



# Artes Plásticas

## Sociologia da Arte

Kadma Marques

3ª edição  
Fortaleza - Ceará



2019



Geografia



História



Educação  
Física



Química



Ciências  
Biológicas



Artes  
Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia

Copyright © 2019. Todos os direitos reservados desta edição à UAB/UECE. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, dos autores.

Editora Filiada à



**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Abraham Bragança de Vasconcellos Weintraub

**Presidente da CAPES**

Abilio Baeta Neves

**Diretor de Educação a Distância da CAPES**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**Governador do Estado do Ceará**

Camilo Sobreira de Santana

**Reitor da Universidade Estadual do Ceará**

José Jackson Coelho Sampaio

**Vice-Reitor**

Hidelbrando dos Santos Soares

**Pró-Reitora de Pós-Graduação**

Nucácia Meyre Silva Araújo

**Coordenador da SATE e UAB/UECE**

Francisco Fábio Castelo Branco

**Coordenadora Adjunta UAB/UECE**

Eloísa Maia Vidal

**Direção do CED/UECE**

José Albio Moreira de Sales

**Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas**

Maria Angélica Rodrigues Ellery

**Coordenação de Tutoria da**

**Licenciatura em Artes Plásticas**

Nelma Maria Moraes Dahas Jorge

**Editor da EdUECE**

Erasmio Miessa Ruiz

**Coordenadora Editorial**

Rocylânia Isidio de Oliveira

**Projeto Gráfico e Capa**

Roberto Santos

**Diagramador**

Marcus Lafaiete da Silva Melo

**Revisão Ortográfica**

Fernanda Ribeiro

**Conselho Editorial**

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco José Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduína Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

**Conselho Consultivo**

Antônio Torres Montenegro (UFPE)

Eliane P. Zamith Brito (FGV)

Homero Santiago (USP)

Ieda Maria Alves (USP)

Manuel Domingos Neto (UFF)

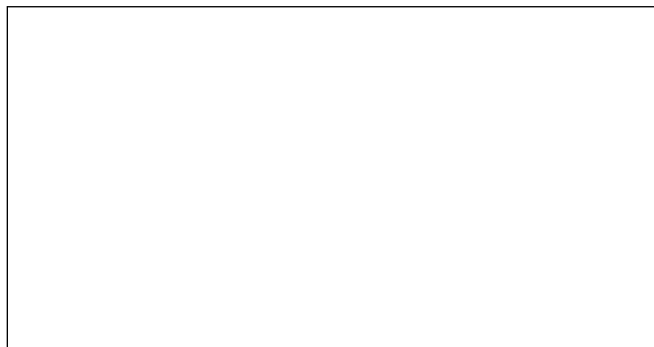
Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)

Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)

Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)

Romeu Gomes (FIOCRUZ)

Túlio Batista Franco (UFF)



Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893

Internet: [www.uece.br](http://www.uece.br) – E-mail: [eduece@uece.br](mailto:eduece@uece.br)

Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais

Fone: (85) 3101-9962

# Sumário

<b>Apresentação .....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 - História da formação da disciplina sociologia da arte .....</b>	<b>7</b>
Introdução .....	9
1.1. A negligência da sociologia para com as artes. ....	12
1.2. O nascimento da Sociologia da Arte.....	18
1.2.1. Estética sociológica: o pensamento fundante. ....	19
1.2.3. Sociologia da pesquisa: um campo de estudo se configura. ....	22
<b>Capítulo 2 - A figura do artista sob a perspectiva sociológica .....</b>	<b>33</b>
2.1. O artista como objeto de estudo da sociologia. ....	35
2.1.1. “Profissão artista” .....	37
2.1.2. Produção e Posição.....	38
2.1.3 O artista interdependente.....	40
2.1.4. O artista e sua identidade. ....	41
2.2. Sociólogos, artistas e biografias.....	42
2.2.1. Flaubert sob o olhar de Bourdieu. ....	43
2.2.2. Mozart sob o olhar de Elias. ....	44
2.2.3. Van Gogh sob o olhar de Nathalie Heinich.....	45



# Apresentação



# Capítulo

# 1

## **Histórico da formação da disciplina sociologia da arte**





# Capítulo

# 1

## Objetivos

- Remontar a origem histórica da disciplina “Sociologia da Arte”.
- Compreender a especificidade do estudo da Sociologia da Arte em meio às outras disciplinas.
- Conhecer as diferentes tradições de estudo que abordaram a relação entre arte e sociedade.

## Introdução

Disciplina jovem, com pouco mais de um século de existência, a Sociologia da arte configura-se como um campo do saber ainda em construção.

Tateando um lugar específico entre as outras disciplinas que também se debruçam sobre os fenômenos artísticos, ela busca fincar suas bases teóricas e metodológicas de estudo na definição de seus próprios procedimentos e recortes.

Deste modo, diferentemente dos humanistas, que concentram suas análises estéticas nos aspectos formais, internos à obra – técnicas e meios utilizados, conteúdos das imagens ou linguagem, influências estéticas de obras inscritas na mesma tradição –, a sociologia busca compreender os fenômenos artísticos a partir de elementos extraestéticos, sendo estes o meio social, as instituições, as regras de recrutamento profissional, o patronato ou outro apoio qualquer.

Portanto, a Sociologia da Arte, diferentemente das perspectivas idealistas embutidas na análise internalista, coloca em evidência a quantidade de energia coletiva que é mobilizada no enlevo e reconhecimento de determinada obra artística. Sob esta leitura, põem-se em questão as qualidades que são atribuídas restritamente à própria obra por estetas, *marchands*, críticos e *connaisseurs*.

Logo, se para os estetas a arte é um assunto que pertence ao terreno exclusivo da individualidade, sendo a personalidade e a psicologia de cada artista inerente à sua obra e ao seu estilo, para a sociologia, muito embora vigore a imagem convencional do criador solitário em seu ateliê, certos artis-

tas e escritores só podem realizar suas obras com a colaboração de editores, *marchands*, *colunistas*, etc.

“Do ponto de vista sociológico, a obra de arte é um momento num processo que envolve a colaboração de mais um ator, trabalhando por meio de certas instituições sociais e seguindo tendências historicamente observáveis” (ZOLBERG, 2006: 38).

Tentando não partir de premissas que já contenham em si determinado juízo de valor, a disciplina sociológica visa não aceitar uma definição convencional de arte, entendendo que esta se constitui de uma natureza socialmente construída.

Assim, a despeito de estudiosos e críticos humanistas que declaram, em consenso, a existência de uma “grande” arte, os sociólogos resguardam-se de tais afirmativas radicais, contemplando em seus estudos obras e artistas menos por sua importância estética do que por qualidades extra-artísticas.

Deste modo, os sociólogos podem estudar arte popular, arte naif, trajetórias de artistas em indústria de produção, ou qualquer outro tipo de trabalho artístico sem tomar como critério de escolha a qualidade.

Constituindo-se em diferentes ritmos e intensidades, pode-se perceber que o campo investigativo da sociologia da arte assumiu contornos diversos em cada país.

Nos Estados Unidos, por exemplo – lugar onde predominava a concepção de que as artes ou são elitistas ou comerciais e que, portanto, a democracia se comprometeria ao apoiar, em nível governamental, o desenvolvimento de tais atividades –, esta disciplina encontrou fortes resistências.

A partir de uma série de transformações ocorridas na dinâmica da disciplina das ciências sociais, no mundo da arte e na sociedade como um todo, há um século e meio atrás, foi que este domínio de estudo pôde construir efetivamente seu lugar.

Abrigado pela sociologia da cultura, que conquistava espaço de destaque entre os outros subcampos renomados da sociologia, ele ganhou consistência, estruturando suas bases no entorno de inúmeras instituições de ensino e pesquisa norte-americanas.

Em paralelo, contudo imersa em uma dinâmica particular, a sociologia da arte francesa ganhou vulto a partir de trabalhos como o de Raymond Moulin e Pierre Bourdieu, ao introduzir problemáticas referentes ao universo da cultura.

Já na Inglaterra, o nome de destaque que inaugura esta via singular de investigação das bases sociais da arte é Raymond Williams. Sobre tudo em

Também chamada de primitiva, ingênua e ínsita, a arte naif se caracteriza como um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidata e de inspiração espontânea (AQUINO, 1978).

De um lado, os norte-americanos associavam as belas-artes a um elitismo destoante aos ideais democráticos do país; por outro lado, as artes populares eram vistas com maus olhos dado o seu aparente caráter comercialista.

seu livro *Cultura*, Williams oferece um modelo de análise fecundo que abre caminho para outros trabalhos de semelhante envergadura.

Seu estudo centra-se em analisar as variadas roupagens formais do teatro ao longo da história (tragédia grega, teatro neoclássico, teatro renascentista, teatro burguês, naturalismo e expressionismo), denotando na *forma* a mediação central entre arte e sociedade.

Sob este prisma, as mudanças e transformações sociais apareciam transmutadas para o universo dramático não somente em termos de conteúdo, mas, sobretudo, de forma.

Em comparativo, pode-se dizer que a Sociologia da Arte brasileira é relativamente nova no campo da Sociologia. Isto se deve, em grande medida, à trajetória histórica e política do país que intimidou, em diferentes fases, os avanços nas ciências sociais.

A história da Sociologia da Arte no Brasil inicia com a presença, na Universidade de São Paulo nos anos 30, de um grupo de estudiosos franceses integrado por Lévi-Strauss, Fernand Braudel e Roger Bastide. Apesar de ser este último o único que escreve efetivamente sobre arte, a passagem destes intelectuais exerceu forte influência sobre os estudiosos brasileiros, dada a centralidade da temática da cultura presente nos seus escritos e no seu pensamento.

“A importante análise sociológica da literatura feita por Antônio Cândido, o trabalho sobre o cinema de Paulo Emílio Salles Gomes e o de Gilda de Mello e Souza sobre a sociologia da moda, a partir de sua dissertação de 1950, dirigida por Bastide, são apenas alguns dos frutos daqueles intelectuais franceses.” (ZOLBERG, 2006: 16).

Em pouco mais de uma década a partir do início do milênio, vê-se que o campo da sociologia brasileira – quanto ao nível de publicações sobre artes plásticas, música e literatura –, tem crescido em termos quantitativos e qualitativos. Seu amadurecimento tem se realizado, sobretudo, no estabelecimento de contatos transnacionais que instituem uma rede de diálogo entre intelectuais e instituições de países diversos.

Portanto, o contexto global da emergência deste domínio de estudo, de uma forma genérica, explicita a reavaliação do significado da cultura simbólica e a redefinição dos novos limites da arte e de seus múltiplos papéis na sociedade.

Contudo, como já foi dito logo no início, o campo da sociologia da arte ainda não se encontra plenamente construído. São muitos os obstáculos a serem contornados e muitas as lacunas a serem preenchidas, problemáticas estas que se devem, em grande medida, ao fato de que a principal origem

deste subcampo de estudo, paradoxalmente, não se circunscreve na história da disciplina sociológica.

### 1.1. A negligência da sociologia para com as artes.

É difícil imaginar que a arte, um fenômeno que está presente em todas as sociedades humanas, tenha sido, até pouco tempo, negligenciada pelos sociólogos.

Ao se vasculhar a literatura sociológica, vê-se que, durante um longo período, o estudo das manifestações artísticas foi praticamente excluído das competências desse campo.

Os motivos para tal tratamento negligente podem ser rastreados no lastro da própria história da Sociologia.

Domínio de saber recente, construído como as outras ciências sociais no limiar do século XIX para o XX, a Sociologia, ainda hoje pode ser considerada como uma disciplina e profissão em curso de formação.

Ora, julgando as artes como um objeto de estudo menor, comparado a outras temáticas aparentemente mais “relevantes”, os sociólogos, nesse processo de constituição, reservaram para esse assunto pouco espaço em suas reflexões, destinando-lhe um lugar secundário, quase que marginal.

