



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Sociologia da Arte e os paradoxos do valor estético: uma discussão metodológica.

RICARDO ALEXANDRO DE SANTANA

João Pessoa
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Sociologia da Arte e os paradoxos do valor
estético: uma discussão metodológica.**

RICARDO ALEXSANDRO DE SANTANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia sob orientação da Profa. Dra. Simone Magalhães Brito

João Pessoa 2013

S232s Santana, Ricardo Alexsandro de.
 Sociologia da arte e os paradoxos do valor estético: uma
 discussão metodológica / Ricardo Alexsandro de Santana.-
 João Pessoa, 2013.
 96f.
 Orientadora: Simone Magalhães Brito
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1.Sociologia da arte. 2.Obras de arte - análise sociológica.
 3.Valor estético - tratamento - sociólogos. 4.Objetos artísticos -
 análise sociológica - metodologia.

UFPB/BC

CDU: 316:7(043)

RICARDO ALEXANDRO DE SANTANA

**Sociologia da Arte e os paradoxos do Valor Estético: uma
discussão metodológica.**

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mauro Pinheiro Guilherme Koury (PPGA-UEPB)

Examinador externo

Prof. Dr. Rogério de Souza Medeiros(PPGS-UEPB)

Examinador interno

Profa. Dra. Simone Magalhães Brito (PPGS-UEPB)

Orientadora

João Pessoa, 01 de julho de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Elizabete e Severino, que sempre me incentivaram a estudar e a minha vó, hoje com 93 anos, Enedina, que me mostrou o encantamento da música e da poesia quando ainda eu era criança.

Aos meus irmãos que tanto admiro e de quem tanto tenho orgulho, Regina e Rodrigo. A Marquinhos, companheiro de minha mãe, e a Thiago e Paulinha, os quais, tenho como irmãos.

À minha companheira Marta (essa benina), que, mesmo estando em processo de escrita de sua dissertação, me apoiou e me ajudou no que foi preciso, de forma atenciosa e carinhosa durante o desenvolvimento, e, principalmente, durante os últimos momentos da escrita.

Aos companheiros da turma de mestrado: Claudiovam Silva (o monstro do Skate), Johnatan do Vale (o monstro da “macumba”), Artur Maia e Teogénes Silva (o monstro cearense, doquinha).

À minha orientadora Simone Brito, pela supervisão no estágio docência, pela orientação respeitosa, criteriosa, e sempre presente. Agradeço também por ter confiado em minhas ideias e por ter suscitado em mim reflexões em relação à teoria sociológica que com certeza levarei para a minha prática docente e para futuros trabalhos.

Aos professores do PPGS-UFPB, Rogerio Medeiros e Marcela Zamboni, por terem aceitado participar de minha banca de qualificação e ao professor Anderson Retondar, pelas aulas de Teoria Sociológica Clássica.

À Maria Aparecida Nogueira (Cida), do PPGA-UFPE, pelo carinho com que me recebeu ainda no início de minha pesquisa, incentivando-me a não desistir do projeto. Ao professor Paulo Marcondes com o qual cursei diversas disciplinas no campo da sociologia da arte, na graduação e durante a confecção desta dissertação. À professora Maria Eduarda da Mota Rocha, que me apresentou as primeiras leituras de Antonio Candido ainda na graduação.

Aos meus amigos do Blog Foi hoje: Helton Silva, Kleiber Lira, Jonas, Alexandre, Rosano Freire e Renato Silva. Aos amigos: Raphael Ferrer, Mercedes Santos, Victor Rodrigues, Thais Brayner, George Michael, Ana Luiza, Juliana Lins e Joice Paixão.

À CAPES pela concessão da bolsa.

Dedicatória:

*À memória de Cineide Marques Santana (Neide), companheira de meu pai.
Quis o destino que essa mulher, pobre e trabalhadora viesse a falecer no dia 1º de maio de 2013. Assassinada
pelo Estado, depois de ser acometida por uma infecção pós-cirúrgica que se complexificou por conta das
condições insalubres de um hospital público da cidade de Recife.*

Pedro: “- E não tem essa história de inspiração?”

Manoel: “- Não tem não. Eu só conheço de nome isso, palavra de honra. Poesia é o belo trabalhado. É uma artesanaria. Ela acontece, ela chega ao fim, quando você conseguiu dar as formas, a harmonia, o som à cada palavra, cada sílaba, cada letra.”

(Trecho do documentário *Só dez por cento é mentira*, sobre a vida e obra de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar)

Conta o médico Fernandes Figueira, no livro *Velaturas* (com o pseudônimo de Alcides Flávio), que o seu amigo Aluísio Azevedo o consultou, durante a composição de *O homem*, sobre o envenenamento por estricnina; mas não seguiu as indicações recebidas. Apesar do escrúpulo informativo do Naturalismo, desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio.

