

Uma perspectiva sociológica sobre a continuidade entre as práticas cotidianas, as atividades artísticas e a sensibilidade estética

Jean Pierre Silvestre

Para o autor, as técnicas e os sentidos artísticos devem ser interpretados como construções simbólicas remetidas à totalidade da organização social. A relação entre a arte e o conjunto da vida coletiva não se situa num plano instrumental visto que ela é ordem semântica e semiótica. As configurações da arte dita primitiva, como as cenas dos pintores renascentistas ou as cores puras das artes visuais na modernidade não glorificam a estrutura social. Antes, elas materializam um "estar no mundo" universal e singular no nível que lhes é próprio: o da criação das formas e da feitura de objetos.

Sociologia da arte; práticas culturais; sensibilidade estética.

É evidente que, no exercício de sua disciplina, o sociólogo, assim como o antropólogo ou o historiador, não deve aplicar juízos de valor sobre os alicerces das práticas culturais que estuda. A mesma "neutralidade axiológica" a ele se impõe em relação às políticas culturais que seja levado a analisar, mesmo se, por outro lado, os resultados de suas investigações lhe conferem, em alguns casos e de maneira limitada, a competência de expert capaz de auxiliar as opções deste ou daquele ministro da cultura.

Fiel ao imperativo categórico das ciências sociais, eu não responderia diretamente à questão da hierarquia dos valores culturais. Esclareceria, antes, de forma indireta, dedicando-me a mostrar as relações de continuidade que existem entre a cultura no sentido antropológico e a cultura no sentido estético e intelectual do termo, ou seja, entre a cultura definida pelo conjunto de maneiras de sentir, pensar e se comportar próprias de um grupo ou sociedade, e a cultura definida pelo corpus mais restrito de obras valorizadas e que são objeto de uma experiência e de um tratamento social particulares.

Parece-me, com efeito, que a definição de arte e a referência a ela, em qualquer sociedade, não são jamais puramente "intra-estéticas". As técnicas e os estilos artísticos, assim como os sentimentos por eles expressos, devem ser interpretados como construções simbólicas remetidas à totalidade da organização social. Não se pode mais compreender os objetos artísticos como um encadeamento de formas puras, assim como não se pode compreender a linguagem como um catálogo de variações simbólicas ou o mito como um conjunto de transformações estruturais sem base nem vínculos.

Como nota, por exemplo, C. Geertz:

O gosto intenso pela linha manifestado pela arte yoruba não emana simplesmente de um prazer desinteressado em relação a suas propriedades intrínsecas; desenvolve-se a partir de uma sensibilidade característica que a vida como um todo contribui para formar; uma sensibilidade em que a plena significação das coisas só se pode desenvolver a partir das cicatrizes que nela deixam os homens.¹

É importante, todavia, não atrelar a preocupação de relacionar a sensibilidade

estética de um grupo com seus *habitus* sociais à uma interpretação "funcionalista" das práticas artísticas. As obras de arte não são criadas para auxiliar o bom andamento da sociedade, mesmo se para isso contribuem. É incontestável que toda atividade, incluindo a pintura ou a música, pode favorecer a regulação social, da mesma forma que pode também participar de sua dissolução ou de seu desmembramento. A relação constatada entre a arte e o conjunto da vida coletiva, contudo, não se situa num plano instrumental; é de ordem semântica e semiótica. As configurações das linhas dos Yoruba, como as cenas religiosas dos pintores da Renascença ou as cores puras de Kandinsky não glorificam, salvo de maneira oblíqua, a estrutura social nem fazem avançar as doutrinas "úteis". Elas materializam, antes de tudo, um "estar no mundo" ao mesmo tempo universal e singular no nível que lhes é próprio: o da criação das formas e da feitura dos objetos.

Escolhas artísticas e hierarquização social dos gêneros e estilos

A cultura inscrita nas práticas cotidianas apresenta-se como a condição de possibilidade, receptibilidade e inteligibilidade das obras produzidas no espaço especificamente artístico e intelectual, mesmo se, em nossas sociedades – desde o movimento de autonomização das Belas Artes e da estética no século 18 – esse vínculo tenda a ser ocultado ou negado pelos historiadores de arte, os filósofos e os próprios criadores, em proveito de um discurso sobre a singularidade absoluta da obra e a originalidade radical do gênio artístico.

Os trabalhos realizados no campo das ciências sociais evidenciam como as formas variáveis de criação ou de recepção das obras dependem fundamentalmente daquilo que se pode chamar, segundo N. Elias, a "estrutura da personalidade" ou a "economia psíquica de uma época". Em outras palavras, eles se esforçam para compreender a relação existente entre o estilo das obras e os *habitus* sociais dos indivíduos e dos grupos, mostrando como as estruturas