Isto se deve, em grande medida, à ideia de que as belas-artes não passavam de um entretenimento diletantístico para senhoras desocupadas e “(...) homens afetados, particularmente estrangeiros, portanto marginalizados” (ZOLBERG, 2006: 65).

Deste modo, só quando a arte se vincula ao mercado, levantando cifras expressivas, como os 54 milhões de dólares arrematados na venda de um quadro de Van Gogh, por exemplo, é que ela é vista como algo sério.

Quando ela também, nas suas mudanças de forma e conteúdo, emboita as linhas divisórias entre “arte erudita” e “arte popular” – incorporando, às manifestações tradicionalmente classificadas artísticas, práticas estéticas de grupos minoritários (mulheres, amadores, artistas naifs) –, é que ela passa a ser recebida com menor resistência pela Sociologia. Até então, sua importância era bastante questionada por este domínio.

Tal afastamento dos intelectuais deste terreno considerado mundano – a esfera artística – encontra seus reflexos no tratamento marginal que a Sociologia clássica destina às questões estéticas.

Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx e Georg Simmel, fundadores da Sociologia – alguns de forma mais direta, outros indiretamente – enquanto disciplina acadêmica, pouca atenção deram a esse tema em suas obras e isso se faz bastante notório.

#### Glossário

Ligado à idéia de diletante, diletantístico refere-se à dedicação a uma arte ou ofício meramente por prazer.

Vejamos: explicitando o lugar periférico das artes no seu programa de definição do campo sociológico, Durkheim, no jornal *L'Année Sociologique* por ele dirigido, se ocupa de forma ínfima do assunto, ao reservar, na designação das subáreas da sociologia geral – *sociologia econômica, sociologia religiosa, sociologia moral e sociologia jurídica* –, um modesto espaço, dentro da categoria “diversos”, para a *sociologia estética*.

Ora, esse periódico – que publicava ensaios críticos de estudiosos de diferentes disciplinas, buscando a difusão do enfoque científico nascente –, não trouxe, durante muito tempo em suas várias edições, nenhuma discussão sobre as problemáticas concernentes ao universo da arte.

Contudo, a indiferença de Durkheim para com as manifestações artísticas só não se faz total pela breve reflexão que o autor francês faz em seu trabalho *As formas elementares da vida religiosa*, ao discutir a mudança de relação que se processa entre a arte e a religião.

Sabendo que a França sempre foi considerada o berço da cultura e das artes, parece-nos contraditório constatar que a tradição sociológica francesa, a qual Durkheim representa expressivamente, pouco tenha se interessado pelas relações entre a sociedade e as artes. Porém, como Vera Zolberg bem assinala:

“Talvez Durkheim identificasse arte como divertimento, motivo pelo qual não a considerava digna de atenção séria; ou talvez tentasse estabelecer certa distância entre a nova disciplina da sociologia e as humanidades (*lettres*), como vinha fazendo com relação a outras disciplinas, com o propósito de legitimar sua autonomia como campo acadêmico” (2006: 76).

Intelectual alemão, Max Weber, apesar de não elaborar uma visão sistemática sobre a arte, talvez seja um dos fundadores que tenha mais contribuído para se pensar nesta conexão entre as manifestações artísticas e as dimensões da vida social.

Utilizando como fio condutor o conceito da “racionalização”, Weber – em seu trabalho, inacabado, “Os fundamentos Racionais e Sociológicos da música” –, faz uma valiosa análise da música moderna ocidental, demonstrando que, apesar de gozar de certa autonomia, a arte se relaciona – em ligação de maior ou menor intensidade –, com o universo coletivo.

Partindo do pressuposto de que há uma crescente racionalização na música, assim como em outros campos da vida social, Weber detecta, principalmente na divisão aritmética da oitava e na consequente



Figura 1. <http://barbaraengenharia-ambiental.blogspot.com/2010/06/emile-durkheim.html>



Figura 2. <http://www.ocoruja.com/index.php/2009/max-weber/>

criação de intervalos, as marcas expressivas desse movimento de sistematização. Ele próprio constata:

“Nossa música harmônica de acorde racionalizou o material sonoro mediante a visão aritmética, e respectivamente harmônica, da oitava em terças maior e menor ( $4/5 \times 5/6 = 2/3$ ), da terça maior em tom inteiro maior e menor ( $8/9 \times 9/10 = 4/5$ ), da terça menor em tom inteiro maior e semitom maior ( $8/9 \times 15/16 = 5/6$ ), do tom inteiro menor em semitons maior e menor ( $15/16 \times 24/25 = 9/10$ ) (...)” (WEBER apud VIANA, 2007: 35).

## Adeste Fideles

Latin 18<sup>th</sup> Century

JOHN F. WAI



Nestes termos, Weber infere que a calculabilidade fundamentada nas ciências matemáticas caracteriza o processo específico de racionalização musical.

Ao anular as tensões “irracionais” e as assimetrias melódicas que a musicalidade primitiva – em sua “ingenuidade” – guarda, o emprego do cálculo aritmético influi sobre fórmulas e formas composicionais, modos de notação e sistemas sonoros, constituindo a especificidade mais marcante da música ocidental: a sua concepção harmônica.

Assinalando, ainda, para as duas vias da racionalização, a interna e a externa, Weber considera que a formação do sistema sonoro pode estar condicionada por fatores intra e extramusicais.

Estes últimos se referem aos instrumentos – a base material da produção do som – que, elaborados a partir de critérios como a simetria espacial, explicitam a existência de uma razão. Os intramusicais, por sua vez, dizem respeito à própria organização musical, isto é, aos aspectos internalistas que arbitram a relação entre os sons.

Ao estabelecer comparativos de quadros sócio-históricos diferentes, o autor alemão percebe o predomínio deste modo de racionalização interna também na sociedade ocidental; por outro lado, no mundo asiático-oriental, encontra aspectos da racionalização extramusical.

“Assim na música asiático-oriental, os intervalos são possivelmente ‘produto daquela racionalização efetuada a partir de fundamentos inteiramente extra musicais’ (...): as músicas podem e são racionalizadas em graus e direções diferentes e mesmo divergentes (...)” (WAIZBORT *apud* VIANA, 2007: 37).

Contudo, apesar de trazer elementos de rico valor para o campo de estudo da sociologia da arte, sobretudo da sociologia da música, o manuscrito weberiano sobre os fundamentos da música não contempla sua proposta anunciada no próprio título.

Abordando somente os aspectos racionais da música, Weber não chega a redigir a parte na qual trataria dos aspectos sociológicos. Deste modo, a discussão se finda, infelizmente, antes da problematização principal do texto.

Porém, se a lacuna deixada nesta obra nos impossibilita de nos aproximarmos mais da visão analítica que Weber tem da arte, em seu artigo “*O sentido da ‘liberdade de valoração’ nas ciências sociológicas e econômicas*”, podemos encontrar elementos que esclarecem esta questão.

Percebendo, no processo de criação artística, a tensão que se estabelece entre a intenção do artista e os meios técnicos, Weber percebe nestes os meios pelos quais a volição artística busca se realizar, podendo ser o terreno específico para a investigação científica da arte. Isto porque, ao se mostrarem de modo material, palpável e objetivo, eles tornam-se empiricamente verificáveis.

Portanto, para compreendermos o desenvolvimento das artes, a emergência de uma forma artística particular e nova, faz-se necessário atentar para o desenvolvimento dos meios técnicos que lhes são próprios.

“(...) o ‘progresso técnico’ entendido corretamente constitui o autêntico terreno da história da arte, dado que tenta este conceito quanto sua influência sobre a vontade artística comportam a única coisa empiricamente demonstrável no desenvolvimento da arte” (WEBER, 1971: 133-34).

Neste sentido, assinalando para a influência dos meios técnicos sobre o fazer artístico, Weber não descarta a ação inversa destes elementos. Logo, a vontade artística, em alguns contextos, estimula a elaboração de novos meios que visem solucionar seus problemas estéticos.

A abóboda na arquitetura, a divisão da oitava e seus dobramentos na música, a perspectiva na pintura, a imprensa na literatura etc. são alguns dos exemplos elencados por Weber para ilustrar esta correlação mútua.

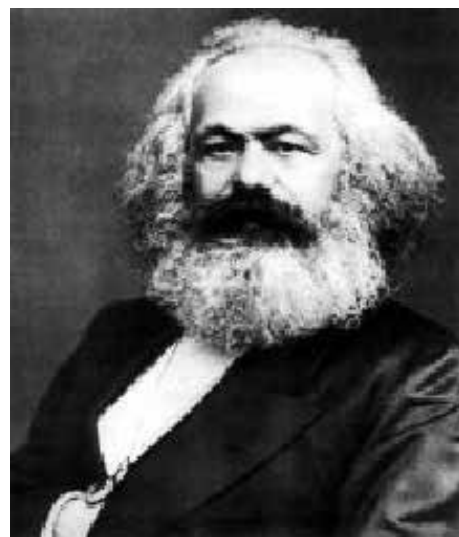


Figura 4. youpode.com.br



Karl Marx, historiador e filósofo alemão, jamais escreveu um tratado específico sobre a arte, nem elaborou uma teoria sobre o assunto. O que este pensador nos deixou foram reflexões dispersas no corpo de sua teoria geral da sociedade que expressam, de certo modo, sua concepção sobre o fenômeno artístico.

Enfocando diferentes aspectos e problemas, os apontamentos de Marx centralizam, pode-se afirmar, sua análise em duas ordens de problema: o problema da arte na História (isto é, a questão do desenvolvimento das manifestações artísticas em sua relação com o desenvolvimento histórico das diferentes conjunturas sociais e históricas) e a questão da arte na sociedade capitalista (uma questão específica e situada).

Em seu texto *Contribuição à crítica da economia política*, Karl Marx trata o problema da relação entre arte e História, discutindo, de maneira específica, a perdurabilidade de certas expressões artísticas em épocas históricas posteriores ao seu surgimento.

Voltando-se à arte grega e ao “eterno charme” que suas obras ainda exerciam sobre o homem moderno, o pensador alemão, ao trabalhar tais questões, avançou na compreensão da relação entre arte e sociedade, complexificando a ideia de imediata reflexibilidade entre essas duas ordens da arte: a histórica e a social.

Deste modo, apesar de compreender a arte como um “epifenômeno” das forças econômicas, uma expressão simbólica da ordem material, Marx não nega a possibilidade de determinadas manifestações estéticas perdurarem por várias gerações posteriores à sua de origem, denotando, nestes casos, uma ausência de conexão entre “certas épocas de florescimento artístico” e o “desenvolvimento geral da sociedade” (MARX *apud* HEINICH, 2008: 31).

No caso da arte grega, a explicação para tal “encanto eterno”, no dizer do autor, deve-se ao fato de estas produções artísticas, concebidas no período “infantil” da sociedade humana, provocarem fascínio semelhante ao que as qualidades de uma criança exercem sobre um adulto.

“Um homem não se pode tornar de novo criança, a menos que se revele infantil. Mas não aprecia os modos desprezíveis da criança e não deverá esforçar-se por reproduzir a verdade delas num plano mais elevado? Porventura o caráter de cada época não é revivido perfeitamente em conformidade com a natureza da criança? Por que razão a infância social da humanidade, quando obteve o seu mais belo desenvolvimento, não exercerá um encanto eterno como uma idade que jamais voltará? (...)” (MARX *apud* VIANA, 2007: 21).

### Glossário

A palavra epifenômeno refere-se à condição ou a algo “sobre” ou “acima” do fenômeno, derivando de uma causa primeira. Nestes termos, é produto direto do fenômeno.