(Trecho do Ensaio *Crítica e Sociologia*, presente no livro *Literatura e Sociedade* de Antonio Candido)

RESUMO

Nossa dissertação gira em torno de uma das problemáticas centrais da sociologia da arte que diz respeito ao desafio de se analisar sociologicamente as obras de arte sem que seu valor intrínseco seja perdido. Tal questão remete-nos aos desafios de abordarmos a arte reconhecendo tanto sua potência crítica (capaz de promover uma emancipação das consciências frente à *jaula de ferro* da racionalidade moderna), quanto seu uso reificador (que permite e promove distinções sociais baseadas em um discurso estético da naturalização do gosto). Mas, como poderíamos realizar essa operação? Como seria possível pensar o valor estético da obra de arte via sociologia da arte? Como fazer isso sem transformá-lo num valor auto-referenciado e nem, ao mesmo tempo, subdeterminá-lo por considerações mais gerais e externalistas? Essas questões nos levaram a direcionar o nosso olhar sobre o problema dos valores na sociologia da arte para a sua referência mais direta na prática da sociologia, ou seja, a análise dos objetos artísticos. Nesse sentido, procuramos analisar os entraves e as possibilidades que alguns procedimentos metodológicos da sociologia nos oferecem no tratamento do objeto artístico, reconhecendo-o como um dos componentes de uma tríade (dinâmica e histórica) composta por elementos relativamente autônomos, quais sejam: obra de arte, autor e estruturas sociais. Para tanto, escolhemos os programas metodológicos de Howard Becker, Pierre Bourdieu e Antonio Candido como lugar de onde partiriam as nossas problematizações, procurando, contudo, não fazer uma análise *proselitista* de seus métodos. Assim, o que buscamos com este trabalho não é propriamente refletir sobre um “novo método” mais adequado para a sociologia da arte, e sim, sobre a necessidade de tratamento do valor estético por parte dos sociólogos da arte que considere as nuances e a complexidade de tal domínio, não o deixando como competência exclusiva dos estetas e críticos acadêmicos da arte que, por vezes, o tratam como autotélico ou sem fazer referências ao seu conteúdo ético.

Palavras-chave: Valor Estético. Sociologia da Arte. Método.

ABSTRACT

Our work approaches one of the central issues of the sociology of art that is related to the challenge of analyzing sociologically works of art without disregarding its intrinsic value. This question leads us to approach the challenges of studying the art recognizing both its critical power (able to promote emancipation of consciences against the *iron cage* of modern rationality), as its reifying use (that allows and promotes social distinctions based on an aesthetic discourse of naturalization of taste). But how can we perform this operation? How could be possible to think the aesthetic value of the artwork through sociology of art? How to do this without turning it into a self-referential value and not, at the same time, underdetermining it for more general and externalist considerations? These questions led us to direct our perspective about the values' problem in sociology of art to its more direct reference in the practice of sociology, the art objects' analysis. Considering this, we tried to analyze the barriers and possibilities that some methodological procedures of sociology offer us in the treatment of the artistic object, recognizing it as one of the components of a triad (dynamic and historical) composed of relatively autonomous elements, namely: work of art, author and social structures. To do so, we choose the methodological programs of Howard Becker, Pierre Bourdieu and Antonio Candido as a place from where our problematizations would start, looking, however, not to do a proselytizing analysis of their methods. So, what we seek with this work is not properly to reflect on a "new method" most appropriate for the sociology of art, but, on the need of a treatment of aesthetic value by the sociologists of art that consider the nuances and complexity of such a field, not leaving it as sole jurisdiction of aesthetes and academic critics of art that sometimes treat it as autotelic or without references to its ethical content.

Key-Words: Aesthetic Value. Sociology of Art. Method.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO I: HUMANISTAS E SOCIÓLOGOS DA ARTE DIANTE DA QUESTÃO DO VALOR ESTÉTICO	 16
1.1 Das primeiras teorizações sobre a arte aos problemas que estruturam a tradição de pesquisa em sociologia da arte	16
1.2 A crítica cultural marxista: as implicações do materialismo histórico na reflexão marxista sobre a arte e o valor estético	20
1.3 Teoria cultural marxista e sociologia da arte: aproximações e distâncias no entendimento do valor estético das obras de arte.....	29
 CAPÍTULO II: OBRA DE ARTE-AUTOR-ESTRUTURAS SOCIAIS: OS PROGRAMAS METODOLÓGICOS DE HOWARD BECKER E PIERRE BOURDIEU:	 33
2.1 Sobre o estudo dos métodos e a lógica do campo científico	33
2.2 Os mundos de Becker e os mundos da arte	38
2.3 A ciência da obra de Pierre Bourdieu	48
 CAPÍTULO III: A PERSPECTIVA METODOLÓGICA DE ANTONIO CANDIDO: DO TEXTO AO CONTEXTO E O CONTEXTO NO TEXTO	 60
3.1 Do texto ao contexto: considerações sobre o ensaísmo de Antonio Candido e sua formação como sociólogo e crítico literário	60
3.2 O contexto que se estrutura no texto: a postura metodológica de Candido	66
 CAPÍTULO IV: A SOCIOLOGIA DA ARTE DIANTE DO PARADOXO DO VALOR ESTÉTICO	 79
4.1 O problema do valor	79
4.2 A relação das ciências humanas e sociais com o paradoxo do valor e das valorações ...	83
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 91
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Aquele que busca entender os problemas metodológicos da Sociologia da Arte logo se depara com uma infinidade de perspectivas díspares no interior desse subcampo dos estudos sociológicos. Num primeiro momento, essa diversidade assusta. Pensamos em recuar da empreitada. Contudo, uma das questões que perpassavam esses debates mais gerais nos acompanhava obsessivamente e este trabalho é uma tentativa de lidar com ela: como analisar sociologicamente as obras de arte sem que seu valor intrínseco seja perdido? Tal questão diz respeito aos desafios de abordarmos a arte reconhecendo tanto sua potência crítica (capaz de promover uma emancipação das consciências frente à *jaula de ferro* da racionalidade moderna), quanto seu uso reificador (que permite e promove distinções sociais baseadas em um discurso estético da naturalização do gosto).

