 121 p.
- VELHO, G. 1967. *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 110 p.

Submetido: 08/08/2017
Aceito: 21/02/2018