Contudo, Marx se questiona, frente às intensas transformações históricas, sobre até onde essas expressões, residuais de uma dinâmica social do passado, serão passíveis de sentido. Assim, problematiza Marx:

“A dificuldade reside unicamente na formulação geral destas contradições. Assim que se especificam, são explicadas. Tomemos, por exemplo, a relação da arte grega e da época de Shakespeare para a nossa. É um fato bem conhecido que a mitologia grega não só constitui o arsenal da arte grega, mas também o próprio terreno de que brotou. A óptica da natureza e das relações sociais que formaram a imaginação e as artes gregas será possível na era das máquinas automáticas, estradas de ferro e locomotivas e telégrafos sem fios? Que poder tem Vulcano perante Robert & Co., Júpiter perante os pára-raios e Hermes perante o crédito imobiliário (...)” (MARX *apud* VIANA, 2007).



Figura 5. filosofico.net

Ao abordar a relação entre a arte e a sociedade capitalista, Marx afirma que “a produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual, como a arte e a poesia” (*ibidem*: 24). Isto se dá porque a burguesia só reconhece e aceita até mesmo as produções intelectuais mais elevadas quando estas produzem riqueza material, isto é, quando proporcionam lucro.

Sob este prisma, a arte só ganha reconhecimento e aceitação da burguesia quando se transforma em mercadoria. E nestes termos, a sociedade capitalista hostiliza as produções artísticas. Ao promover a mercantilização de tudo, inclusive das obras de arte, o modelo econômico capitalista fragiliza a autonomia atividade artística, submetendo a sua lógica própria de produção à lógica capitalista.

Colocado, arbitrariamente, à margem do pensamento sociológico clássico, Georg Simmel, intelectual alemão de inquestionável relevância para a teoria formal, apresenta-se como o sociólogo das origens que mais se debruçou sobre a arte na sociedade.

Buscando compreender o condicionamento social da arte, Simmel analisa, em seus escritos, movimentos e estilos estéticos tais como o *jugendstil* e o expressionismo, a vida de artistas como Rodin, Rembrandt, Michelangelo e Goethe e fenômenos culturais em geral.

Percebendo os atravessamentos da vida coletiva na produção das obras de arte e a influência notória da visão de mundo sobre a feitura desses objetos, o pensador estabelece ligações entre os aspectos estéticos expressos, por exemplo, na arquitetura e as formas de governo e organização política.

Sob este entendimento, o autor encontra afinidades entre o gosto pela simetria e as formas de governo autoritárias ou as sociedades capitalistas;

*jugendstil* nomeia um movimento cultural alemão, manifesto especialmente nas artes plásticas, formado em 1880 em Munique, que propõe romper com a tendência artística vigente e com a própria cultura alemã, cada vez mais uniformizada e mecanizada. Inspirado no movimento da Arte Nova francesa, o Jugendstil encontra sua influência formal clara nos trabalhos de Paul Gauguin, Van Gogh e de Georges Seurat.

atrelada às formais liberais do Estado e ao individualismo estaria, em oposição, a assimetria (HEINICH, 2008).

Identificado mais como um intelectual generalista do que propriamente um acadêmico, Simmel escreveu grande parcela de seus ensaios, publicados em revistas e jornais destinados ao público geral –, mais da perspectiva da teoria da arte, da crítica e da estética do que da sociologia.

Isto evidencia uma tendência natural: quanto mais se aproxima da temática da arte, mais se afasta da sociologia e se encaminha para o campo da história da arte, campo este que já tem, neste período, um profundo amadurecimento.

É, portanto, frente a esta insipiente contribuição da disciplina sociológica, que a sociologia da arte irá encontrar suas raízes em terrenos estrangeiros.

Tributária da história da arte, da história cultural e da estética, a Sociologia da Arte irá se constituir a partir da inserção do termo sociedade nos estudos que, antes, só problematizavam a relação artistas/obras.

Rompendo com o enfoque tradicional, esse campo inaugurará, assim, uma inusitada perspectiva de análise dos fenômenos artísticos.

## 1.2. O nascimento da Sociologia da Arte.

Como vimos no capítulo anterior, a origem da Sociologia da Arte, contraditoriamente, não se situa na história da disciplina sociológica; sua constituição se dá em outros domínios de estudo que já se debruçavam, de forma aprofundada, sobre as manifestações artísticas. O campo da história cultural, sem sombra de dúvida, seria um deles.

Buscando enfocar o contexto político e cultural até mais do que a própria arte, a história cultural apresenta trabalhos que podem ser considerados como o ponto de partida para a configuração efetiva de uma sociologia da arte.

Preocupados, entre outras questões, com as funções sociais da arte e com a construção de valores atribuídos à figura do criador, os autores que se alinham a essa perspectiva trazem, em suas abordagens, clara orientação sociológica. Fugindo das grandes sínteses especulativas, eles partem, em suas análises, da observação dos fatos concretos relativos aos acontecimentos reais.

É sob esta leitura que Ernest Kris e Otto Kurz publicam, em 1934, a célebre obra *A imagem do artista: lenda, mito e magia*. Atentam para os aspectos recorrentes que perpassam as biografias, as histórias, os contos e as anedotas sobre os artistas. Ao longo do tempo, os autores denotam, neste trabalho, como o imaginário coletivo alimenta a construção das representações sociais dos artistas, ao emprestar-lhes qualidades e virtudes (habilidades inatas, vocação precoce e poder sobrenatural) que os associa, se não aos deuses, aos heróis mitológicos.

Inscrita neste mesmo enfoque, encontra-se a obra *Arquitetura gótica e pensamento escolástico* do historiador de arte alemão, Erwin Panofsky. Assinalando para as homologias e as ligações existentes entre as formas arquitetônicas e o discurso erudito da Idade Média, Panofsky demarca uma importante linha de estudo no campo das artes.

Uma das grandes contribuições desta tradição foi a metodologia de interpretação das imagens, sistematizada em três níveis de análise: o icônico (a dimensão estritamente plástica), o iconográfico (as convenções pictóricas circunscritas no contexto sócio-cultural) e o iconológico (a visão de mundo subscrita na representação).

Contudo, se podemos verificar o embrião da Sociologia da Arte no rastro do desenvolvimento da história cultural, não é nela que encontramos aqueles que se declaram ou se reconhecem, abertamente, como sociólogos da arte. É, portanto, no seio da história da arte e da estética que esta nova disciplina se institui.

Remontando esse processo de formação, a socióloga Nathalie Heinrich (2008) assinala para a existência de três fases que são, ao mesmo tempo, cronológicas e intelectuais: aquela que se configuraria como o momento fundador, a *sociologia estética*, o momento intermediário, a *história social da arte*, e a etapa de maior definição da disciplina, a *sociologia de pesquisa*.

### 1.2.1. Estética sociológica: o pensamento fundante.

Esta fase, que se situa na primeira metade do século 20, interessa-se, essencialmente, pela relação entre arte e sociedade. Compreender, portanto, os objetos artísticos para além de seus aspectos internos – no caso da pintura, por exemplo, suas propriedades formais, o conteúdo das imagens, a linguagem, seus elementos estilísticos etc. –, denotando uma casualidade exterior, seria o empenho principal dos autores que integram este período.

Contudo, o entendimento dessas determinações exteriores não é consensual entre os estudiosos desta fase e expressa, neste sentido, matrizes de pensamento diferenciadas.

Alguns compreendem que estas casualidades exteriores pertencem à ordem propriamente “social”, já que elas residem nas interações entre os grupos. Outros, por sua vez, atentam para casualidades de níveis mais materiais – econômico, técnico etc. –, ou mais culturais – pontos de vista, visões de mundo e formas simbólicas. Porém, o que subsiste é a ideia em comum de determinações extraestéticas que influem no campo da criação artística.

Ao se voltar para alguns filósofos do século 19, vê-se que esta concepção não é de toda nova. Hippolyte Taine (1865), por exemplo, acreditava que

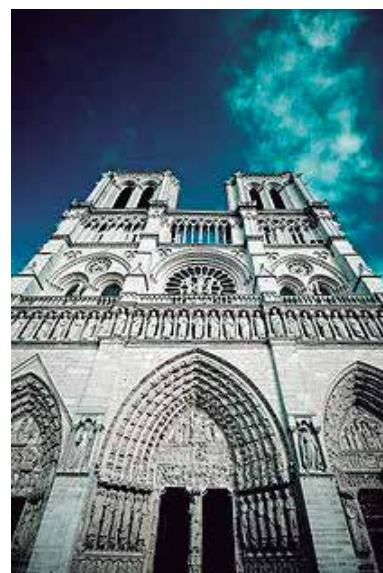


Figura 6. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura\\_g%C3%B3tica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_g%C3%B3tica)

a arte e a literatura guardavam correlação direta com raça, meio e momento e, deste modo, sofreriam intensas variações em diferentes contextos.

Contudo, é com o delineamento da tradição marxista que esta leitura contextualizada dos objetos artísticos ganha contornos expressivos. Partindo dos fragmentos que trazem a reflexão estética feita por Marx, autores como Georges Plekhnov reafirmam a apresentação da arte como “superestrutura”, condicionada pela ordem da “infraestrutura”, isto é, pela ordem econômica e material de uma sociedade.

É ainda no seio desta tradição que o húngaro Georges Luckacs propõe uma análise, menos simplista e mecânica, das obras artísticas. Para este autor, o “estilo de vida” de um período é que estabeleceria a relação entre a esfera econômica e a artística. Deste modo, em seu livro *Teoria do romance* (1920), ele trata da relação entre os diferentes gêneros do romance e as principais fases da história ocidental.

Sob este alinhamento, temos também Max Raphael, Lucien Goldman, Francis Klingender, Frederick Antal, Arnald Hauser e Ernest Gombrich, que – mobilizando diferentes conceitos como classe social, visão de mundo, condição socioeconômica etc. –, instituem aproximações marxistas para as questões estéticas.

Situada no mesmo período da tradição marxista, década de 30, a chamada Escola de Frankfurt, formada por um grupo de filósofos alemães (Max Horkheimer, Sigfried Kraucauer, Franz Neumann, Herbert Marcuse, Theodor Adorno e Walter Benjamin), produzirá uma série de ensaios acerca da temática artística, que abrigam, pluralmente, reflexões sobre a relação entre arte e vida social e sobre a exaltação da cultura do indivíduo em detrimento a das “massas”.

Paralelamente aos historiadores marxistas e aos filósofos da Escola de Frankfurt, instituiu-se uma linha de estudo emergente ao campo da história da arte. Esta – a qual Pierre Francastel figura como um dos seus principais expoentes, fugindo dos enquadres tradicionalistas da historiografia da arte –, trata as obras artísticas como reveladoras – e não efeito – das representações coletivas, formas simbólicas e visões de mundo.

Deste modo, concebe-se que a arte explicita importantes aspectos da realidade social, sobretudo aqueles que dizem respeito à ordem do pensamento e da mentalidade coletivos.

Herdeiro, em muito, destas ideias, Roger Bastide enfatiza este caráter revelador da arte nos seguintes termos:

“Numa palavra, como a arte tem raízes sociológicas, torna-se por sua vez documento e técnica de análise e auxilia o sociólogo mais do que qualquer abordagem, a penetrar nos aspectos os mais difíceis e obscuros do social” (1945: 33).

Vemos que este período inicial lança as bases imprescindíveis para o desenvolvimento de uma sociologia das artes; contudo, apresenta, sob muitos aspectos, limitações. Uma delas seria a dependência deste campo em emergência à história da arte, da música ou da literatura (HEINICH, 2008).

Porém, se os estágios posteriores não excluem por total estes entraves, avançam, em diversos sentidos, rumo à efetiva configuração da Sociologia da Arte.

### 1.2.2. História social: a sociologia da arte em via de maturação.

Interessada em analisar a arte dentro da sociedade, a história social da arte, concebida nos idos dos anos 50, volta-se para os fenômenos artísticos a partir de sua inserção em diferentes níveis contextuais, tais como o econômico, o social, o institucional e o cultural, fazendo uso dos métodos de pesquisa da história, de ordem fundamentalmente empírica (HEINICH, 2008).