Esse problema sempre esteve presente em minha trajetória ainda que de forma não tão elaborada como um incômodo, especialmente diante da comparação entre a experiência das obras de arte, especialmente da literatura, e a explicação dada pelos sociólogos. Foi nesse confronto de perspectivas que emergiu o desenvolvimento do problema acima indicado: como seria possível pensar o valor estético da obra de arte via sociologia da arte? Como fazer isso sem transformá-lo num valor auto-referenciado e nem, ao mesmo tempo, subdeterminá-lo por considerações mais gerais e externalistas?

Entretanto, o que num primeiro momento se mostrou como um caminho possível para organizar um debate sobre o problema do valor na Sociologia da Arte, no desenvolver de nossa pesquisa revelou-se como um terreno espinhoso e cheio de armadilhas. Mas, já havíamos estabelecido morada nele, e estávamos encantados com a diversidade de sua paisagem, não queríamos sair de lá e também já não era mais possível voltar atrás.

Uma vez ocupado o terreno, era preciso criar estratégias de resistências para ali permanecer com uma discussão coerente. Foi preciso, então, desenvolver estratégias para tratar daquelas idéias gerais sobre o valor estético ainda em estado bruto, não no intuito de esgotá-las, e sim, para que pudéssemos apresentar esse trabalho como um mosaico formado por peças que vão sendo buriladas no próprio desenvolvimento da dissertação.

Para isso, tentamos direcionar a preocupação geral com o problema dos valores na Sociologia da Arte para a sua referência mais direta na prática da sociologia, ou seja, na análise de objetos artísticos. Nesse sentido, a questão diz respeito diretamente aos entraves e as

possibilidades que alguns procedimentos metodológicos da sociologia nos oferecem no tratamento do objeto artístico. Obviamente que falar de metodológicos faz referência a uma grande gama de questões e procedimento utilizados pelos sociólogos em seu trabalho cotidiano, mas aqui não trataremos dos métodos nesse sentido direto, a idéia é tentar entender as perspectivas que orientam essas escolhas. Quando pensamos em método da Sociologia da Arte, mais do que os seus procedimentos técnicos, temos em mente principalmente a concordância existente sobre a centralidade do modelo autor-obra-estruturas sociais.

Diante disso, é preciso deixar claro, em primeiro lugar, que não realizaremos aqui uma sociologia da arte propriamente dita e nem elencaremos suas práticas. Também não abordaremos a arte¹, ou uma obra de arte específica² através do olhar sociológico. Nosso objetivo é desenvolver uma reflexão teórica sobre alguns dos problemas metodológicos centrais que a sociologia da arte enfrenta em suas rotinas de pesquisas principalmente no que tange a abordagem de um dos elementos da tríade supracitada: a obra de arte.

A segunda questão que gostaríamos de ressaltar é a de que, ao problematizarmos as perspectivas metodológicas que aqui abordaremos, procuraremos nos afastar daquilo que Howard Becker (1999) classificou como uma postura *proselitista*. Tal postura conduziria os estudos sobre os métodos ao intuito de encontrar uma “maneira certa” de se fazer uma pesquisa. Tudo isso, por conta de um desejo do pesquisador de converter as metodologias dos pesquisadores que ele estuda criticamente para sua divina e onipotente causa: a construção de uma espécie de verdade metodológica matemática e irretocável (BECKER, 1999).