emocionais coletivas, historicamente constituídas, comandam e tornam aceitáveis as formas e os motivos "puros", e organizam os gêneros e as obras. Assim, na *société de cour*² dos séculos 17 e 18 na França,³ as dimensões e a decoração da casa de um nobre não dependem da riqueza do proprietário, mas de sua posição social e da "obrigação de representar" que dela decorre. As escolhas artísticas não são deixadas à livre apreciação dos indivíduos; não são a expressão do juízo de gosto idiossincrásico de uma subjetividade autônoma, mas aquela de uma posição de classe ou de casta, que deve afirmar sua diferença e sua singularidade nas escolhas artísticas, como nas demais manifestações de sua vida social. O desejo de se distinguir por parte daqueles que não pertencem à aristocracia, mas também daqueles que pertencem às categorias subalternas na hierarquia das ordens aristocráticas, é a marca de pertencimento social e das obrigações que decorrem da adesão aos mesmos valores e ideais de seus pares. O caráter da decoração das residências dos nobres exige, por isso, beleza de acordo com a origem e a posição das pessoas que mandam construí-las, sem que, todavia, essa decoração se autorize a rivalidade com a magnificência reservada aos palácios dos reis. É preciso admitir, então, sugere N. Elias, que as criações que vemos sob o ângulo puramente estético, como variantes de um estilo dado, foram percebidas e apreciadas pelos homens da época como a expressão altamente diferenciada de certas qualidades sociais. Assim, a residência dos príncipes é denominada "palácio" ou, mais exatamente, "palácio de segunda classe", para distingui-la do "palácio real" e também das mansões. Nos dois casos, entretanto, a decoração deve estar de acordo com o estatuto social do proprietário. Em suma, o gosto não é questão de livre opinião, mas de estatuto e condição sociais, que ninguém se pode permitir contrariar.

Quando um duque manda construir uma casa, ela deve ser a casa de um duque, e não a de um conde (...). Afirmer sua posição torna-se necessidade absoluta. Se falta

*dinheiro, a posição e, conseqüentemente, a existência social de seu titular ficam altamente comprometidas. Um duque que não constrói sua casa como convém a um duque, e por isso não pode satisfazer as obrigações sociais próprias de um duque, deixou, por assim dizer, de ser um duque.*⁴

Se as escolhas arquitetônicas e os motivos decorativos de uma casa senhorial remetem aos comportamentos ostentatórios e distintivos nos quais se exprime a totalidade do ser social de um grupo, a maneira como são hierarquizados os gêneros artísticos, ainda na idade clássica, após a criação da Academia, assinala também uma codificação estrita, tanto social como estética.⁵

O valor comercial de um quadro é determinado por um princípio fundamental: seu gênero, definido, por sua vez, pelo tema:

Exterior às qualidades formais do trabalho pictural, esse critério pode parecer secundário hoje, após a ruptura impressionista e o abandono da pintura histórica em benefício dos gêneros menores, seguida do estilhaçamento desse sistema de percepção e classificação das obras; mas no universo acadêmico, a relação com as imagens era ainda amplamente governada pelo seu tema, em que a categoria de pertencimento comandava a avaliação.

É, então, o gênero que define a graduação de preço das obras: os quadros de "história" (profana e santa) em primeiro lugar; depois os retratos, em seguida as cenas ditas "de gênero" e as paisagens; e, enfim, as naturezas-mortas, que não atingem mais do que a quarta parte do preço do "grande gênero".

Constata-se que a mesma hierarquia ordena o valor estético dos quadros, em função de dois critérios: um, intrínseco à pintura, sua dificuldade; o outro, extrínseco, a "nobreza" dos temas e motivos –

é por sua natureza animada que os animais são mais difíceis de pintar e, portanto, mais valorizados do que as flores; é pelo grau superior de perfeição do homem que o retrato precede a paisagem; é pelo número de figuras que uma cena histórica com várias pessoas é preferível ao retrato; e é pela sua nobreza, mais do que tudo, que são avaliadas as "grandes ações" da história, os "temas

*agradáveis" da poesia, os "grandes homens" e os "mistérios exaltados" evocados pela "fábula", ou seja, a mitologia.*⁶

N. Heinrich esclarece como a preferência dada à pintura histórica se explica não só por sua adequação aos valores eruditos, essenciais na época, mas também aos valores picturais que interessavam aos próprios pintores.

*Ela lhes permitia mostrar concomitante a sua erudição, sua habilidade nestas duas técnicas tipicamente acadêmicas, o nu e o vestido – pouco figuráveis além de nos quadros de história antiga, de mitologia ou de alegoria. O primeiro atestava os conhecimentos anatômicos do pintor, enquanto o segundo colocava em evidência suas qualidades plásticas, sua aptidão para o trabalho abstrato de composição de formas e de reprodução da luz. Em outras palavras, o quadro histórico tinha condições de incluir uma natureza-morta, uma paisagem, retratos, até mesmo cenas de gênero: ele também era um gênero total, em que se podiam desenvolver todas as facetas de um talento de pintor.*⁷

Não é de surpreender, então, que a pintura histórica tenha podido, durante longo tempo, impor sua hegemonia no interior da instituição acadêmica, dando acesso a postos oficiais (tesoureiros, professores e adjuntos de professores, reitores, chanceleres, diretores) e às vantagens que os acompanham (remunerações, ateliês, alojamentos, pensões, distinções honoríficas).