Promovendo estudos que levam em consideração os aspectos de natureza externa que recaem sobre o processo de criação artística – como mecenato, instituições, contextualização, entre outros –, esta geração construiu modelos explicativos até hoje utilizados por pesquisadores da arte.

Ora, ao introduzir a questão do mecenato, particularmente tão cara a esta tradição, Martin Wackernagel, Bram Kempers e Francis Haskell assinalam para as marcas da dinâmica relacional entre artistas e mecenas, impressas nos postulados estilísticos e formais que definem o padrão de composição das obras.

Neste sentido, compreendemos que a intensificação ou o afrouxamento das demandas e exigências impostas pelos mecenas sobre os artistas exerce reflexos sobre o processo de concepção artística, que pode ser estimulado, na busca de soluções inovadoras em relação às regras impostas, ou amortecido, na inexistência de desafios à criatividade do artista que a total liberdade oferece.

Abordando, por sua vez, as instituições, autores como Nicolaus Pevsner, Bernard Teyssèdre, Harrison e Cynthia White e Albert Boime dão conta do universo que circunda os artistas. Eles analisam, nestes termos, o papel das organizações artísticas e culturais – academias, escolas, museus e outras –, na dinamização da insurgência ou permanência de determinadas formas de expressão.

Portanto, ao explicitar como as disputas por legitimidade de arbítrio entre estes círculos de especialistas afetam a substância do fazer artístico, estes autores aprofundam a discussão sobre as influências extraestéticas que permeiam o campo da produção artística.

Millard Meiss, Georges Duby, Raymond Williams, Peter Burke e Michael Baxandall são alguns dos inúmeros estudiosos que trataram a arte a partir da sua contextualização.

Não reduzidas a análises de caráter estritamente material e econômico, estas pesquisas consideram e valorizam a dimensão cultural na compreensão das determinações das criações artísticas.

Logo, aspectos como crenças, hábitos culturais, ideologias se associam ao conjunto de atividades artísticas – pintura, música, escultura, dança etc. –, nutrindo seus conteúdos e modos de manifestação.

O historiador inglês Michael Baxandall, por exemplo, ao tratar sobre a arte renascentista e os seus modos de recepção no século XVI, refere-se à pintura como “fosseis da vida econômica” (1991:12).

Desta maneira, a fatura da composição, os instrumentos e materiais utilizados, a técnica empregada, a resolução formal e os conteúdos da obra expressariam aspectos reveladores da realidade sócioeconômica de um determinado lugar e época.

Contudo, antes de ser consenso entre os estudiosos da área, a relação direta entre arte (pintura) e sociedade presente na analogia de Baxandall suscita uma série de questionamentos.

Afinal, a heterogênea e complexa sociedade moderna poderia se encontrar sintetizada nos elementos estilísticos e formais de uma composição plástica? É possível estabelecer nexos imediatos entre as propriedades intrínsecas da obra e o contexto geral que a circunscreve?

Para muitos autores, esta associação simplista não permite avanços teórico-metodológicos consistentes nas análises de natureza extrapictóricas. Faz-se necessário, portanto, atentar para outro modo relacional: arte\sociedade\mediação.

### 1.2.3. Sociologia da pesquisa: um campo de estudo se configura.

Demarcando o estágio mais maduro da sociologia da arte, a sociologia da pesquisa, assim como a história social da arte, caracteriza-se pela investigação empírica, contudo aplicada não mais aos documentos do passado, mas à realidade presente.



Esta geração, de tradição geralmente francesa ou americana, visará compreender o funcionamento e a dinâmica do universo artístico: seus agentes, suas instituições, suas relações e sua estrutura interna.

Deste modo, estes estudiosos, sem distinguir obras e artistas consagrados pela história da arte, tomarão como objeto de estudo os processos pelos quais estas obras e estes artistas, renomados ou não, são deles a ocasião, o motivo ou a consequência (HEINICH, 2008).

Fazendo uso de procedimentos metodológicos de caráter estatístico, esta fase se distinguirá, principalmente, pela utilização de enquetes. Lançando mão, também, de observações etnológicas, ela promoverá inovações não só por suas técnicas de coleta de dados e de análise, mas pela introdução de problemáticas inovadoras e pelo diálogo aberto que estabelece com outros campos da sociologia.

Portanto, um dos marcos fundadores desta fase de maior autonomia sociológica foi a insurgência de pesquisas estatísticas voltadas para o público frequentador dos museus de Belas-Artes.

Nos Estados Unidos, no início dos anos 60, uma sondagem desta natureza foi feita por Paul Lazarsfeld. O intuito era compreender as condutas e os estilos de vida em relação à estratificação sócio-demográfica – idade, sexo, origem, meio social, nível de formação, classe econômica etc.

Transportando este modelo de pesquisa para o território europeu, Pierre Bourdieu, juntamente com Alain Darbel e Dominique Schnapper, promove um estudo nos museus da Europa, do qual resulta a celebre obra *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu “público”*.

Nesta investigação, Bourdieu desmistifica uma série de crenças, expondo o peso da origem social e do nível escolar nas escolhas e disposições artísticas que definem o gosto e o estilo de vida de determinado grupo.

Sob esta compreensão, encontra-se contestado o caráter inato das “disposições cultivadas”, dado o papel imprescindível da família na formação e incorporação destas preferências.

Nestes termos, o acesso aos “bens culturais” agenciado pelas instituições escolares também é determinante na definição destas disposições estéticas.

Sendo espaços de reprodução no qual se formam competências de apreciação e significação dos objetos estéticos legitimados, os museus permitem, àqueles que – por sua origem social – não herdaram da família o capital cultural relativo ao hábito de visitar museus, que o adquiram através do credenciamento.

Inscritos nesta mesma tradição de pesquisa, encontram-se os trabalhos da socióloga francesa Nathalie Heinich, que versam tanto sobre as práticas de recepção como sobre os valores que envolvem a admiração artística.

Tomando como fonte de dados para análise os “livros de ouro” das exposições de obras de Arte Contemporânea, isto é, os livros nos quais os visitantes escrevem suas impressões e opiniões sobre a mostra, Heinich, bem aos moldes de Luc Boltanski e Laurent Thévenot, busca compreender, categorizar e contabilizar as diferentes formas de manifestação.

Estabelecendo uma espécie de tipologia, a autora encontrou registros de valores de ordens distintas: registros estéticos (referentes à beleza ou à arte), hermenêuticos (referentes à busca de sentido), éticos (referentes à moralidade), cívicos (referentes ao respeito pelo interesse comum), econômicos (referentes à/ao --) etc. (HEINICH, 2008). Esses registros explicitam, em sua pluralidade, a convivência de categorias estéticas do senso comum.

A partir de tal análise, Heinich chega à constatação de que a arte contemporânea, na elevação do primado da forma sobre o conteúdo, cria um abismo entre o público que domina as chaves interpretativas de leitura dessas obras e aquele que, pela falta de acesso às informações necessárias, não domina os códigos viabilizadores da construção de sentidos. Este fenômeno é agravado com o advento da arte contemporânea.

Sua investigação sobre a construção da admiração do artista Van Gogh, a partir do discurso crítico (HEINICH, ano), evidencia, ainda, a preocupação da sociologia com os valores e as representações que permeiam o universo artístico.

Neste sentido, não é tarefa dos sociólogos desmistificar ou denunciar a crença na singularidade do artista, entendendo assim a individualidade como um lugar de falseamento, mas analisar esta singularidade

“(...) como um regime específico de valorização que induz um funcionamento particular dos coletivos, pois as qualificações, espontaneamente postas em prática pelos autores, privilegiam a unicidade, a originalidade e a anormalidade (...)” (Ibidem: 86).

Alinhada a esta perspectiva de estudo, Raymonde Moulin analisa, em *Le Marché de la peinture en France* (1967), “a construção de valores artísticos (...) desde a cotação financeira dos pintores até as reputações póstumas, a partir da ação das diferentes categorias profissionais, de interesses, às vezes, complementares e outras vezes divergentes (...)” (Ibidem: 88).



Nesta reflexão, a socióloga, ao retratar o que se tem de comum entre a arte e os outros campos – interesses monetários, profissionalismo, cálculos –, especifica também o que lhe é singular: por exemplo, a noção de raridade artística (material, pelas peças únicas, ou estilística, pelas propriedades originais consentidamente criada tendo em vista possibilitar que a obra de arte seja economicamente valorizada (ibidem).

Buscando compreender, nas suas pesquisas, que contratos sociais e econômicos o sistema de reconhecimento e comercialização exerce sobre a relação do artista com sua produção e que conexões existem entre o valor econômico e o valor estético (PÉQUIGNOT, 2007), Moulin explicita, em diferentes contextos mercadológicos (histórico, contemporâneo, nacional e internacional), os mecanismos e as operações que estabelecem, numa ação concomitante de agências culturais e comerciais, quadros honoríficos e fixação de preços.

Assim, a autora reflete sobre a articulação e estreita interdependência entre campo artístico, espaço onde “são operadas e revisadas as avaliações estéticas” (MOULIN, 2007: 9), e mercado de arte, lugar onde “se realizam as transações e se elaboram os preços” (ibidem).

Apesar de não se autodefinir como sociólogo e muito menos como sociólogo da arte, Michel Foucault, a partir de seu ensaio sobre a pintura de Velasquez, acaba se circunscrevendo no bojo desta terceira geração.



Analisando, especificamente, o quadro *Las meninas* deste pintor espanhol, Foucault (ano), em seu livro *As palavras e as coisas*, propõe uma via in-

terpretativa que relaciona os fenômenos mais gerais (a mudança das relações de poder), os conteúdos (o tema da corte) e as estruturas estilísticas e formais (a perspectiva, a disposição dos espelhos).

A imagem analisada retrata a figura do artista pintando o casal real. Contudo, diferentemente dos quadros tradicionais, a representação do rei e da rainha não se encontra no centro da composição, ocupando um lugar marginal, distante: o reflexo de um espelho. No núcleo da cena, sob o olhar refletido da realeza, apresenta-se o pintor, exaltado, assim, pela corte que para ele posa.

Com propositiva semelhante, Norbert Elias (2005), em *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*, destaca a conexão entre as mudanças das estruturas de poder e as transformações dos estilos pictóricos. Assim como Foucault, Elias se detém somente em um quadro que, no caso, é *O embarque para ilha de Citera*, de Antoine Watteau.

Compreendendo que as belas-artes representam, em grande medida, o desenvolvimento geral da sociedade humana, Elias assinala para a possibilidade de compreensão de um tempo e de sua atmosfera política a partir do registro imagético da pintura.

Neste sentido, ele toma o quadro, entre os mais conhecidos, de Watteau, *O embarque para ilha de Citera*, a fim de apreender as transições políticas que se processavam concomitantemente à realização deste trabalho pictórico.

Portanto, Elias identifica – nos traços estilísticos e formais, no jogo de cores e sombras –, aspectos representativos de uma sociedade que vivia a passagem de um momento de intensa opressão, dada as intransigências de um reino opressor, para uma fase de limitada atuação da nobreza, pela nova política do regente Filipe, duque de Orléans e ocupante do trono real do falecido Luís XIV, que se volta contra a nobreza de funcionários e a nobreza de espada. Assim,

“[a] atmosfera algo seca e triste, que predominara nos últimos anos do velho rei, transformou-se em seu contrário. No desenvolvimento do gosto artístico, essa mudança das estruturas de poder encontrou sua expressão na passagem do barroco tardio para aquilo que, mais tarde, depois da Revolução, seria descrito com uma expressão depreciativa ‘rococó’” (ELIAS, 2005: 31).

## Síntese do capítulo



- A sociologia geral, por muito tempo, negligenciou os fenômenos artísticos em seu programa de estudo.

- Escassas e rasas foram as contribuições dos fundadores da sociologia – Durkheim, Weber, Marx e Simmel – para o estudo da arte.