¹ Isso nos levaria a refletir sobre a arte de um ponto de vista normativo, onde questionaríamos “o que é a arte”. Assim, ao falarmos em arte e/ou obras de arte estamos pensando naquilo que é legitimado socialmente enquanto tal. Contudo, não queremos dizer que questões referentes ao valor da arte devem ser deixadas a cargo dos estetas, como sugere Roger Bastide em suas reflexões sobre os “problemas da sociologia da arte” (Cf. BASTIDE, 2006). A nossa dissertação, em certo sentido, caminha no sentido oposto: o de aproximar as questões do valor da tradição da sociologia da arte. Diante disso, acreditamos que deve ser também tarefa dos sociólogos da arte considerar o domínio do valor estético, não o deixando como competência exclusiva dos estetas e críticos acadêmicos da arte que, por vezes, o tratam como autotélico ou sem fazer referências ao seu conteúdo ético. Algumas dessas questões são aprofundadas por CONNOR (1992).

² Tradicionalmente, o campo da sociologia da arte, envolve subcampos como os da: sociologia da literatura, do cinema, das artes plásticas, etc. Essa distinção se dá pelo reconhecimento de que as linguagens artísticas possuem códigos formais e estéticos diferenciados, o que aponta a necessidade de que a abordagem sociológica esteja educada minimamente em relação às nuances formais dessas linguagens. Entretanto, independente da linguagem (seja ela um estilo musical, um romance, um filme, etc.), a questão do devido tratamento metodológico da relação entre a obra de arte, seu autor e as estruturas sociais, reconhecendo-as como esferas relativamente autônomas e interligadas, é um problema que perpassa de maneira comum todos os subcampos da sociologia da arte.

Tendo deixado claras essas duas primeiras questões, o nosso trabalho também levará em consideração, de modo breve e pontual algumas informações de cunho biográfico dos autores dos métodos que aqui analisaremos, sempre no intuito de melhor esclarecer os seus posicionamentos metodológicos e os seus conceitos. Entretanto, não faremos extensas digressões a esse respeito, visto que isso nos faria cair em campos como as da sociologia do intelectual ou do conhecimento. Sendo assim, o nosso objetivo central, ao estudar os métodos, é o de realizar, através deles, uma investigação fundamentada e crítica de suas propriedades que nos ajude a fazer, em certo sentido, uma sociologia do próprio fazer sociológico.

Partindo dessas questões mais gerais, seguiremos as pistas de Vera Zolberg (2006) para identificar as questões que organizam os dissensos metodológicos no interior do campo da sociologia da arte. Assim, o que logo nos salta aos olhos é o fato de que “os sociólogos divergem entre si na maneira de ver a sociedade, os atores e os processos sociais” pelo fato de estarem ligados a paradigmas e/ou escolas de pensamentos diferenciados (ZOLBERG, 2006, p.31). Diante disso, ao pensarmos nas divergências metodológicas no interior do campo da sociologia da arte, podemos identificar, grosso modo, três abordagens típicas que historicamente pautam as pesquisas sobre a relação entre arte e sociedade (MORAES; SOARES, 2006): a primeira delas poderia ser classificada como *externalista* por estar preocupada com tudo aquilo que é externo à obra de arte analisada. Já a segunda poderia ser classificada como uma *perspectiva internalista* por analisar como os elementos sociais se configuram no interior do objeto artístico. A terceira poderia ser chamada de perspectiva sintética, posto que, através dela, se buscaria correlacionar, nos estudos sociológicos das obras de arte, uma análise tanto dos elementos internos quanto dos elementos externos³ a ela.

Na perspectiva *externalista*, não são levadas em consideração as agências dos artistas e nem as especificidades formais das obras de arte abordadas. Sendo assim, esse tipo de abordagem estaria pautada pelo objetivo de identificar, através da obra de arte, o reflexo mais geral do ambiente social de sua gênese, ou, por exemplo, o quanto classe social do autor influenciaria as suas criações. Algumas dessas perspectivas metodológicas podem ser

³Essa segunda perspectiva se refere a um debate mais geral da teoria sociológica da segunda metade do século XX, que busca uma síntese entre agência e estrutura em seus modelos metodológicos. O trabalho de Pierre Bourdieu, autor que iremos abordar no capítulo 2, é um exemplar típico dessa busca de síntese teórica entre agência e estrutura, através, principalmente, da utilização de conceitos como os de *habitus* e *campo*. Contudo, a estrutura em seu modelo teórico predomina em relação a um reconhecimento do poder emancipador e transformar das agências dos sujeitos na vida social, pautadas que seriam pela lógica reprodutora dos campos.

classificadas como estando ligadas a uma teoria do reflexo, que estaria ancorada na chave compressiva de um marxismo ortodoxo.⁴

Como um exemplo de tal postura analítica, podemos situar o já clássico trabalho de Janet Wolff, *A produção social da arte* (1982), que, calcado em uma perspectiva marxista de orientação Althusseriana de forte veio estruturalista, não se atém aos sentidos e dinâmicas das agências dos artistas em suas criações artísticas e só aborda as especificidades formais das obras de arte para investigar o quanto nelas verificam-se os reflexos das condições sociais do autor e do ambiente político e econômico de sua produção.