Habitus sociais e disposições sensíveis

Continuarei a apresentar minha argumentação a favor da tese da continuidade entre as práticas sociais e as práticas artísticas, tomando como exemplo os trabalhos de M. Baxandall⁸ sobre "o olho moral e espiritual" da pintura italiana do século 15. A hipótese de M. Baxandall é a de que "o olho do Quattrocento" deve ser interpretado como o conjunto coordenado dos esquemas de percepção, apreciação e prazer – elaborados e incorporados nas atividades cotidianas, isto é, no trabalho, na escola, na igreja e durante as horas de lazer

– que é reencontrado tanto na produção como na recepção das obras de arte. Trata-se, para o historiador sociólogo, de recuperar uma "experiência social" do mundo e da vida enquanto experiência global, em que *habitus* mercantil, *habitus* religioso e *habitus* lúdico se reúnem para constituir a singularidade da experiência estética "de homens de negócio freqüentando a igreja e manifestando gosto pela dança".⁹ Dito de outra forma, aquele que olha um quadro ou um afresco utiliza as capacidades visuais adquiridas na vida comum, as mesmas que o pintor conhece e partilha, quaisquer que sejam, aliás, suas capacidades profissionais especializadas, já que pertence à mesma sociedade e participa do mesmo universo cultural.

Eu reteria quatro características essenciais do "olho do Quattrocento" destacadas por M. Baxandall. A primeira concerne ao contrato firmado entre o pintor e seu comandatário (príncipe, cortesão, oficiante de casas religiosas, membro de profissões liberais ou mercantis, operando seja no interior das confrarias, seja a título individual) e relaciona prazer estético com prazer de ostentação da raridade. Passado diante de notário ou sob firma privada, esse contrato geralmente contém uma cláusula que define a natureza e a qualidade das cores que o pintor se compromete a utilizar e, em particular, o ouro e o azul-ultramar (preferível ao azul-alemão, mais barato), cuja quantidade, às vezes, é determinada com precisão. É necessário, entretanto, notar que a partir de meados do século, o consumo pródigo do ouro e do azul-ultramar vai perdendo sua importância distintiva e dando lugar ao consumo, também pródigo, do *savoir-faire*. O valor do tratamento técnico aplicado aos materiais vai, então, se impor, em detrimento do valor comercial intrínseco dos materiais em si. Ao se mostrar um comprador prevenido de talentos, o amante da arte afirma pouco a pouco a qualidade de seu gosto e sua superioridade sobre o gosto comum. A compra do *savoir-faire* técnico, mais do que de pigmentos preciosos, é o que confere, daí por diante, o brilhantismo do quadro e o que intensifica a fruição de sua posse e, ao mesmo tempo,

de sua apreciação. Se o interesse pela técnica não pára de crescer na atenção dirigida às pinturas, é particularmente porque a preocupação em se distinguir dos novos-ricos leva as classes superiores a recusarem a ostentação da riqueza nas obras pintadas, como nas vestimentas; é também porque a difusão do pensamento humanista vem reforçar um certo ascetismo cristão; é, enfim, porque os artistas, ganhando cada vez mais autonomia profissional, são pouco a pouco inclinados a se fazer conhecer e reconhecer pelo que de fato lhes pertence: o *savoir-faire* e o talento.

A segunda característica essencial do "olho do Quattrocento" relaciona percepção estética e sentimento religioso. A maior parte das pinturas da Renascença era, com efeito, de inspiração religiosa, por seu tema, evidentemente, mas também pelo objetivo que deveria atingir: despertar a consciência para a dimensão espiritual da existência humana. Eram, por conseqüência, incitações visuais à reflexão sobre as virtudes do cristianismo. Por uma espécie de vínculo interativo com a cena representada, o espectador, na presença de uma imagem da Anunciação, da Ascensão da Virgem, da Adoração dos Magos, da Paixão, era convidado a completá-la, meditando sobre o acontecimento tal como o conhecia e sobre suas analogias pessoais com o mistério revelado. Os códigos estabelecidos pelas instituições o ajudavam a se colocar em sua leitura ativa; e, entre as instituições religiosas, os sermões, classificando e subclassificando os acontecimentos e os personagens reveladores do mito cristão, e apontando os tipos de atitude – discórdia, reflexão, interrogação, humildade, dignidade, admiração – que convinha a cada um, constituíam parte essencial do "equipamento" moral e retórico do homem da Renascença. Pense-se, por exemplo, na codificação estrita das atitudes possíveis da Virgem diante do Arcanjo Gabriel.

Note-se ainda que, embora seus gestos estivessem classificados, as fisionomias e as cores dos personagens pintados eram escolhidas em função de uma simbólica