- Émile Durkheim pouco se ateve ao estudo dos fenômenos artísticos; se não fosse a sua designação da sociologia estética como uma subárea da sociologia geral e sua discussão sobre a relação entre arte e a religião, poderíamos afirmar que este tema fora esquecido pelo autor francês.

- Max Weber foi um dos fundadores da disciplina sociológica que mais contribuiu para se pensar na conexão entre as manifestações artísticas e as dimensões da vida social.

- No seu estudo sobre a racionalidade presente na música ocidental, Weber tece considerações interessantes sobre a influência dos elementos externos sobre as artes, em suas diferentes linguagens.

- Karl Marx não possui escrito que trate diretamente sobre a questão da arte; contudo, sua teoria geral da vida social oferece luzes para a compreensão destes fenômenos particulares.

- Compreendendo a arte como substrato da vida econômica, Marx trata do paradoxo da permanência de determinadas manifestações artísticas arcaicas em contextos que precedem a sua emergência.

- Georg Simmel apresenta-se como o sociólogo das origens que mais se debruçou sobre o estudo das artes.

- Escrevendo textos para diversos públicos, inclusive para o público leigo, Simmel aborda, em suas reflexões, movimentos e estilos estéticos, além da vida de artistas, atentando para os condicionamentos externos que envolvem as produções e composições artísticas.

- Tributária da história da arte, da história cultural e da estética, a Sociologia da Arte irá se constituir a partir da inserção do termo sociedade nos estudos que antes só problematizavam a relação artistas/obras.

- A sociologia da arte encontra suas raízes no campo de estudo da história cultural.

- A história desta disciplina pode ser dividida em três fases: o momento fundador, a sociologia estética, o momento intermediário, a história social da arte e etapa de maior definição da disciplina, a sociologia de pesquisa.

- A dita Estética Sociológica, que se situa na primeira metade do século 20, interessa-se, essencialmente, pela relação entre arte e sociedade.

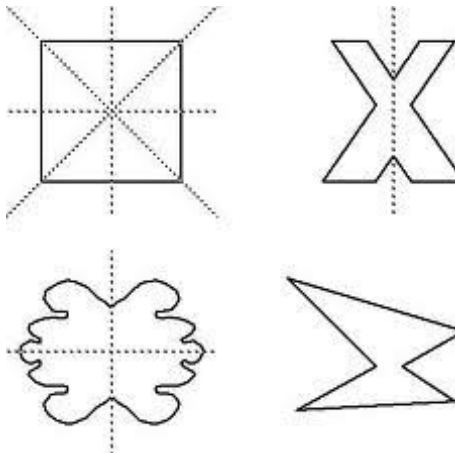
- Considerando os fatores extrapictóricos, a geração da Estética Sociológica buscará tecer a relação entre os elementos externos (contexto, meio, grupos sociais) e as propriedades formais da obra (linguagem, técnicas, conteúdos, influências).

- Interessada em analisar a arte dentro da sociedade, a história social da arte volta-se para os fenômenos artísticos a partir de sua inserção em diferentes níveis contextuais (econômico, social, institucional e cultural).

- A história social da arte terá interesse nas causalidades externas que condicionam a produção artística, tais como o mecenato, instituições e contextualização.

- A Sociologia da pesquisa constitui-se como a etapa mais madura da sociologia da arte, inovando em procedimentos metodológicos que se voltam para estudos de natureza estatística e etnológica; esta geração apresenta novas problemáticas.

- Assim como a história social da arte, a Sociologia da pesquisa caracteriza-se pela investigação empírica, contudo aplicada não mais aos documentos do passado, mas à realidade presente.

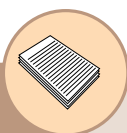


### Atividades de avaliação



1. A partir da leitura do texto desta unidade, construa um quadro comparativo entre os sociólogos fundadores (Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx e Georg Simmel), demarcando suas principais contribuições para o estudo da relação entre fenômenos artísticos e a sociedade.

## Textos complementares



### Estética e Sociologia

(...) A tendência da simetria a dispor uniformemente os elementos segundo princípios constantes, ainda será, mais tarde, própria a todas as formas de sociedades despóticas. Justus Moser escreveu em 1792: 'Estes senhores do Departamento Geral bem gostariam que tudo fosse reduzido a regras simples.

Assim, nós nos distanciamos do verdadeiro plano da natureza, que mostra a sua riqueza na multiplicidade, e fechamos caminho ao despotismo que quer tudo submeter a um pequeno número de regras'. A disposição simétrica facilita a dominação de um grande número a partir de um só e único ponto. Os golpes repercutem mais longamente, com uma resistência mínima e se calculam melhor através de um meio simetricamente ordenado, do que quando a estrutura interna e os limites das partes são irregulares e flutuantes.

Assim Carlos V quis nivelar todas as formações e direitos políticos desiguais e específicos e remodelá-los numa organização homogênea em todas as suas partes; 'ele detestava', como escreve um historiador da sua época, 'as antigas cartas de franquia e os privilégios que incomodavam as suas idéias de simetria'.

E com justa razão as pirâmides do Egito foram caracterizadas como símbolos da arquitetura política dos grandes déspotas orientais; uma sociedade estruturada de modo totalmente simétrico, cujos elementos, à medida que a gente se eleva, diminuem rapidamente de volume, aumentam rapidamente em poder, para desembocar nessa ponta que domina uniformemente todo o conjunto.

Se essa forma de organização nasceu igualmente da sua pura funcionalidade para as necessidades do despotismo, não é menor a sua significação formal, puramente estética: a atração da simetria, com o seu equilíbrio interior, sua perfeição exterior e a relação harmoniosa entre as suas partes e o seu centro unitário, contribui certamente para essa força de atração estética que exercem sobre muitos espíritos a autocracia, a radicalidade de um só e a mesma vontade do estado (...)

### A arte e a vida social

O problema da relação entre a arte e a vida social desempenhou sempre um papel muito importante em todas as literaturas que alcançaram certo grau de desenvolvimento. Na maioria dos casos, esse problema tem sido resolvido e se resolve em dois sentidos diametralmente opostos.

Alguns costumavam dizer e dizem: o homem não foi feito para o sábado, mas o sábado para o homem; a sociedade não foi feita para o artista, mas o artista, para a sociedade. A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana, para a melhoria do regime social.

Outros rechaçam em bloco essa opinião. Segundo eles, a arte é um objetivo em si; convertê-la em um meio de alcançar outros objetivos que lhes são estranhos, mesmo que sejam os mais nobres, equivale a rebaixar o mérito da obra de arte.

A primeira dessas duas opiniões teve sua brilhante expressão em nossa literatura de vanguarda, da década de 60. Sem falar de Píssarev, figura que, por extrema unilateralidade, converteu-se quase em uma caricatura. Podemos mencionar ainda Tchenishevsky e Dobroliúbov como seus mais acreditados defensores na crítica daqueles tempos. Em um de seus primeiros artigos de crítica, Tchenishevsky dizia:

“A arte pela arte é hoje em dia uma idéia tão estranha como a riqueza pela riqueza, a ciência pela ciência, etc. Todas as atividades humanas devem servir ao homem se não se quer que sejam vãs e ociosas ocupações; a riqueza existe para ser utilizada pelo homem; a ciência para ser seu guia; a arte também deve ser de alguma utilidade essencial, e, não, servir de prazer estéril.”

Segundo Tchenishevsky, a importância das artes, e em especial da mais séria delas, a poesia, reside na massa de conhecimentos que se difunde na sociedade. “As artes, diz ele ou melhor a poesia (apenas ela, pois as demais artes muito pouco fazem nesse sentido), difunde na massa dos leitores uma quantidade enorme de conhecimentos e – o que é mais importante – faz-lhes conhecer os conceitos elaborados pela ciência. Daí, a formidável importância da poesia para a vida.”

A mesma idéia se expressa em sua famosa dissertação – As relações estéticas entre a arte e a realidade. De acordo com a décima sétima tese, a arte não só reproduz a vida, mas a explica; suas obras têm amiúde “o valor de um juízo sobre os fenômenos da vida”.

Para Tchenishevsky e para seu discípulo Dobroliúbov, a principal significação da arte consiste em reproduzir a vida e ajuizar de seus fenômenos. Os críticos literários e os teóricos da arte não eram os únicos em sustentar essa opinião. Em vão dizia Nêkrássov que sua musa era “a musa da vingança e da dor”. Em uma de suas poesias, o cidadão dirige-se ao poeta com estas palavras:

E tu poeta, eleito dos deuses  
arauto de verdades eternas:  
Não creias que quem não tem pão  
não merece tua lira profética;  
não creias que os homens caíram para sempre.  
Deus não morreu na alma dos homens,  
e os soluços de um coração piedoso  
sempre serão ouvidos por ele  
Sê cidadão, e servindo à arte  
vive para o bem de teu próximo.  
Submete teu gênio ao sentimento  
de amor por todo o universo.

Com tais palavras, o cidadão Nêkrássov exprimiu sua própria interpretação da missão da arte. E assim, exatamente, era como entendiam também as mais destacadas figuras das artes plásticas, por exemplo, da pintura; Píerov e Kramskói anelavam, como Nêkrássov, ser “cidadãos” servindo à arte; como ele, “ajuizavam em suas obras dos fenômenos da vida.” (...).

(PLEKHANOV, 1964: 3-5)

## Leituras, filmes e sites



### Filmes

#### As Aventuras do Barão de Munchausen

The Adventures Of Baron Munchausen

Aventura /Comédia/ Fantasia

126 min

Alemanha / Reino Unido/ 1988 Terry Gilliam.

#### Rumo ao paraíso

Paradise Found

Drama

89 minutos

Austrália/França/ Alemanha/ 2003 Mario Andreacchio

#### Incógnito

Incognito

Ficção

107 minutos

Estados Unidos/ 1997 John Badham.

#### Moça com brinco de pérola

Drama

100 minutos

Luxemburgo/ Estados Unidos/ Inglaterra/ 2003 Peter Weber.

#### Basquiat, traços de uma vida.

Basquiat

Drama

106 minutos

Estados Unidos/ 1996 Julian Schnabel.

## Referências



- AQUINO, Flavio. **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro, SPALA, 1978.
- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Livraria Martins, 1945.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. EDUSC, 2008.
- PÉQUIGNOT, Bruno. “La Sociologie de l’art et de la culture”. In: BERTHELOT. J. M. **La sociologie française contemporaine**. Jean-Michel Berthelot (dir.), Puf, 2000, 274 p.
- PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1964.
- VIANA, Nildo. **A esfera artística: Marx ,Weber, Bourdieu e Sociologia da Arte**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- WEBER, Max. **Sobre La teoria de las Ciencias Sociales**. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- ZOLBERG, Vera. L. **Para uma sociologia das artes**. SENAC, São Paulo, 2006.
- SIMMEL, Georg. <<deiasconcretas. files.wordpress.com/.../estética\_e\_sociologia\_geor\_simmel.pdf>>.



## Capítulo

# 2

# A figura do artista sob a perspectiva sociológica



## Objetivos

- Entender o olhar particular da sociologia para com a figura do artista.
- Apreender as diferentes perspectivas analíticas que trataram deste personagem.
- Conhecer estudos pontuais sobre artistas, realizados por importantes sociólogos.

### 2.1. O artista como objeto de estudo da sociologia.

Se para os humanistas – sobretudo os historiadores da arte, estetas e críticos –, o artista é um ser de genialidade criativa inata, dotado de atributos de caráter extraordinário e alienado da vida prosaica, para os sociólogos, o produtor artístico, longe de estar subtraído da ordem comum, faz parte dela, atuando, inclusive, como um profissional, um trabalhador que se atém a atividades aplicadas à arte.

Neste sentido, cética à concepção exageradamente romantizada de artistas e de suas criações, a Sociologia da arte busca, em um movimento de desmistificação e desvelamento, colocar em questão a perspectiva individualista e idealista do “gênio original” aceita, sem restrições, por muitos leigos e estetas eruditos no Ocidente.

