

CUSTO E BENEFÍCIO RECONVERTIDOS NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO

Rosza W. vel Zoladz*

LE PRIX DES CHOSES SANS PRIX
Duvignaud, Jean
Actes Sud, France, 2001, 118 pp. l

A importância de Jean Duvignaud, sociólogo de renome internacional, professor emérito das universidades francesas, o qual fez da sociologia da arte um campo privilegiado para a criação intelectual, não deixa margem a dúvida quanto ao alcance científico do livro aqui resenhado. O caráter seminal desse livro pode ser apreciado por especialistas, mas os leitores em geral identificarão também o enorme significado que flui, com erudição e de maneira densa, de seu pequeno formato: a relação custo/benefício que norteia o economicismo aplicado à vida social, levado ao extremo em nossos dias, afigura-se num outro plano. Em outras palavras, o que Duvignaud sugere é a reconquista da reciprocidade, da dádiva e da

solidariedade. Todas essas categorias são pensadas, contendo o valor intangível da moeda, em que as perdas e os ganhos na vida de relação estariam fora da exatidão exacerbada pela modernidade.

A precisão racional própria a ela esbarra na pós-modernidade, e na hipermodernidade que trazem, paradoxalmente, o tribalismo, no dizer de Michel Maffesoli (1987), com esses contrastes, diga-se, dissonâncias, existindo em tempos - leia-se lógicas - que não são coincidentes. É desse modo que o Imaginário tem de fazer sentido. A realidade é desprovida dessa obrigatoriedade, ainda que nela se vejam as coisas às avessas, sem deixar de serem extraídas dela. Daí decorre um estado permanente de crise que é a marca atual do

que se vive e inclui, como objeto de estudo, um objeto multifacetado e plural. Com essa consideração dilatada quanto ao que se cria, se inventa - e, por isso, é arte. Duvignaud humorado diz, em resumo, que há uma espécie de efervescência comportamental que quer dizer atitudes e condutas impregnadas de irracionalidades, que rompem os parâmetros aceitáveis a uma convivência e respeito à vida, como um valor inestimável a ser resgatado.

É assim que dá para entender sobre o que Duvignaud se interroga (p. 9) quanto a quem dá seu preço às coisas. Ele mesmo encontra, de imediato, a extensão dessas coisas que não se reduz aos objetos, mas, sim, aos sentimentos, à emoção, à sensibilidade, ao afeto e a nós

* É professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

mesmos: obscura, uma rede de valores nos envolve e impregna rituais, moral, consumos, prazeres, economia... Se são esses os suportes que sustentam o que se deve pagar quanto ao que se vive, o sociólogo faz, um tanto indignado, uma pergunta que tem muitas respostas. Fiquemos com ela: quem decide isso para nós, sem nós? A mão invisível, diz-se.

Todos esses aspectos vão compor os campos da sociologia da arte, magistralmente examinada na vasta obra de Jean Duvignaud, na qual se observa uma espécie de filtragem das idéias preconcebidas, para pesquisar teoricamente a arte *versus* vida social como objeto de estudo por excelência da sociologia da arte. Isto porque, segundo Roger Bastide (1977), a arte é uma linguagem que tem a sua morfologia e a sua sintaxe.

Duvignaud, sem inibições, fez-se antropólogo e pesquisou a cultura de um vilarejo na Tunísia. Chebika é o nome, jovens em suas expectativas e esperanças no *La planète des jeunes*. Ou, ainda, o soberbo *La banque des rêves* e mais *Fêtes et civilisations*. Todos esses temas são examinados atentamente, deixando transparecer uma preocupação: transformá-los em objetos de estudo submetidos a um instrumental metodológico, capazes de dar à sociologia da arte o *status* de ciência. Esses eram também os propósitos dos sociólogos Georges Gurvitsch, Pierre Francastel, Roger Bastide, Lucien Goldmann, compondo o que se poderia dizer uma

linhagem de estudiosos da sociologia da arte, da qual Duvignaud é, sem dúvida, parte e parcela principal.