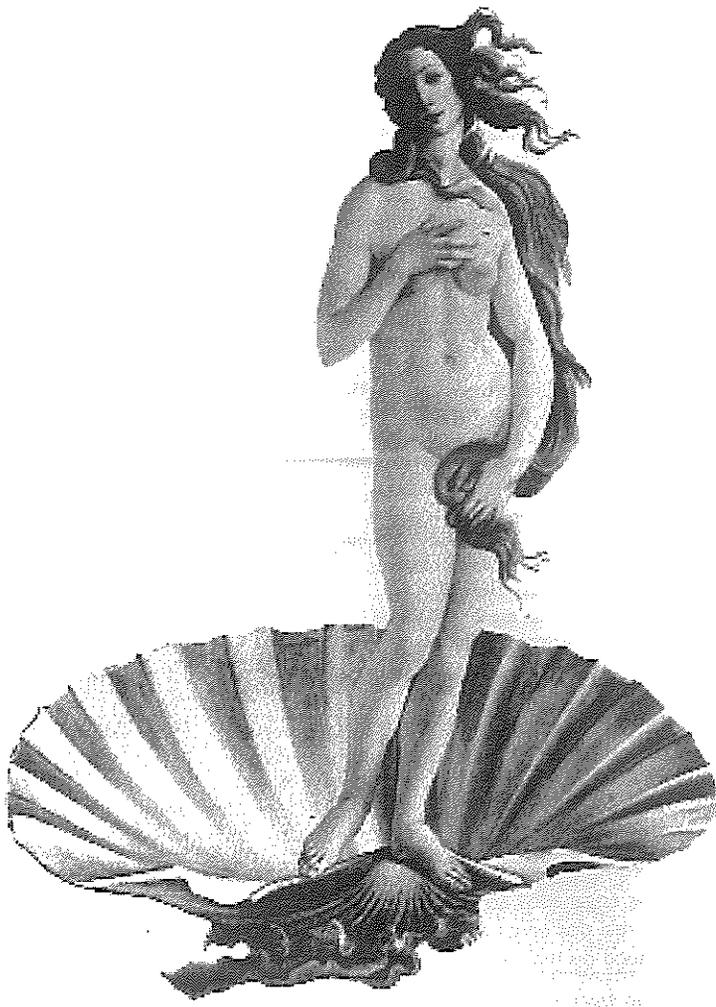
elaborada, como testemunham as discussões sobre a tez conveniente à Virgem ou a cor de seus cabelos.

A terceira característica evidente da sensibilidade estética do Quattrocento concerne à relação entre uma dança bastante praticada na época, a *bassa danza*, e a maneira de considerar a composição pictural. De fato, essa dança era menos uma arte temporal ligada à música, como para nós atualmente, do que uma arte gráfica geométrica, executada em passos lentos, apresentando agrupamentos de poses e arranjos de corpos (verdadeiros quadros

vivos), enquadrados por movimentos, que os pintores, como Botticelli em *Primavera* ou *Naissance de Vénus*, se compraziam em retomar e que os espectadores reconheciam rapidamente. A sensibilidade para a *bassa danza* "demandava do público uma capacidade de interpretar os tipos de figuras, uma experiência das organizações semidramáticas que permitiram a Botticelli e a outros pintores contar com uma mesma facilidade por parte do público, de interpretação de seus próprios grupos".¹⁰

Enfim, a quarta característica da disposição visual, própria ao século 15 italiano, que eu gostaria de lembrar trata da influência das técnicas de *jaugeage*.¹¹ Para a história da cultura é fato essencial saber que os gêneros não eram transportados em recipientes de dimensão *standard* antes do século 19. "Antes disso, cada recipiente – tonel, saco ou fardo – era único, e calcular rápido e bem sua capacidade era uma das bases do comércio."¹² Dava-se o mesmo com os comprimentos no comércio de tecidos, com as proporções na corretagem e com os rendimentos da produção na medição dos campos. Não se podia ter sucesso nos negócios sem possuir certos saberes matemáticos (como a famosa regra de três), e não se deve esquecer de que os comerciantes figuravam entre os principais comanditários de artistas, entre os quais alguns, como Piero Della Francesca, foram também autores de manuais de *jaugeage*.

Pintores, comerciantes e público letrado recebiam educação similar nesse domínio. Medir as dimensões dos sólidos implicava a capacidade de desfazer as massas irregulares e não habituais em compostos de massas regulares e habituais, portanto calculáveis – cilindros, cones, cubos, etc. Quanto aos objetos em duas dimensões, era necessário reconduzir suas superfícies não uniformes aos planos simples: quadrados, círculos, triângulos, hexágonos... Em suma, era necessário interpretar a estrutura de formas complexas como combinação de formas mais simples, mais regulares, portanto mais inteligíveis; e os objetos representados nas pinturas – cisternas, colunas, torres de tijolo, solos calçados em



pedra ou lajeados – eram os mesmos que serviam para formar os estudantes da arte de calcular (*jauger*). Quando Pierro Della Francesca, por exemplo, situa *A Anunciação* sob um pórtico de Pérouse de várias profundidades com colunas em diferentes níveis ou *A Madona* numa tenda provida de dossel e dispõe um tecido em semicírculo, como um vestido enquadrando o seu próprio, ele apeia para a capacidade de seu público de ver tais formas como "compostos" de outras e, assim, de "*jauger*" (avaliar) suas pinturas para perceber sua significação.

Em resumo, amar a pintura, para o comerciante do Quattrocento, é nela se reconhecer em todos os sentidos do termo: tê-la por meio de seu dinheiro, assim como se sentir em casa, e nela reconhecer seu mundo e sua relação com o mundo. A espécie de bem-estar que ele busca na contemplação artística nasce também desse encontro bem-sucedido, porque consumado de maneira imediata, pré-reflexiva, entre o senso prático e as práticas objetivas, para falar como P. Bourdieu.