Ela recorda que nem sempre o artista usufruiu deste status “divino” e que a auréola sacralizante colocada acima daqueles que produzem músicas, imagens, poesias, danças e estátuas é, na verdade, fruto de um longo processo histórico e social.

Ora, é revisitando o passado que ela compreende que, até determinado período da Idade Média, quem pintava, escrevia poesias, esculpia não passava de simples artesão, artífice anônimo, trabalhador manual. Portanto, a exaltação da figura do artista como uma espécie de “*alter deus*” (MOULIN, 2007) ou “criador incriado” (BOURDIEU, 1996) possui datação e, neste sentido, não deve ser considerada como natural e pacífica.

Porém, na construção de seu enfoque específico, a disciplina sociológica se depara com diferentes tratamentos e abordagens da questão do artista, que, partindo de diferentes pressupostos, atentam mais para aspectos que di-

A ideia da auréola é apresentada pelo poeta Charles Baudelaire ao tratar sobre o redimensionamento da condição do artista na modernidade. A metáfora do artista que ao atravessar a rua, num movimento brusco, deixa cair sua auréola distintiva na lama, evocada pelo poeta francês, faz alusão à nova situação da arte. Vendo-se obrigado a comercializar sua produção para sobreviver, o artista, sobretudo o poeta, é colocado no mesmo patamar dos “simples mortais”, passando despercebido e incógnito.

Saiba mais: “(...) os artistas não se distinguiram dos artesãos, a ambos atribuiu-se o signo de Mercúrio, ‘o patrono de alegres e animados homens de ação... [mas], com a emancipação dos artistas, eles passaram a ser caracterizados como nascidos sob o signo de Saturno...o planeta da melancolia” (ZOLBERG, 2006: 182).

zem respeito à ordem do individual, do singular e do subjetivo. As abordagens psicológicas seriam uma delas.

Inscrita nesta abordagem, a tradição psicanalítica, por exemplo, entende a criatividade do indivíduo como produto da tensão resultante da repressão dos desejos libidinais. Logo, como uma espécie de sublimação, a arte seria, para os sujeitos criativos, um canal de escape onde os desejos e as fantasias infantis seriam retrabalhados e readministrados.

Nesta perspectiva, subsiste a ideia da obra de arte enquanto reflexo do estado interior do artista, o que, de certa forma, interpreta mecanicamente os artistas e as suas produções, e reduzindo-os a não mais do que delírios neuróticos.

Já a linha da psicologia cognitiva, bem representada por Howard Gardner e Jean Piaget, leva em maior consideração os fatores externos que podem motivar ou desmotivar a instituição de um talento, não se fechando, porém, à leitura da causação intrapessoal psicanalítica.

Sob este prisma, o surgimento de uma habilidade artística depende de uma série de fatores e circunstâncias que pertencem tanto ao campo da personalidade individual como ao meio social no qual o sujeito se encontra circunscrito.

Neste sentido, Gardner interpreta

“(...) a criatividade artística como algo mais do que uma solução do distúrbio interior, baseada na capacidade dos humanos de simbolizar e abstrair, como mais do que qualidades lúdicas intelectuais e espontâneas.” (ZOLBERG, 2006: 185).

Assinalando para os diversos elementos que condicionam a formação de um talento, de uma virtuose, os sociólogos que, nos últimos anos, fizeram do artista seu objeto de estudo tentam, em suas análises, explicitar, neste movimento reflexivo, o conjunto de mecanismos sociais que produzem este personagem, exorcizando a concepção mistificadora do dom nato.

Ao trazer para a discussão as estruturas institucionais, as normas de recrutamento, o treinamento profissional, dentre outros pontos, os sociólogos explicam a emergência das habilidades artísticas – não mais por aspectos como inteligência, talento ou subjetividade –, mas pelos condicionantes institucionais que, apoiando ou restringindo o desenvolvimento destas aptidões, cercam e definem a produção artística e cultural.

Neste sentido, a sociologia encara os artistas como intérpretes de papéis. Contudo,

“[o] papel social às vezes é tratado como uma posição fixa, concretizada na sociedade, mas também pode ser pensado como em construção” (*ibidem*: 172).

Assim, semelhante a outros papéis sociais, o do artista emergiu no âmbito de grandes processos sócio-históricos em articulação com microestratégias daqueles que tentam desempenhá-lo.

Logo, percebe-se que, enveredando por diferentes perspectivas investigativas, os sociólogos procuram compreender o papel do artista

“(...) num ponto intermediário entre as ligações institucionais, ou cadeias de conexão, e as grandes tendências seculares e as macroestruturas da sociedade” (*ibidem*: 173).

Uma destas vias analíticas seria aquela que se opera tomando, como base, os pressupostos da sociologia das profissões, das ocupações ou do trabalho.

### 2.1.1. “Profissão artista”

Entendendo que, apesar de predominar a ideia do artista dotado de um talento extraordinário e excepcional, grande parte destes produtores se envolve com atividades rotineiras, é que determinada abordagem sociológica da arte encontra, nos procedimentos empregados no estudo de profissões comuns, luzes para a compreensão da atividade artística.

Muito embora o método básico desses estudos consista em descrever e designar o número de ativos que integram uma dada categoria, enquadrar o fazer artístico dentro deste universo de ocupações sócio-profissionais não é tarefa fácil.

Ora, durante muito tempo, os artistas foram classificados, nas categorias profissionais, com a rubrica de “diversos”. Sua caracterização se perdia na amálgama de atividades indeterminadas que se encontravam fora dos parâmetros tradicionais de categorização.

Logo,

“[a] definição do artista diverge na delimitação de uma dupla fronteira, muito marcada hierarquicamente: de um lado, a fronteira entre artes maiores e menores, ou ofícios de arte; de outro lado, a fronteira entre profissionais e amadores – tendo-se iniciado o estudo destes últimos na França, graças a pesquisas sustentadas pelo Ministério da Cultura” (DONNAT *apud* HEINICH, 2008: 110).

Nestes termos, o estudo das “profissões artísticas” constitui-se como um desafio à análise sociológica, já que possui particularidades que fogem aos critérios tradicionais da sociologia das profissões, como, por exemplo, rendimentos, diploma, padrões de recrutamento e carreira e associações profissionais.

Isto se dá porque a tensa relação com o econômico, os modos de aprendizado informais do fazer artístico, o ingresso no ramo sem credenciais escolares e a quase inexistência de estruturas de afiliação coletiva das artes doam, sem dúvida, estatuto singular a esta “profissão artista”.

Enfrentando todas estas dificuldades de incursão, análises como a de Pierree-Michele Menger, Michèle Vessilier-Ressi e Raymonde Moulin oferecem estratégias interessantes de contorno destes obstáculos.

Raymonde Moulin e seus colaboradores (*apud* HEINICH, 2008), por exemplo, ao fazer um estudo sobre os artistas franceses, utilizam-se de um critério marginal em sociologia das profissões: o da notoriedade. Assim se refere Heinich (2008) à metodologia de Moulin *et al.*:

“Por essa razão, selecionaram um grande número de publicações profissionais (revistas de arte, catálogos de vendas etc.), nas quais destacaram os nomes dos artistas e o número de vezes que eram mencionados. Trata-se de um indicador básico do ‘reconhecimento’ artístico, dando um fundamento objetivo ao fato de os artistas pertencerem à profissão e ao seu grau de integração. Reencontramos aí, o papel fundamental dos ‘mediadores’, de maior ou menor influência segundo sua posição no ‘campo’”. (*ibidem*).

Para Bourdieu, a sociedade encontra-se dividida em diversos “campos” sociais, os quais possuem, cada um deles, suas leis específicas; ao mesmo tempo, leis gerais atravessam a todos.

### 2.1.2. Produção e Posição

Outro prisma de análise, elaborado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, busca compreender o produtor e seu trabalho artístico a partir do posicionamento que ocupa em “um campo de produção restrita” (1996) ao qual pertence sua obra. Portanto, a produção pictórica será circunscrita no “campo da pintura”, a produção musical deverá ser contextualizada no “campo da música” e assim por diante.

Sob esta leitura, o artista não imprime, em sua criação, apenas traços de seu temperamento individual e subjetivo, nem decalca, nela, elementos de determinada classe social, mas reflete, em seu trabalho estético, a sua posição no “campo da arte”.

Mediada pelo “habitus” – que seria, *grosso modo*, o sistema de ideias e disposições correspondentes à localização do indivíduo no campo –, a concepção artística responderia, ao mesmo tempo, a este princípio organizador e gerador de práticas e aos condicionamentos impostos pelo campo social no qual a obra se circunscreve.

Deste modo, o artista não é visto nem como mero reflexo do seu contexto social, nem como um ser isolado, livre para criar a seu bel prazer.

Configurado dentro de uma rede de relações objetivas, ele age e sofre mutuamente sob/as pressões do espaço social, apresentando-se ora como sujeito de transformações e rupturas, ora como vítima dos constrangimentos das regras (SIMIONI, 2002).

Substrato deste jogo de tensões, a produção artística não deve, nestes termos, ser tomada nem sob o prisma individualista puro, que a aborda, especificamente, em suas conexões diretas com o temperamento particular, subjetivo e até inconsciente do artista, nem sob o enfoque sociológico global, que a considera expressão imediata de um povo, raça ou nacionalidade.

A primeira perspectiva reduziria a obra a uma espécie de materialização das sensações, dilemas e conflitos pessoais do artista, condenando a sua interpretação a uma simples busca de evidências nos fatos biográficos.

Já a segunda anulava totalmente o papel do produtor, condicionando suas ações a uma mera resposta mecânica à sociedade geral, fadando a leitura da sua obra a um prisma “reflexista” do contexto amplo.

A produção artística deve ser compreendida, portanto, a partir de uma concepção menos simplista, sem se limitar ao deslocamento drástico entre um pólo e outro do movimento pendular entre o “individual” e o “coletivo”. Ela deve ser concebida como fruto do nexo entre as condições sociais e as atitudes individuais.

Vê-se que a “sociologia dos produtores” promovida por Bourdieu se explica e se orienta a partir do estudo das obras. Compreender a gênese das obras é passagem obrigatória para entender a instituição do campo de produção artística, “numa perspectiva não descritiva (morfologia social) nem abrangente (análise das representações), mas explicativa (referente à gênese das obras) e, às vezes crítica, quando tem por objetivo denunciar as ‘crenças’ dos atores” (HEINICH, 2008).

Ora, compreende-se que o intuito desta análise é desvelar as ilusões mantidas pelos agentes que orbitam em torno deste universo da arte, explicitando, nestes termos, o jogo de disputa e poder que subsiste a estas práticas de cunho, aparentemente, desinteressado e gratuito.

É justamente por seu caráter eminentemente crítico que a perspectiva *bourdesiana* tem sido alvo de censuras. A tônica denunciava que ela traz demarca uma concepção cética de avaliação das noções de senso comum elaboradas sobre a imagem do artista como falseamento e artificialismo, principalmente quando estas ideias assinalam para a questão da individualidade e singularidade.

Roger Bastide, o introdutor da Sociologia da Arte no Brasil, apreende a obra artística sob este ponto de vista: “(...) Em resumo, nas suas origens a arte é coletiva e não individual, exprime o gênio do povo, da raça, e não o esforço pessoal (...)” (1945: 12)

Além disso, diversos autores consideram a teoria do habitus de Bourdieu o seu “cavalo de tróia”. Ora, esta automaticidade e este engendramento mecânico entre as ações individuais e as condições objetivas de existência expressam uma leitura simplista e reducionista da subjetividade humana e de suas potencialidades criadoras, no sentido de que Bourdieu toma tal teoria como mera introspecção e inscrição dos condicionamentos sociais.

### 2.1.3 O artista interdependente.

Outro caminho de compreensão da figura do artista é percorrido pela sociologia interacionista, proposta, fundamentalmente, por Howard Becker (2008).