Assim, é como reação ao dogmatismo da *perspectiva externalista* que surgem os dois outros tipos de abordagem metodológica da sociologia da arte. A perspectiva *internalista* seria a mais importante do ponto de vista do problema dos valores, uma vez que sua tentativa é garantir o reconhecimento da especificidade do objeto artístico através da composição de seus elementos formais e estilísticos. O ideal desta perspectiva de análise é encontrar as dimensões da vida social, especialmente suas estruturas e limitações de poder, organizadas e reconfiguradas em termos do material artístico⁵. Há, com a *perspectiva de síntese*, uma preocupação de coadunar a análise internalista da obra de arte com considerações mais externas sobre a sua dimensão histórico-social. Essa necessidade obriga que o sociólogo se eduque minimamente em relação às técnicas e as linguagens artísticas utilizadas na construção de uma obra de arte. Isso não quer dizer que o sociólogo da arte tenha que se tornar um especialista naquela linguagem artística ou que a Sociologia da Arte passe a ser também um comentário sobre estilo ou gosto. Entretanto, investigar o desenvolvimento histórico da forma-conteúdo da obra de arte que se está analisando, junto aos repertórios de conceitos e às características textuais dessas obras de arte, é uma questão que, longe de ser trivial, torna-se basilar para que se evitem análises superficiais ou fora de propósito.

É aqui que – voltando mais uma vez a Zolberg (2006) – encontramos outro ponto de tensão para as metodologias sociológicas de abordagem da obra de arte com uma *perspectiva da síntese*, qual seja, “os conhecimentos que a sociologia provê e os modos como os sociólogos

⁴Entretanto, isso se daria porque esses métodos de abordagem das obras de arte estariam ligados mais a conceitos de uma teoria econômica e política do marxismo do que, propriamente, a conceitos de uma teoria cultural materialista. Problematicaremos essas questões na última seção do primeiro capítulo, através das contribuições de Raymond Williams, Terry Eagleton e Perry Anderson.

⁵Aqui, poderíamos localizar como exemplos os estudos sociológicos sobre a música de Theodor Adorno. Cf. ADORNO, T. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: UNESP, 2009.

formulam as questões relacionadas à arte diferem do modo pelo qual os humanistas⁶ ligados à arte o fazem” (ZOLBERG, 2006, p. 30-31).

Podemos pensar essas diferenças com o auxílio de Weber, como um fruto do crescente processo de burocratização e racionalização das atividades científicas, promovendo um crescente processo institucionalização e especialização disciplinares. Ademais, no campo das artes, esse processo tem no modernismo artístico mais um exemplo de racionalização. É no Modernismo que se advoga, entre outras questões, a ideia de que o valor da obra de arte é extremamente diferenciado dos demais valores sociais, tendo “um valor em si mesmo”, discurso esse, que, num outro pólo, é legitimado pelas disciplinas especializadas como a crítica de arte acadêmica e a história da arte.

As referidas disciplinas advogam que somente eles poderiam oferecer a competência necessária a reconhecer e reproduzir essas formas de valor da arte modernista. (CONNOR, 1992). Mas, se o sociólogo da arte que quer fugir de uma abordagem *externalista* deve recorrer a uma erudição mínima sobre a linguagem da obra de arte, a questão problemática que se apresenta é que, tradicionalmente, esses repertórios de conceitos sobre as linguagens artística são produzidos em outros campos do saber como os da teoria e crítica de arte acadêmica.

Nesse ponto, reside uma das hipóteses centrais desse trabalho: o que alimenta a perspectiva da síntese, e sua aceitação no campo, é a possibilidade de que os problemas do ‘valor’ não sejam encobertos (*externalista*) e nem tão centrais que ganhem autonomia e arisquem descaracterizar a própria perspectiva sociológica. Ou seja, a compreensão do debate sobre a perspectiva de análise das obras de arte no interior da Sociologia (*externalista*, *internalista*, *sintética*) revela sua dificuldade central: lidar com o valor estético. Assim, o objetivo deste trabalho é apresentar a centralidade e as dificuldades particulares do tratamento do valor estético na Sociologia da Arte, demonstrando como suas dificuldades metodológicas são, de fato, resultado das dificuldades da disciplina em tratar o problema dos valores.

Tendo em vista as discussões que pretendemos abarcar, subdividimos o trabalho em quatro capítulos. No primeiro capítulo discorreremos sobre quais seriam os elementos que produziriam uma tensão entre humanistas e sociólogos da arte no tange ao reconhecimento do valor estético das obras de arte. Abordaremos também os principais aspectos das abordagens

⁶O termo humanista é utilizado aqui como uma estratégia expositiva. Sendo assim, não queremos operar uma distinção radical entre o que seriam as ciências humanas e as ciências sociais. Ao falarmos em humanistas pensamos especificamente nos estetas, teóricos e críticos acadêmicos de arte.

externalista e sintética da sociologia da arte, o que nos levará a pensar na questão da teoria do reflexo, muitas vezes atribuída pelos humanistas a uma influência marxista nos estudos sociológicos. Por fim, realizaremos uma comparação entre a sociologia da arte e a perspectiva do materialismo cultural, ressaltando os pontos de convergência e divergência entre ambas.