*Observando que a pintura de Pierro Della Francesca exprime seu interesse pelos problemas das medidas e proporções, que os sermões religiosos inspiraram os quadros de Fra Angelico e que a pintura de Botticelli serve-se da dança, colocamos em evidência alguma coisa que não concerne apenas aos pintores, mas também à sociedade na qual viviam.*¹³

A experiência estética como experiência compósita

Tentarei mostrar agora como uma sociologia da recepção de obras de arte, ao revelar o caráter compósito da experiência estética, induz a tomar certa distância de uma filosofia da arte excessivamente pronta a assimilar, acompanhando Kant, o prazer estético à unidade do juízo de gosto. Essa sociologia confirma, por outro viés, a tese da não separação radical entre percepção comum e percepção estética. Como enuncia J.-C. Passeron, a atitude sociológica, ao revelar a diversidade cultural e a mescla semiótica dos atos de apreciação estética, conduz ao questionamento da teoria bastante difundida segundo a qual existe unidade de essência em todas as

experiências estéticas.

*Longe de surgir da ordem do juízo, a apreciação estética aparece – no momento em que a situamos em sua gênese psicológica e social ou nas condições de sua entrada em ação – como um ato sêmico que nasce da ordem da interjeição; ela tira seu sentido, da mímica, da força ensinada pelo "sentimento das normas", de uma impressão difusa de correção, de uma mistura de afetos e conhecimentos (...). Em suma, a estrutura da experiência artística é compósita e irredutível à unificação conceitual que autoriza o exercício do juízo de predicação; o sentimento da beleza é tudo o que se quiser, menos um juízo de gosto.*¹⁴

Pode-se, ademais, observar que essa tomada de posição sociológica é partilhada por certos filósofos, como L. Wittgenstein¹⁵ ou J.-M. Schaeffer, que insiste especialmente na singularidade de cada experiência estética. Sem negar o papel desempenhado pela atividade predicativa dentro de tal experiência, ele convida sobretudo a não "a intelectualizar" a ponto de desconhecer as dimensões irredutivelmente plurais de seu caráter emocional:

*Nossas representações são decerto culturalmente partilhadas, mas as possibilidades de combiná-las, de adotá-las, etc. são de tal modo múltiplas, os eventos positivos ou negativos são a tal ponto variáveis, os pontos de vista tão imprevisíveis, que não se saberia predizer se um dado objeto irá agradar. Isso não significa que todas as experiências se equivalem nem que todas igualmente fazem justiça às obras; mas uma experiência estética que desconhece algumas ou, mesmo, a maior parte das características de uma obra não deixa de ser uma experiência estética. A obra é o que é, mas os receptores não "mobilizam" as mesmas propriedades; alguns desconhecem mais ou menos um grande nome, outros lhe "acrescentam", etc.*¹⁶

Em suma, conhecer melhor as propriedades "nativas" de uma obra permite atingir fruições mais complexas e mais profundas, mas estaríamos enganados ao subestimar a força emotiva real dos erros de leitura de receptores pouco ou mal-informados.

A sociologia da recepção das obras, assim como tomou distância de uma certa filosofia da arte, também será levada a se diferenciar da atitude estritamente iconológica inaugurada por E. Panofsky, que tende a confundir a experiência estética com o saber erudito sobre as obras. No que J.-C. Passeron¹⁷ denomina seu "intelectocentrismo", a iconologia supõe, de maneira errônea, que o sentido conferido às produções artísticas pelo erudito é suficiente para dar conta dos diferentes modos de sua apreciação e do prazer particular que elas provocam. Deixa, assim, sem representação ou significação toda uma gama de percepções artísticas minimais, laterais, "ignorantes", "impuras"... Pelo contrário,

a pesquisa mostra que a fruição 'fraca' das obras constitui a maior parte das práticas artísticas, e mais do que nunca em nossas sociedades, em que o consumo cultural das obras eruditas é concomitantemente acompanhado, ensinado, legitimado e encorajado. Sob a força da exortação ao dever da prática cultural é inevitável que se multipliquem as "práticas difusas". Estarão essas recepções parciais e desiguais à margem da experiência estética? Essa seria uma regra de esteta, de snob ou de filósofo, que nem o historiador, nem o sociólogo poderiam endossar. Uma pintura etrusca sob o olhar do turista profano ou o Tao To King aberto ao acaso pelo intelectual debochado em busca de citações exóticas, ainda assim produzem efeitos de recepção. E, se alguém quiser descrever esses efeitos sem o preconceito do amante da arte ou do connoisseur, descobrirá frequentemente que eles nem mesmo são exclusivos dos efeitos estéticos, a tal ponto enganadoras podem ser as abordagens da obra sobre a qual tais experiências artísticas crêem assegurar sua comunicação.¹⁸

Se existe uma função social do consumo artístico enquanto marca cultural ostentatória ou distintiva, isso não significa que esse tipo de costume seja necessariamente um obstáculo a um prazer totalmente diferente. Este último, ao contrário, agrega-se ao prazer estético de maneira inextricável. Penso, por exemplo, na maneira como Marcel Proust descreve o

comportamento público de Madame Verdurin ao contato com a música (seus "padecimentos físicos") como um misto de afetação e sinceridade, de *mise-en-scène* e espontaneidade, de esnobismo e autenticidade.