Tributário do empirismo pragmático norte-americano, Becker pouco se aventura em investidas macrosociológicas e enfoca o artista a partir de suas interações microscópicas, “(...) indo gradualmente para padrões sociais cada vez mais amplos e que servem de base e finalmente se ligam a sociedades grandes e complexas, abrangendo uma diversidade de mundos das artes” (ZOLBERG, 2006: 190).

Para este autor, longe de ser uma atividade puramente individual, toda arte repousa sobre uma ampla divisão do trabalho, a qual exige uma articulação de inúmeros sujeitos.

Portanto, qualquer manifestação artística se dá na articulação de uma rede colaborativa de agentes, que, mesmo não trabalhando sobre o mesmo teto, encontram-se interligados pela recíproca dependência de suas atividades.

Sob esta perspectiva, até mesmo a pintura, considerada como uma prática solitária, não se faz de maneira autossuficiente. É só pensar como esta atividade encontra-se sujeita a um circuito de outros profissionais – fabricantes de tintas, pincéis e suportes, *marchands*, colecionadores, conservadores e outros –, sem os quais a realização deste trabalho seria, praticamente, impossível.

“Esta descrição empírica da experiência real faz com que ela se apresente como essencialmente coletiva, coordenada e heteronômica, isto é, submetida a pressões materiais e sociais exteriores aos problemas especificamente estéticos. Ela opera, assim, uma desconstrução das concepções tradicionais: superioridade intrínseca das artes e dos gêneros maiores, individualidade do trabalho criador, originalidade ou singularidade do artista”. (HEINICH, 2008: 117)

Considerando os diversos subcampos, isto é, os diferentes “mundos” que integram o universo da arte, Becker abre espaço, em sua análise, para as manifestações artísticas forasteiras, muito desconsideradas pelos estetas



eruditos e historiadores da arte. Ele investiga, portanto, a arte amadora, arte *naif*, arte folclórica, entre outras.

Partindo de uma tipologias de quatro categorias de artistas – profissionais integrados, dissidentes, artistas folclóricos e artistas *naifs* –, Becker apresenta a arte como um conjunto de segmentos relativamente autossuficientes que, somente fragilmente, encontram-se relacionadas.

“Na tradição da escola de sociologia urbana de Chicago, os mundos da arte são como vizinhanças compondo uma cidade. Também como no caso da escola de Chicago, ele [Becker] dá atenção pouco detalhada à abrangente macroestrutura da sociedade e da nação, dentro das quais esses mundos funcionam” (*ibidem*).

Assim, ao tratar a criação artística não como um produto de forças sobrenaturais, mas de ações colaborativas integradas por múltiplos atores sociais, Becker desvela a concepção romantizada do gênio individual, colocando, em evidência, o estatuto coletivo da atividade artística.

#### 2.1.4. O artista e sua identidade.

Constituindo-se como uma via de estudo sobre os produtores que não prioriza análises de caráter morfológico de categoria – desmistificadora das relações escamoteadas de poder, explicitadora do conjunto de microscópicas interações, mas reveladora da identidade coletiva dos criadores “(...) nas dimensões objetivas – conforme uma clássica sociologia das profissões – e subjetivas – indo ao encontro de uma sociologia das representações a ser ainda amplamente construída” (HEINICH, 2008: 119) –, a sociologia da identidade se faz dentro de uma concepção menos positivista e mais compreensiva.

Nestes termos, o enfoque do artista se dá a partir do entendimento da lógica subjacente às imagens e representações que as pessoas constroem e elaboram sobre ele e suas práticas.

Trazendo tal proposta compreensiva, esta leitura permite explicar determinados fatos objetivos que se mostram na análise: a dificuldade de definir os limites entre os artistas profissionais e amadores; a insistência sobre um autodidatismo legítimo ou em parte imaginário; o crescente número de artistas em certas fases e índices de prestígio e reconhecimento da atividade (*ibidem*).

Tendo como base metodológica muito mais a análise dos discursos e das imagens do que dados estatísticos e observações diretas das condutas, a sociologia da identidade toma como fontes de estudo materiais diversos – biografias, autobiografias, correspondências de artistas, registros de entre-

vista, opiniões publicadas –, o que de fato assinala para o caráter qualitativo desta abordagem.

Na esteira desta “sociologia abrangente”, temos o emblemático trabalho da socióloga Nathalie Heinrich sobre os escritores. Visando entender em que condições a escrita viabiliza a construção de uma identidade específica do escritor, diversa das outras atividades possíveis de caracterizar um indivíduo, Heinrich trilha um percurso que foge ao discurso crítico sobre as ideologias que perpassam a escrita. Sua intenção, portanto, não é denunciar, mas descrever e compreender.

Podemos alinhar, sob esta mesma perspectiva, a discussão de Roger Bastide (1945). Em sua obra *Arte e Sociedade*, na qual Bastide sistematiza elementos que fundamentam a especificidade da sociologia da arte, o autor francês aborda a questão do artista, isto é, do gênio, a partir da ideia de representação coletiva.

Deste modo, Bastide afirma que toda sociedade elabora um “mito do artista” e esse mito “(...) tem um poder tão forte de coação que se impõe ao próprio artista, forçando-o a copiá-lo em sua existência cotidiana, mesmo que exista entre ele e seu temperamento uma oposição total” (1945: 76).

Sob este prisma, Bastide destaca a associação entre loucura e genialidade recorrente nas biografias dos artistas consagrados como uma tentativa da parte deles, inconsciente e não tão calculada, de corresponder às características atribuídas à imagem de artista pela coletividade.

Neste sentido, na construção de uma autoidentidade, os sujeitos forjariam uma narrativa particular que iria ao encontro do conjunto de expectativas criadas pela sociedade no entorno da representação do artista.

## 2.2. Sociólogos, artistas e biografias.

Tratada, muitas vezes, como indissociável da obra, a vida do autor apresenta-se como alvo de interesse de especialistas e do público em geral. Isto se deve, em grande medida, ao enfoque personalista que apresenta, na biografia e nos relatos de vida dos artistas, elementos tão singularizantes quanto aqueles encontrados no corpo de suas produções.

Nestes termos, a vida do artista, sobretudo suas narrativas de sofrimento, passa a ganhar relevância mesmo quando privilegia aspectos que fogem ao campo propriamente artístico, dando conta de eventualidades e excentricidades que tornam este sujeito insubstituível e irredutível a qualquer qualificação que tenha por base equivalências subliminares.

Contudo, se, para os humanistas e psicólogos, a vida do artista é tão importante quanto a sua obra, para os sociólogos, esta não carece de menor atenção.

Propondo um enfoque diferenciado, a sociologia encontra, no estudo das trajetórias individuais dos artistas, elementos que possibilitam problematizar as casualidades externas que condicionam suas escolhas, disposições e seus cursos. Trata-se de circunscrever a história individual deste produtor no rastro da história social.

Assim, não são poucos os sociólogos que se debruçam sobre a vida de artistas, principalmente dos renomados. Desmistificando a imagem do gênio nato, apregoada por leigos e especialistas no Ocidente, a sociologia recompõe os eventos biográficos dentro de contextos amplos que vão desde configurações sócio-históricas a quadros institucionais.

Neste sentido, a incursão sociológica sobre a trajetória individual artística se estabelece na ruptura com os enfoques tradicionais de interpretação espiritualista e estética, que abordam o artista somente a partir de suas características pessoais, subjetivas e psicológicas.

Inscrevem-se no *hall* destas abordagens sociológicas: o trabalho de Pierre Bourdieu sobre o escritor francês Gustave Flaubert, a análise de Norbert Elias sobre o músico Mozart e o estudo de Nathalie Heinich sobre o considerado artista maldito Van Gogh.

### 2.2.1. Flaubert sob o olhar de Bourdieu.

A análise do romance *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert feita por Pierre Bourdieu (1996) se faz na compreensão do “campo artístico”. Partindo da obra, ele busca encontrar os nexos existentes entre a composição da ficção e o espaço social que o autor ocupa.

Neste sentido, Flaubert expressaria, em seu trabalho, o jogo de tensões no qual ele mesmo encontra-se mergulhado, imprimindo – na figura de Frederic Moreau, personagem principal da trama –, seu conflito enquanto representante de uma nova posição: “arte pela arte”.

Ao situar o escritor no interior da cena cultural em processo entre 1830 e 1850, momento este de intensa formação do campo intelectual e literário que viria a ser totalmente constituído no final do século XIX, Bourdieu desmistifica a noção romantizada do trabalho artístico.

Trazendo à luz os aspectos condicionantes de uma obra literária, ele coloca em suspenso a ideia de gênio como “criador incriado”, mostrando-o o artista como “produto”, fruto de uma dinâmica sócio-histórica.

“(...) a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de reduzi-la ou de destruí-la, intensifica a experiência literária: como se verá a propósito de Flaubert, ela parece anular, de início, a singularidade do “criador” em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o autor encontra-se englobado e ‘incluído como um ponto’ (...)” (BOURDIEU, 1996: 14-15).

Neste movimento de *dessacralização* de conceitos, a figura do artista e a importância da sua atividade são reavaliadas. É preciso considerar – destaca Bourdieu – que a constituição destas categorias socialmente distintas é resultado de um longo processo histórico, nascente da progressiva autonomização do campo artístico.

“Basta levantar a questão proibida para perceber que o artista faz a obra e é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o ‘descobrir’ e consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e ‘reconhecido’, críticos, prefaciadores, marchands (...)” (1996: 193).

Portanto, apreender de qual lugar o agente – *artista* – revela seu ponto de vista e compreender sua localização em relação às outras posições dispostas no espaço social são competências das Ciências das obras culturais.

Ainda que a linguagem das artes plásticas tenha sua particularidade com relação à literatura, que se expressa via linguagem verbal, as operações descritas por Bourdieu em sua análise apontam possibilidades de estudo destas obras específicas e de seus artistas.

Sabe-se que Bourdieu deixou centenas de páginas sobre Manet, que ainda não foram publicadas. Provavelmente, esta análise sobre o pintor francês indique um tratamento mais específico para o estudo das linguagens pictóricas.

Leopold Mozart foi um compositor, professor de música e violonista.

### 2.2.2. Mozart sob o olhar de Elias.

Desbravando de forma audaciosa o íngreme terreno da individualidade e da arte, Norbert Elias (1995), em *Mozart: a sociologia de um gênio*, apresenta um belo modelo de análise sociológica da singularidade.

Lançando mão de dados provenientes de materiais diversos – correspondências, biografia –, o autor mergulha na experiência particular do músico Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) a fim de reinscrever o seu percurso artístico – e até mesmo pessoal – no interior da “teia-figuração”. (LEÃO, 2007, p. 57)

Filho de pai músico, Mozart recebe educação musical desde a sua mais tenra idade, formação esta que o elevará ao *status* de garoto prodígio. Habitado aos aplausos e às ovações do público por sua habilidade precoce, o jovem artista vienense cresce consciente de seu talento especial, de sua genialidade incomum. Porém, como músico da corte, encontra, na subser-

**Outsider:** Trata-se de um conjunto heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os estabelecidos (ELIAS, 2000: 7).

viente posição social do artista, o motivo de sua revolta pessoal e de seu conflito existencial.

Tal qual um *outsider*, Mozart vive o paradoxo de renegar os valores e códigos da sociedade que o repudia – a aristocracia de Viena –, ao mesmo tempo em que espera ser reconhecido por ela.

Contudo, Elias afirma que, Mozart foi um músico da corte que procurou alcançar o status de ‘autônomo’ cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo, mais ainda não estava institucionalmente, preparado para o mesmo” (ELIAS, 1995: 45).

Portanto, a leitura *elisiana* sobre a arte aborda, neste estudo, o conceito de gênio não como algo “inato” e “interior”, mas como uma construção atravessada pelo social.