A especificidade científica da sociologia da arte sempre constituiu um debate, quanto ao que lhe poderia ser atribuído como um discurso científico, sinalizado pela razão e pela emoção. Esse tipo de enfoque já aparece em Charles Lalo (1921), que define a sociologia da arte como o campo da arte e da vida social, essa última própria à sociologia. Ainda que a sugestão de Lalo trouxesse uma vertente que viabilizava um procedimento teórico e empírico nas ciências sociais, fez, também, formalizar uma proposição que prevalece até hoje. Assim estaríamos seguindo tendências mais amplas, em que um sistema que faz compreender que há uma estreita relação entre arte/vida social, observada nos teóricos que denominamos "antigos" e, também, nos pensadores mais contemporâneos. Na verdade, a sociologia da arte é algo que se apreende, se incorpora após a leitura das obras desses autores e torna-se uma espécie de quase natureza sem que, entretanto, essa absorção seja passiva. E aí aparece o que se foi capaz de encontrar como respostas à crise - circunstâncias difíceis, em grego - e, em decorrência dela, procuram-se oportunidades novas, embebidas no que pode ser considerado como criativo. Com isso, não se sucumbiu à crise, levando em conta que se encontrou o que é oportuno para a reconversão da crise.

O desafio está em atribuir aí significados palpáveis ao sonho, à fantasia por meio de formas que se mostraram viáveis como alternativas ao que se dava através de grandes anomalias. Para Duvignaud, o imaginário demonstra que há uma apropriação do real e, com essa base, ele cria formas enraizadas nesse mesmo real e cria-se para além dele. Acontece que as representações que daí se manifestam nem sempre são convergentes entre os propósitos e as maneiras como elas se concretizam: o que inviabiliza a compreensão do Imaginário fora dos contextos culturais em que ocorre. É desse modo que Gurzinski (2001) enfatiza a importância do contexto, ao ser considerado diante da pluralidade de culturas em contato. No Brasil, uma sociedade pluriétnica nutre os meios efervescentes que a alimentam.

A questão da efervescência é um tema muito caro à Escola Francesa de Sociologia desde Durkheim, que faz com que o Imaginário resulte - em grande parte - de uma efervescência sensitiva, com estímulos irresistíveis e atraentes aos sentidos. Ou será que estou enganada? ... De fato, no Brasil, o que é preciso examinar é a complexidade que se acha embutida naquilo que Gilberto Freyre (1978) caracterizou como "osmose afetiva", que nos é peculiar. Em que consiste? Há como que uma espécie de viscosidade que junta o indivíduo ao grupo, formando nesse tecido protuberâncias que servem, entretanto, para

compor a trama do que é urdido. Claro está que aí - num sentido figurado - passa-se da parte negativa, composta de fios irregulares, para sua parte positiva, ou seja, o tecido. O que se tem e o que se observa é o começo de um debate em torno do que é arte, que é mais resultante das suas configurações atuais que saltam aos olhos, que, por seu lado, privilegiam a forma em detrimento da vida. É o que nos ensina André Ducret (1990, p. 25), estudioso do pensamento plástico, que bem poderia ser um dos indicadores menos inseguros do que resulta da produção do artista. Francastel pensa da mesma maneira que Simmel, quando diz que essa produção poderia ser preenchida por um outro conteúdo. Isso quer dizer que abstrair assim a forma do conteúdo - por meio do qual ela se manifesta - possibilita dar - inversamente ao que se pensa - à obra uma unidade que, entretanto, não permanece exterior ao tema tratado pelo artista. Denys Chevalier diz mais ou menos a mesma coisa sobre Paul Klee, como pode ser observado após a ida do pintor para a Bauhaus (janeiro 1921), assumindo ser professor daquela Instituição fundada alguns meses antes por Gropius, em Weimar (p. 38). Ele pinta numerosas obras ritmicamente e cromaticamente orquestradas com as figuras. Porque Klee continua a "musicar", como ele diz, prazerosamente (id.). O quadro intitulado *Teatro mágico*, de 1923, comprova essa afirmação.