Para ilustrar minha proposição concernente às recepções difusas ou pouco informadas das obras de arte e ressaltar ao mesmo tempo o caráter compósito da experiência estética segundo a situação social do espectador, me reportarei à interpretação das "funções" da coluna de Trajano proposta pelo historiador P. Veyne. A coluna apresenta-se como *décor* que se olha com dificuldade e que nem social, nem culturalmente é muito importante.¹⁹ É precisamente essa não visibilidade da maior parte de seus baixos-relevos que merece ser questionada como tal. Com efeito, situada em Roma, perto do velho Fórum, a coluna, de 30 metros de altura, apresenta sobre 23 espiras um friso esculpido, cujas 184 cenas e milhares de figuras contam, à maneira de uma história em quadrinhos, a conquista da Dácia por Trajano. Ora, em condições normais, quer dizer, sem a ajuda de binóculos, o espectador comum não pode observar mais do que as duas primeiras espiras. Por outro lado, hoje como no passado, por que teria ele querido detalhar esse "reboliço repetitivo" e por que teria querido conhecer exaustivamente esse acerto de contas das campanhas militares contra sítios bárbaros praticamente desconhecidos?

É necessário, portanto, buscar a significação cultural e estética da coluna de Trajano em outra fonte, e não nas informações precisas e densas apresentadas pela multidão de seus ícones.

Ela não informa aos humanos; só os faz verem que proclama a glória de Trajano diante do tempo e do céu (...). Ela exprime a glória de Trajano da mesma forma como o céu (que é inútil detalhar) exprime a glória de lavé; num e noutro caso era necessário que houvesse muitas e muitas estrelas, muitas e muitas cenas esculpidas; a experiência de uma superioridade só é indubitável se é excessiva.²⁰

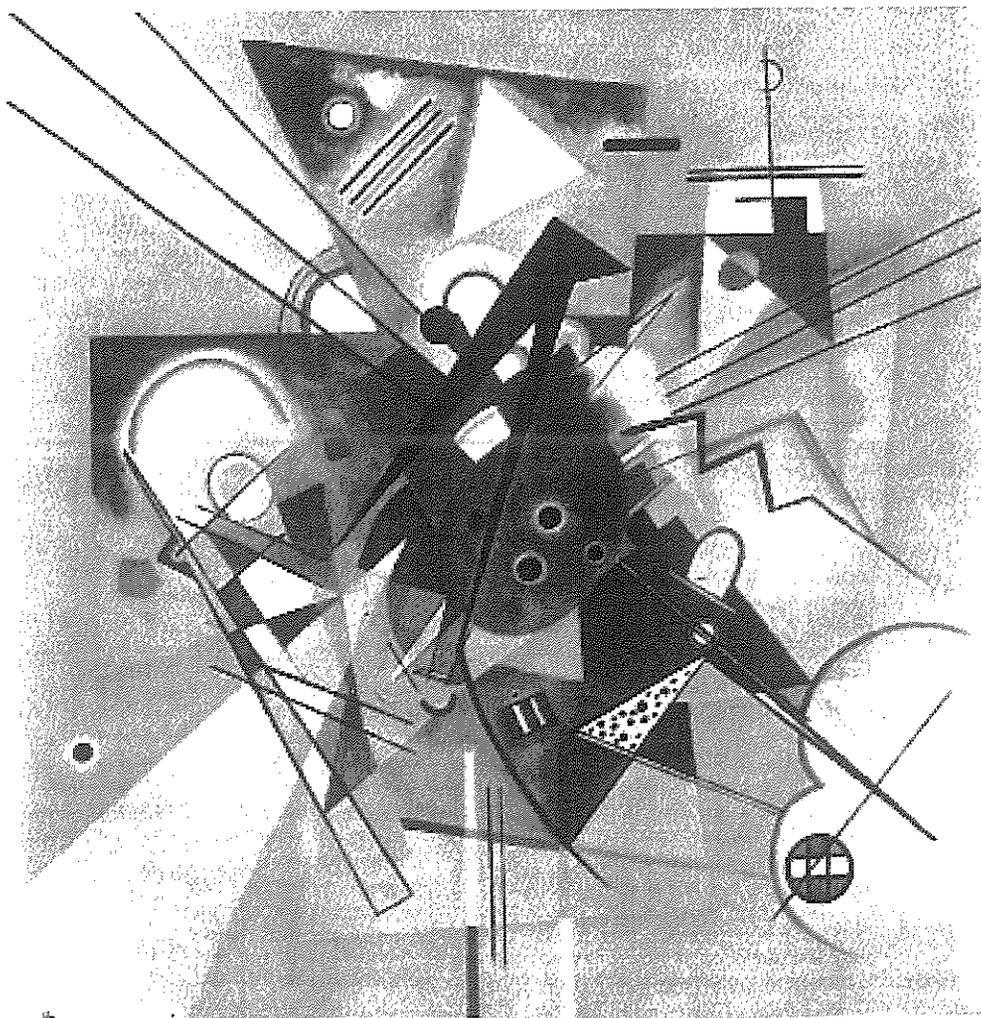
Pode-se constatar, então, que, aqui, a iconologia panofskiana não só é pouco útil, mas arrisca induzir ao erro o historiador que busca reconstituir a significação contextual de uma criação e de seu modo de recepção. Pouco importa, no caso, que os detalhes sejam mal observados ou pouco compreendidos.