“(…) Ao falar de Mozart logo nos pegamos usando expressões como ‘gênio inato’, ou ‘capacidade congênita de compor’; mas tais expressões são ditas sem pensar. Se dizemos que uma característica da pessoa é inata, queremos com isso dizer que é geneticamente determinada, herdada biologicamente da mesma maneira que a cor dos cabelos ou dos olhos. Mas é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart.” (Ibidem, p. 58).

### 2.2.3. Van Gogh sob o olhar de Nathalie Heinich.

Circunscrita dentro da abordagem compreensiva, a análise proposta pela socióloga francesa Nathalie Heinich caracteriza-se, fundamentalmente, pelo estudo das representações que perpassam e mobilizam o universo artístico.

No estudo sobre o processo de reconhecimento da vida e da obra de Vicent Van Gogh, Heinich (1992) explicita as operações analíticas direcionadas por este enfoque.

Ao tratar o caso do pintor holandês, ela indica o magma de representações oriundas da esfera religiosa que atravessam e constituem a identidade do artista moderno. Neste sentido, Van Gogh mostra-se como figura emblemática deste movimento de sacralização do artista. Os elementos enfatizados nos tratamentos biográficos – gosto pelo isolamento, pobreza, etc. –, o aproximam das características essenciais atribuídas aos santos, envolvendo-o em uma áurea de mistério e divinização.

Tais investimentos místicos na vocação artística mostram-se, deste modo, como chave explicativa para o entendimento do fenômeno da admiração personalista, tão próprio do regime moderno.

## Síntese do capítulo



O nome desta obra, que ainda não foi traduzida para o português, é *La Gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*.

- Divergindo da imagem do artista anunciada por historiadores da arte, estetas e críticos, a sociologia coloca em questão os predicados de caráter extraordinário que envolvem este personagem, considerando sua atividade inscrita na ordem comum, portanto, não indiferente à vida social ordinária.

- Ao recorrer à história, a sociologia mostra que este status de excepcionalidade atribuído ao artista resulta de um longo processo sócio-histórico.

- Na construção de seu enfoque específico, a sociologia se depara com abordagens de cunho individualista e subjetivo. As perspectivas psicológicas (psicanalítica e cognitiva) seriam uma delas.

- Explicitando os mecanismos sociais que condicionam a emergência, a permanência ou o declínio de determinadas formas de expressão individuais, a sociologia enveredou por diferentes projetos analíticos.

- O campo da sociologia das profissões, da relação entre posição e produção, da perspectiva interacionista e da sociologia da identidade são alguns destes caminhos investigativos, a partir dos quais se pode compreender o artista.

- À luz da sociologia das profissões, o artista, longe de estar subtraído da ordem comum, exerce atividades rotineiras e, por isso, guardadas as devidas particularidades, pode ser estudado a partir de procedimentos da sociologia das ocupações.

- O estudo que relaciona o posicionamento social dentro do campo e as produções estéticas não trata o artista nem como mero reflexo do seu contexto social, nem como um ser isolado, livre para criar a seu bel prazer, mas como um agente circunscrito numa teia de relações e de interdependências.

- Sob a perspectiva interacionista, na qual o artista aparece como um indivíduo interdependente, a criação artística apresenta-se não como um produto de forças sobrenaturais, mas de ações colaborativas integradas por múltiplos atores sociais.

- Enfocando o artista a partir do entendimento da lógica subjacente às imagens e representações que as pessoas constroem e elaboram sobre ele e suas práticas, a sociologia da identidade propõe uma análise compreensiva, que vai além da infrutífera crítica positivista desmistificadora.

- Tratada, muitas vezes, como indissociável da obra, a vida do artista apresenta-se como alvo de interesse de especialistas e do público em geral.

- Mesmo não fazendo referência ao universo propriamente artístico, os relatos de vida podem produzir status singularizante tão eficaz quanto aquele que se elabora no entorno das propriedades da obra.

- Se, para os humanistas e psicólogos, a vida do artista é tão importante quanto a sua obra, para os sociólogos, esta não carece de menor atenção.

- Propondo um enfoque diferenciado, a sociologia encontra, no estudo das trajetórias individuais dos artistas, elementos que possibilitam problematizar as casualidades externas que condicionam suas escolhas, disposições e cursos.

- Assim, não são poucos os sociólogos que se debruçam sobre a vida de artistas, principalmente dos renomados.

- Inscritos no quadro destas abordagens sociológicas, temos o trabalho de Pierre Bourdieu sobre o escritor francês Gustave Flaubert, a análise de Norbert Elias sobre o músico Mozart e o estudo de Nathalie Heinich sobre o pintor impressionista Van Gogh.

- Pierre Bourdieu, em seu estudo sobre o livro *Educação sentimental*, compreende Flaubert e sua obra a partir dos nexos existentes entre a composição da ficção e o espaço social que o autor ocupa.

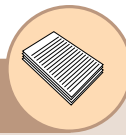
- Norbert Elias – ao mergulhar na trajetória individual e nos conflitos e tensões existenciais de Mozart –, reinscreve o percurso artístico do músico vienense no seio da configuração sócio-histórica da qual ele faz parte.

- Nathalie Heinich, em seu estudo sobre o pintor maldito Van Gogh, revela a magma de representações oriundas da esfera religiosa que alimentam e constituem a identidade deste artista.

### Atividades de avaliação



Utilizando-se de diferentes fontes de informação (livros, revistas, vídeos, internet, entre outras), construa uma narrativa biográfica de um artista que lhe desperte interesse, levando em consideração a influência dos aspectos de ordem social (contexto histórico, instituições etc.) impressos nesta trajetória.



## Textos complementares

### O termo “artista”

O termo “artista” para designar pintores e escultores, que eram anteriormente qualificados de “artesãos”, só se impôs no final do século 18. A partir do início do século 19, vai estender-se aos intérpretes de música e de teatro e mesmo aos de cinema, no século 20. Concomitantemente a essas evoluções semânticas, opera-se pouco a pouco uma mudança de conotação: de descritivo, “artista” tende a se tornar valorativo, carregado de julgamentos de valor positivos. Da mesma forma que o “autor” – usado sobretudo em literatura, música ou cinema –, “artista” aparece, freqüentemente, como um qualificativo, mesmo que seja substantivado (“Que artista!”, “É um verdadeiro artista!”, “É mesmo um artista”).

Esse processo traduz, ao mesmo tempo, a valorização progressiva da criação nas sociedades ocidentais e uma tendência histórica à evolução do julgamento estético da obra para a pessoa do artista, já referido por Edgard Zilsel (1926). Tende-se, retrospectivamente, a tratar com “tipos” representativos de sua categoria os artistas excepcionais do passado. O senso comum e, às vezes, até os especialistas de arte acreditam de bom grado que o conjunto dos artistas da Renascença gozava de um status análogo ao de Leonardo, Rafael ou Michelangelo, enquanto que a singularidade que apresentavam fazia deles exceções e modelos a seguir, mas certamente não casos típicos.

Um índice, entre outros, dessa valorização é o aparecimento, a partir dos anos de 1830, de ficções literárias tendo por heróis artistas – fenômeno desconhecido anteriormente. Com o romantismo, pintores e escultores se inscrevem em um novo quadro de representações em que a atividade é pensada como dependendo forçosamente de uma vocação (e não mais de um aprendizado), e em que a excelência, em vez de ser definida como a capacidade de dominar as regras, aparece como devendo ser necessariamente singular. O criador, para ser verdadeiramente um artista, deve dar prova de originalidade e ao mesmo tempo de capacidade de exprimir sua interioridade, e de tal modo que atinja uma forma de universalidade.

A valorização do “artista” provoca uma extensão do termo, tornando os limites de categoria tanto mais indefinidos quanto ela se torna prestigiosa. Essa indefinição se acentua com a arte contemporânea, marcada por uma constelação de novas práticas, mesclando pintura, escultura, vídeo, fotografia, cenografia, urbanismo e até mesmo filosofia. Explica-se assim o sucesso, hoje em dia, da expressão “artista plástico”, mais neutra que simplesmente “artista”, e que permite evitar os de “pintor” ou “escultor”, que valiam ainda para a arte clássica e moderna, mas tornaram-se bastante inadequados com o advento da arte contemporânea.

(HEINICH, 2008: 123-124)

### Consensos e divergências em torno da imagem do artista

Conforme discutido anteriormente, para os estetas o artista é singularmente dotado e essencialmente alienado da rotina da vida. Os estetas acreditam que o grande artista é excepcional e não pode ser analisado simplesmente como se fosse apenas um de uma espécie. Eles não são como artífices, artesãos ou artistas comerciais, porque os verdadeiros artistas fazem coisas que não são instrumentalmente úteis, mas que pertencem ao domínio do espiritual, tão difícil de definir como os mistérios da própria religião. Os



estetas raramente prestam atenção em artistas “rotineiros” ou artífices, pressupondo que, se um artista é talentoso, seu dom inevitavelmente aparecerá, embora seu reconhecimento social não seja necessariamente rápido.

Os psicólogos nem sempre conferem o mesmo grau de singularidade a traços artísticos, como o fazem os estetas. Mesmo quando consideram o talento inato, eles diferem nas explicações de seu subsequente curso de desenvolvimento. Para os freudianos, o artista é um indivíduo que lida com os impulsos universais a toda a espécie humana. Para os psicólogos sociais, o artista é um indivíduo criativo ou intelectual com mais ou menos habilidade e que se envolve com um projeto de aprendizado, solução ou busca de problema. Independentemente da escola de psicologia com que se identificam, com o behaviorismo ou com uma das psicologias qualitativas e humanísticas, os psicólogos baseiam sua análise na particularidade do indivíduo.

Essas imagens contrastam vivamente com a concepção que alguns sociólogos têm do artista como trabalhador. Enquanto o artista na condição de um quase-neurótico sublimado ou portador e manipulador de talento é especificamente definido como um indivíduo singular, extraordinário mesmo, o artista como trabalhador é parte de uma categoria social ou de um tipo (meramente) prosaico – o rotineiro. Intrínseca a esse prosaísmo, e portanto a essa previsibilidade, é sua incompatibilidade com as concepções românticas (e populares) do artista como criador de inspiração divina. De fato, em termos sociais como esses, a concepção romântica do artista é realmente paradoxista.

(...)

Por fim, o objeto de estudo dessas disciplinas, o artista, coloca-se numa posição mais ou menos antagônica a todos esses enfoques contraditórios. Os artistas tendem a se ver como indivíduos singulares, ao modo romântico, ou como indivíduos em um ou mais dos modos psicológicos. Mesmo quando se lamentam do que crêem ser injustiças a eles impostas pelas pressões sociais, muitos artistas rejeitam teorias que atribuem responsabilidade por seus infortúnios inteiramente a restrições externas, como se elas pudessem explicar a grandeza a que aspiram.

(ZOLBERG, 2006: 178-182)

## Leituras, filmes e sites



### Filmes

Vincent & Theo

Vincent & Theo

Drama

138 minutos

Holanda/França/1990 Robert Altman

O Decameron

Il Decameron

Comédia/Drama

111 minutos

Itália/França/ Alemanha/ 1971 Pier Paolo Pasolini

Goya (1999)

Goya in Bordeaux

Drama

102 minutos

Espanha/Itália/ 1999 Carlos Saura

Gauguin, um lobo atrás da porta.

Oviri

Drama

Dinamarca/França/ 1986 Henning Carlsen

Amadeus

Amadeus

Drama

158 minutos

Estados Unidos/ 1984 çlkjyh nñçpoiuyhgvcxz\Milos Forman.

## Referências



- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Livraria Martins, 1945.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Mozart**: a sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. EDUSC, 2008.
- MOULIN, Raymonde. **O mercado de arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- LEÃO, Andréa. **Norbert Elias & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007;
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador**. Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922). São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- VIANA, Nildo. **A esfera artística**: Marx, Weber, Bourdieu e Sociologia da Arte. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- ZOLBERG, Vera. L. **Para uma sociologia das artes**. SENAC, São Paulo, 2006.