No segundo capítulo, analisaremos os programas metodológicos de Howard Becker e Pierre Bourdieu, com o intuito de explicitar como tais teóricos lidam com a questão do valor e reconhecendo a arte como um sistema articulado por uma tríade (dinâmica e histórica) composta por elementos relativamente autônomos, quais sejam: obra de arte, autor e estruturas sociais.

Dando continuidade às nossas reflexões sobre os aspectos metodológicos ligados à abordagem da obra de arte, dedicaremos o terceiro capítulo a um estudo mais detalhado da metodologia desenvolvida pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido. Acreditamos que sua perspectiva metodológica pode nos oferecer uma chave possível para uma abordagem das obras de arte que considere tanto aspectos internos como externos, a partir de uma visão dialética entre valor estético e localização social.

Por fim, o quarto capítulo apresentará um balanço geral das discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores, aprofundando o debate através de uma análise comparativa das contribuições metodológicas de Becker, Bourdieu e Candido para pensarmos, através de uma perspectiva multimetodológica, formas mais satisfatórias da sociologia da arte tratar da questão do valor estético, aproximando-se da estrutura interna da obra sem medo de dialogar com outros campos do saber, mas rejeitando qualquer concepção que tome o valor estético como autotélico e/ou autoreferenciado.

CAPÍTULO I

HUMANISTAS E SOCIÓLOGOS DA ARTE DIANTE DA QUESTÃO DO VALOR ESTÉTICO

Nesse capítulo discorreremos sobre quais seriam os elementos que produziram uma tensão entre humanistas e sociólogos da arte no tange ao reconhecimento do valor estético das obras de arte. Abordaremos também os aspectos principais aspectos existentes nas abordagens externalista e sintéticas da sociologia da arte, o que nos levará a pensar na questão da teoria do reflexo, muitas vezes atribuída pelos humanistas a uma influência marxista nos estudos sociológicos. Por fim, realizaremos uma comparação entre a sociologia da arte e a perspectiva do materialismo cultural, ressaltando os pontos de convergência e divergência entre ambas.

1.1 Das primeiras teorizações sobre a arte aos problemas que estruturam a tradição de pesquisa em sociologia da arte.

Nem sempre o nosso contato com arte foi mediado por teorizações. A problematização teórica em torno da arte começou a ser feita a partir de um determinado momento histórico, influenciando, daí em diante, a nossa percepção sobre ela.

No início, a arte foi provavelmente experimentada como encantamento, magia: a arte era um instrumento de ritual. (Ver, por exemplo, as pinturas rupestres de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.) A primeira *teoria* da arte, a dos filósofos gregos, propunha a arte como mimese, imitação da realidade. Foi neste momento que se colocou a questão peculiar do *valor* da arte. Pois a teoria mimética, por seus próprios termos, desafia a arte a justificar a si mesma (SONTAG, 1965, p.1).

É na filosofia clássica, então, mais especificamente com Platão e Aristóteles⁷, que surgem os primeiros corpos teóricos sistemáticos que tinham a preocupação de apontar caminhos para a compreensão da obra de arte. Esses dois filósofos teceram as primeiras categorias e conceitos no intuito de explicar racionalmente a natureza, a função, a utilidade e o valor da arte.

Com a decadência da poética, originada com Aristóteles, e também da retórica

⁷ Cf. NUNES. 1999.

(disciplinas direcionadas mais especificamente à arte poética e à oratória) no século XVIII, outro campo conceitual sobre a obra de arte passa a se estruturar: a estética, que leva em consideração o conjunto de todas as artes e não apenas aquelas ligadas à esfera literária e que tem como objetivo estabelecer uma ciência do conhecimento sensível.

A estética, enquanto disciplina do campo filosófico, pode ser compreendida como uma “ciência da sensibilidade”, do “belo” e da arte:

A estética, escreve Baumgarten, é “irmã” da lógica, uma espécie de *ratio inferior* ou análogo feminino (SIC) da razão no nível mais baixo da vida das sensações. Sua função é ordenar este domínio em representações claras ou perfeitamente determinadas, de uma forma semelhante às (embora relativamente autônomas das) operações da razão propriamente dita. A estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna. (EAGLETON, 1993, p. 19)

Desde sua sistematização e formulação pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten na obra “Aisthesis” (1750), a estética, enquanto disciplina, cuidou em produzir uma linguagem conceitual própria para lidar com o reino das sensações e sentimentos humanos. Tradicionalmente, aos estetas, de uma maneira geral, interessa tudo àquilo que é intrínseco à arte: sua linguagem, seus códigos, pensados enquanto categorias independentes da localização social e histórica.