Basta que o espectador, da posição em que se encontre, possa estar certo de que os detalhes, mesmo se lhe escapam, poderiam ser detalhados se ele estivesse mais bem posicionado, ou seja, de que eles não foram negligenciados, de que o artista não poupou seu trabalho, nem o comanditário, seu dinheiro (...) uma expressão que muito

calcula e que visa ao mais razoável malogra em seus efeitos: a verdadeira grandeza não deve economizar, ela deve emanar com superabundância.

A coluna de Trajano, tanto quanto o friso do Parthénon, não foi feita para ser decifrada, mas para receber "olhares de passagem", "olhares de esquelha".

Como observa divertidamente P.Veyne,²¹ numerosas obras de arte que detêm importância social "funcionam a 10% de sua capacidade", e as significações recebidas por seu público estão longe de ser sempre iguais àquelas desejadas por seu criador ou seu comanditário.



Experiência estética e universo comportamental

Após ter tentado demonstrar como as ciências sociais insistiam na continuidade, ao invés de na descontinuidade, entre as práticas cotidianas e as práticas artísticas e como elas foram, por isso mesmo, levadas a relativizar a contribuição das teses estéticas que afirmam de maneira muito radical a autonomia do campo da arte, eu gostaria, no entanto, de terminar minha exposição lembrando que essa perspectiva não induziu necessariamente ao igualitarismo ou ao relativismo culturais. Ela não nega, tampouco, a possibilidade da existência de invariantes estéticas que permitem a comunicação entre culturas, além da diversidade de suas manifestações e de suas significações históricas e vernaculares.

Observa-se inicialmente que nenhuma sociedade reivindica ou pratica o relativismo cultural. Mesmo nas sociedades em que o campo artístico não é objeto de tratamento separado, todas as produções culturais não têm o mesmo valor e nem são consideradas de maneira igualitária. Toda sociedade tende a conferir importância especial a um pequeno conjunto privilegiado de objetos ou de práticas e a tratá-lo com mais consideração. Esse tratamento de exceção manifesta-se no fato de que esse conjunto é conservado, interpretado, ordenado e transmitido sob condições de atenção que se destacam da sorte reservada às práticas e objetos mais comuns.

Eu recorreria à noção de "locus estético", do antropólogo J. Maquet,²² para designar essas mensagens, objetos e práticas que não podemos reduzir a seu interesse instrumental, e cuja abordagem numa perspectiva "funcionalista" não nos contenta, mesmo se a intencionalidade propriamente estética que elas ostentam é freqüentemente difusa e até menor. No mundo ocidental do século 13, por exemplo, era o ritual cristão que definia o *locus* estético da sociedade em torno dos objetos associados ao ritual religioso, da arquitetura das catedrais ao mobiliário da igreja, passando pelas vestimentas litúrgicas,

estátuas e pinturas. No Japão do século 16, a cerimônia do chá é certamente o centro de um *locus* estético que compreende a paisagem dos jardins, o pavilhão do chá com seu *décor* interno, os utensílios em cerâmica laqueada, os motivos e as tessituras das vestimentas de circunstância. As efígies dos ancestrais e as máscaras pertencem, por sua vez, ao *locus* estético de numerosas sociedades da África centro-ocidental. Quanto aos adornos cerimoniais e os modos de fixação da carga nos bois, eles constituem o *locus* estético dos pastores nômades africanos.

Trata-se justamente de identificar e compreender a própria essência dessas práticas culturais privilegiadas naquilo que dá sua universalidade antropológica. Tudo leva a pensar, com efeito, que existe uma sensibilidade estética transcultural, com aspectos simbólicos invariantes, da relação das formas, das cores e dos sons com seus tipos de configuração e de dinâmica possíveis. Parece legítimo considerar, por exemplo, que a admiração dos meios artísticos ocidentais do início do século pela arte negra não é apenas um efeito de diferenciação, de busca de originalidade vanguardista a qualquer preço, contra os cânones do academicismo circundante, mas também o resultado do encontro com determinados universais da expressão artística.

Os grandes arquétipos das composições artísticas, como seu impacto sobre a sensibilidade estética dos homens, não parecem repousar sobre as especificidades culturais; mas, se eles não são, em geral, espontaneamente percebidos como tal por um observador externo e se demandam certo hábito ou aprendizagem, é porque são, na maior parte do tempo, amalgamados a outros sistemas de signos, de códigos e valores próprios à sociedade nativa emissora, que ressaltam sua estranheza e sua "estrangeirice" mais do que sua universalidade expressiva.

Acredito, definitivamente, que o prazer estético requer a existência de maior ou menor distância entre, de uma parte, as representações balizadas pelas marcas e

hábitos da vida cotidiana e, de outra parte, aquelas que expatriam, desviam e fogem ao costume dessa mesma vida cotidiana: aquelas que são destituídas do peso das exigências utilitárias e dos desejos interessados. Uma obra só pode ser percebida em sua dimensão propriamente estética se mantém um mínimo de familiaridade com o universo simbólico e os *habitus* culturais de seu receptor. Ao mesmo tempo, contudo, ela deve suscitar o sentimento de alguma digressão, de alguma novidade em relação à banalidade e à repetitividade das atividades diárias do universo comum. É a razão pela qual, me parece, o prazer que o homem do Quatrocento experimentava, por exemplo, ao reencontrar nas pinturas as técnicas de *jaugeage* aprendidas por necessidade da vida profissional, não poderia ser um prazer estético se essas técnicas não estivessem sendo vistas fora de seu contexto, quer dizer, não mais como instrumentos e suportes de seu trabalho, mas como signos puros e objetos em si, sem outra finalidade senão sua ostentação. As pinturas, por isso, não eram consideradas representações de objetos no mundo, mas representações de um mundo por meio dos objetos.