Já no fim da sua vida, os desenhos de Klee - em que o gosto pela sátira é retomado - as figuras humanas são envoltas por uma representação cenográfica. Ao seu interesse pelos desenhos de crianças, como ele demonstrou na viagem que fez à Tunísia, se acrescentarão certas descobertas que vão inspirar Klee à leitura de *Atividades plásticas dos doentes mentais*, da autoria de Prinzhorn. Com esses interesses, Klee busca as formas inusitadas, contidas culturalmente tanto no universo infantil bem como no âmbito expressivo da doença mental. Em ambos, dá-se a descoberta comum da vertigem - e, não, do delírio - suscitada pela riqueza do Imaginário que tem, de um lado, o lirismo e, do outro, o terapêutico, seguidamente fulgurantes.

Jean Duvignaud, no seu *Le prix des choses sans prix*, deixa transparecer o apreço por essa formas plásticas. Discute a questão do prefácio, ao primeiro capítulo - que tem o sugestivo título - "em que se pensa quando se pensa quando se pensa em nada" -, o seguinte - no meio da altura do leito do rio que dá para atravessá-lo, e, no capítulo que trata do que denomina - "a audácia de viver" - o preço das coisas que não tem como ser obtido por meio da precisão eletrônica de uma máquina calculadora. Para Duvignaud, as raízes dessa complexidade contemporânea encontram-se na terra prometida do possível como valor de troca do Imaginário.

Percebe-se aí que a arte em

nossos dias é concebida, não como um instrumento analítico isolado da realidade, mas uma forma dinâmica de avaliar essa realidade. A realidade aparece aí transfigurada, protegida e assegurada pelo facho de luz que se lança sobre ela. O fato óbvio ocorre sem que seja utilizado o espelho. Isso, entretanto, não nos autoriza a dizer que a arte seria o espelho no qual se reflete a realidade. O seu uso insinua-se, no entanto, porque viabiliza a compreensão do objeto refletido Umberto Eco (1989, p. 20) fala do espelho no plural, como contraponto ao que é comum no Ocidente, pois nos habituamos ao símbolo narcisista que vem junto e lhe é atribuído, porque costuma ser referido no singular.

Ao alterar a natureza terminológica que nomeia o objeto, Eco dá exemplos que não diminuem a nossa surpresa quanto ao vocabulário que emprega: os espelhos têm uma curiosa característica. Enquanto eu os observo, restituem-me os traços do meu vulto; mas, se eu mandasse pelo correio à minha amada um espelho no qual me olhei demoradamente para que ela se recordasse de minha aparência, ela não poderia me ver (e veria a si mesma). Essa redução apresentada com tanto humor contagiante não diminui, de modo nenhum, a importância do espelho, ainda que se mostre ineficiente na capacidade perturbadora da realidade. Pensando bem, essa característica inexistente no objeto refletor nos dá muitas lições. A primeira delas - que pode parecer não se relacionar

com o que nos interessa conhecer sobre a "contabilidade" dos seres, das coisas na vida de relação, ao contrário - mostra que o espelho dá, integralmente, a sua medida singular: se encontro um espelho na garrafa, uma vez tendo feito um esforço considerável de tirá-lo de dentro dela, verei sempre a mim mesma, seja quem for que o tenha enviado como mensagem. Se o espelho "nomeia" (mas, claramente, trata-se de uma metáfora), ele nomeia um só objeto concreto, um de cada

vez, e sempre e somente o objeto que está na sua frente. Isso quer dizer que o espelho não tem a capacidade de refletir imagens duplicadas, porém o que há de peculiar nessa reflexão é que sempre constitui unicidade. Então, com a sugestão que dei mais acima, considerando a arte como responsável pela luz que incide sobre a emoção, a sensibilidade, ela mesma, tem a capacidade de duplicação absoluta decorrente das características próprias das coisas, dos objetos e dos seres

que multiplica. O fato óbvio, que acaba de ser compreendido no exemplo dado por Eco, conduz a uma constatação de que somos limitados, na experiência especular, pelo raio restrito da duplicação, sem o sermos pela compreensão daquilo que o artista cria e por meio das suas idéias a esse respeito, fluindo na percepção do que é iluminado. Saindo das trevas, deixando longe a penumbra, o preço que se alcança dessa claridade inclui a emoção, o afeto, a sensibilidade.