No entanto, a três disciplinas referidas anteriormente, poética, retórica e estética, terão sua centralidade explicativa em relação à arte abalada em virtude do desenvolvimento das especializações científicas que tem início na segunda metade do século XIX.

Entretanto, não dissertaremos aqui sobre as variadas teorias da arte que foram desenvolvidas pelo pensamento filosófico ocidental do período clássico ao contemporâneo. Essa nossa breve digressão tem apenas o intuito de pontuar que:

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* por que sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*. A partir desse momento até o fim de nossa consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte (SONTAG, 1965, p. 2).

Sendo assim, podemos pensar que uma das questões que une os diversos discursos teóricos sobre a arte (tanto os clássicos quanto os contemporâneos) é a formulação de técnicas, métodos e conceitos necessários para compreender a arte de modo satisfatório.

No que diz respeito ao campo dentro do qual nos inserimos, a sociologia da arte, a relação entre arte e sociedade é o ponto de partida das análises, o que influenciará os métodos e técnicas desenvolvidos no intuito de realizar a compreensão da arte. Sendo assim, na sociologia da arte, uma abordagem que se volte exclusivamente para questões internas (como fizeram boa parte da retórica, poética e estética enquanto disciplinas clássicas) é negada em prol de um entendimento que leve em consideração as relações sociais nas quais a arte está inserida.

Contudo, a abordagem das obras de arte mostra-se complexa para o campo sociológico devido à variedade histórica, social e cultural das produções artísticas e à diversidade dos conceitos e perspectivas ligadas à compreensão da arte. Ou seja, “uma das características mais salientes das artes nas sociedades modernas são sua infinita variedade e a coexistência de perspectivas antagônicas a seu respeito” (ZOLBERG, 2006, p. 59).

Assim, quando levamos em consideração as características que acima foram expostas em relação à arte, reconhecemos o desafio da sociologia da arte de evitar simplificações que desconsiderem a natureza complexa da arte e não podendo também se distanciar dos discursos produzidos sobre ela em no campo acadêmico.

Outra ordem de questões que interessa diretamente à sociologia da arte assenta-se no fato de que, historicamente, quando buscarmos um sentido para arte a problematizamos, e ao problematizá-la, geramos um discurso de *valor* compartilhado socialmente sobre elas. Por exemplo, justifica-se a reunião de determinadas obras em detrimento de outras em um museu, ou em um estudo crítico porque haveria, em certa medida, um julgamento “objetivo” para aquela congregação. Nesse instante, produzimos um modo de olhar objetivo para com a arte, que é partilhado socialmente, assim, criamos diversos discursos sobre a arte.

Os discursos sobre a arte podem advir, além dos setores acadêmicos, dos mercadológicos, do Estado e de instituições de arte, artistas e associações de artistas, curadores, colecionadores, etc. Esses discursos podem ser, em algum momento, antagônicos, ou mesclarem-se; contudo, coexistem enquanto agentes que participam das dinâmicas no *campo*⁸ da arte.

Diante disso, o discurso da sociologia da arte pode ser localizado como um dos discursos no interior desse campo da arte, assim, o mesmo entra em disputa/confronto com disciplinas

⁸ Utilizamos o conceito de *campo* no sentido bourdiesiano.

que também produzem discursos sobre a arte, como as disciplinas voltadas à crítica de arte acadêmica.

Sendo assim, um dos problemas centrais que o discurso sociológico enfrenta, no seu trato com a arte, é justamente o da disputa de suas análises frente a outros saberes do campo acadêmico que também têm a arte como objeto de compreensão. De certo, isso se apresenta como uma consequência da natureza complexa da arte (difícil de ser classificada), mas também como resultado de posições intelectuais e institucionais que tomam para si o estético, chamando atenção para o possível despreparo da sociologia em relação a essas considerações.

Assim, de um lado estariam aqueles “especialistas competentes” com o trato estético (estetas, filólogos, críticos de arte), e do outro, os “não especialistas”, como os sociólogos. No que essa separação possa sugerir uma ideia errônea de homogeneização das rotinas e epistemologias de pesquisa - tanto dos Estetas e Críticos de arte, como dos sociólogos da arte - ela nos serve nesse momento como uma estratégia analítica para pensarmos que a condição de “especialista” no discurso sobre a arte está diretamente associada à intimidade das referidas especialidades com a lógica “formal” dos “objetos” artísticos. (ZOLBERG, 2006).

Entretanto, quando pensamos na rotina da pesquisa em sociologia da arte uma das características fulcrais que de suas análises dá ênfase no caráter social da arte. Sendo assim:

(...) Em contraste com os especialistas da estética, os cientistas sociais partem da premissa de que a arte deve ser contextualizada, em termos de lugar e tempo [...] bem como em termos [...] de estruturas institucionais, norma de recrutamento, treinamento profissional, recompensa patronato ou apoio qualquer. Os sociólogos concentram-se na relação do artista e da obra de arte com as instituições políticas e ideológicas, e outras considerações extra-estéticas (ZOLBERG, 2006, p. 38).