Então, se a experiência ordinária do mundo nos comunica uma realidade sempre comprometida pela possibilidade de outras perspectivas, sempre ameaçada por algum acontecimento que lhe venha subverter o sentido, a experiência do mundo da arte, compósita como é, é sempre a experiência de uma realidade reunida e concluída em sua própria aparência, originária e definitivamente subtraída à precariedade do tempo e às contingências da ação. A obra de arte, mesmo a mais próxima da vida cotidiana, a mais perdida na banalidade das coisas comuns, é sempre uma metamorfose dessas coisas, porque não está mais submetida às urgências da *vita activa* nem aos incômodos e angústias engendrados pelo desejo de resultados, como mostrou a leitura hegeliana da pintura holandesa.

Se o prazer encontrado na arte é feito de distância em relação à vida profana, é necessário, contudo, que a consciência da

distância esteja ainda presente e não completamente abolida, já que o prazer da distância é experimentado na mesma medida em que pode ser comparado à impossibilidade da digressão. Assim como não nos podemos distanciar da realidade banal (ou da realidade de nossa cultura quando vamos ao encontro de outra) a não ser pela distância original que dela nos separa, é essa distância que nos permite nos aproximar de outros mundos e sentir neles a novidade. N. Grimaldi explica claramente esse paradoxo, e eu concluiria cedendo-lhe a palavra:

*A arte não pode ser para nós a experiência de um outro mundo a não ser que ainda façamos a experiência deste aqui; nisso o mundo da arte é absolutamente diferente do mundo do sonho ou da loucura. Nem confusão, então, nem coincidência, nem êxtase. Nada além de não podermos entrar completamente nesse mundo onde se passa nossa vida, nada além de não podermos dele sair completamente. Por isso a experiência da arte é esse próprio intervalo, precisamente como uma viagem de um mundo a outro.*²³

Jean Pierre Silvestre é Professor do Departamento de Economia e Sociologia do ENESAD – Établissement National d'Enseignement Supérieur de Dijon, França.

Tradução: Fabiana Santos. Revisão: Rogério Medeiros.

Bibliografia

- BAXANDALL, M. *L'oeil du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1985.
- ELIAS, N. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 1985.
- GEERTZ, C. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Paris: PUF, 1986.
- GRIMALDI, N. *L'art ou la feinte passion*. Paris: PUF, 1983.
- HEINICH, N. *Du peintre à l'artiste*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.
- MAQUET, J. *L'anthropologue et l'esthétique*. Paris: Éditions Métailié, 1993.
- PASSERON, J.-C. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 1991.
- SCHAEFFER, J.-M. *L'art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 1992.
- VEYNE, P. Conduites sans croyance et oeuvres d'art sans spectateurs. In: *Diogène*, 143, 1988.
- WITTGENSTEIN, L. *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et l'expérience religieuse*. Paris: Gallimard, 1971.

Notas

- ¹ GEERTZ, C. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Paris: PUF, 1986:124.
- ² Sociedade da corte ou sociedade palaciana, cuja vida se organizava em torno da vida do palácio real. (N.T.)
- ³ ELIAS, N. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 1985: 37-.
- ⁴ ELIAS, *op. cit.*: 78.
- ⁵ HEINICH, N. *Du peintre à l'artiste*. Paris: Éditions de Minuit, 1993: 77-.
- ⁶ HEINICH, *op. cit.*: 78.
- ⁷ HEINICH, *op. cit.*: 81.
- ⁸ BAXANDALL, M. *L'oeil du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1985.
- ⁹ BAXANDALL, *op. cit.*: 165.
- ¹⁰ BAXANDALL, *op. cit.*: 126.
- ¹¹ Padrão legal de medida. Usado nas vasilhas destinadas a medir a quantidade de grãos na comercialização. (N.T.)
- ¹² BAXANDALL, *op. cit.*: 135.
- ¹³ BAXANDALL, *op. cit.*: 232.
- ¹⁴ PASSERON, J.-C. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 1991: 263-.
- ¹⁵ WITTGENSTEIN, L. *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et l'expérience religieuse*. Paris: Gallimard, 1971.
- ¹⁶ SCHAEFFER, J.-M. *L'art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 1992: 385.
- ¹⁷ PASSERON, *op. cit.*: 269.
- ¹⁸ PASSERON, *op. cit.*: 279.
- ¹⁹ VEYNE, P. Conduites sans croyance et oeuvres d'art sans spectateurs. In: *Diogène*, 143, 1988: 3-22.
- ²⁰ VEYNE, *op. cit.*: 5.
- ²¹ VEYNE, *op. cit.*: 11.
- ²² MAQUET, J. *L'anthropologue et l'esthétique*. Paris: Éditions Métailié, 1993: 76.
- ²³ GRIMALDI, N. *L'art ou la feinte passion*. Paris: PUF, 1983: 258.