Considerações extra-estéticas versus considerações estéticas. Esse é o binômio que estrutura um clássico dissenso do discurso metodológico da sociologia da arte. Diante disso podemos perguntar: em que medida a lógica dos elementos internos de uma obra deve ser levada em consideração em uma análise sociológica? Em que medida a relação entre elementos estéticos e extra-estéticos podem ser pensada pela sociologia?

Contudo, como vimos na introdução, a perspectiva que está preocupada com tudo aquilo que é externo à obra de arte é uma postura *externalista* da sociologia da arte. É nela que as considerações estéticas são rechaçadas ou colocadas em segundo plano. Porém, a questão do valor estético não é exterior ao campo da sociologia da arte, ao contrário, a influência marxista sempre colocou para o campo sociologia da arte a questão do valor estético.

Entretanto, perante esta influência, surge uma problemática central no concerne à relação entre o marxismo e a sociologia da arte:

Muitos estetas e humanistas apontam o reducionismo *externalista da sociologia em relação ao estético* como fruto da influência marxista, que, segundo pensam, é a mais poderosa entre as tradições sociológicas inimigas à ideia da natureza sagrada da arte. Nesses termos, a arte é meramente um reflexo, ou epifenômeno, das relações de produção, um produto como outro qualquer da economia capitalista. (ZOLBERG, 2006 p. 43)

Essa espécie de teoria do reflexo e/ou reducionismo economicista de análise da arte é, muitas vezes, atribuída à tradição marxista como um todo. Essa atribuição é resultado de dois movimentos: (1) uma simplificação que não leva em consideração a complexidade da tradição marxista. (2) A natureza ambígua da própria tradição marxista em relação a sua compreensão sobre a cultura e a interferência direta de seus pressupostos teóricos na práxis no mundo da arte.

É certo que um tratamento minucioso das várias nuances do marxismo em relação à análise da arte e, conseqüentemente da cultura, nos levaria a adentrar um terreno espinhoso e repleto de dissensos intermináveis que não caberiam ao curto folego dessa dissertação. No entanto, podemos deslocar o nosso olhar de modo breve para o que a crítica cultural marxista tem a nos dizer em relação ao *valor estético* e para quais as implicações de uma orientação materialista para entendimento da relação entre cultura, arte e sociedade.

1.2 A crítica cultural marxista: as implicações do materialismo histórico na reflexão marxista sobre a arte e o valor estético.

Seria impossível explorar a imensidão das contribuições que a crítica marxista da cultura e da arte nos traz à abordagem sociológica do valor estético. Escolhemos como estratégia para essa reflexão guiarmo-nos por algumas contribuições de dois pensadores marxistas: Raymond Williams (1969)⁹ e Terry Eagleton (2011)¹⁰, críticos do marxismo via marxismo que dialogam

⁹ Nos anos de 1950, Raymond Williams centra seus esforços teóricos sobre uma revisão crítica de alguns incursos da teoria marxista da cultura que se estabelece nos anos de 1930 na Inglaterra, e na Europa de maneira geral, que, segundo o autor, trabalha de maneira insatisfatória e determinista a relação entre cultura, arte e a sociedade.

¹⁰ Eagleton, a despeito da influência recebida de Williams, está situado num debate mais geral, que, além de buscar um entendimento “ecletico” das contribuições teóricas do século XX ao marxismo, vê-se diretamente preocupado com a possibilidade dessa teoria trabalhar em termos explicativos em um ambiente teórico marcado pelo surgimento das teorias pós-modernas. Ver: EAGLETON, Terry. (1995). *Capitalismo Modernismo e pós-modernismo* – Tradução: Maria Elisa Cevalco. In: Revista Crítica Marxista, Unicamp.

de uma maneira densa com o que a tradição marxista e com o que ela os legou para a compreensão dos fenômenos da cultura.

Antes de prosseguirmos no entendimento do que esses autores possam nos oferecer enquanto problematização às referidas questões, é preciso constatar que a teoria marxista, ou “as teorias marxistas”, não são apenas um arcabouço de conceitos científicos sobre as dinâmicas de relações sociais ao longo da história. É parte de seus princípios que suas formulações teóricas, informadas pelas formas históricas que as relações entre os homens em sociedade a oferecem, sirvam a uma reflexão crítica e transformadora dessa realidade social, e que, em última instância, esse é o percurso que uma ciência “antiburguesa” deve percorrer.

Quando pensamos na tradição sociológica “acadêmica” propriamente dita, não podemos dizer que haja um consenso quanto à necessidade de intervenção dos conhecimentos produzidos por ela na vida social. Mesmo que reconheçamos que as ciências da cultura¹¹ possam em alguma medida orientar as ações dos sujeitos. Contudo, não queremos com essa ressalva afirmar, por um lado, que a produção sociológica “acadêmica” possa ser livre de juízos de valor e intencionalidades, ou que não interfira na realidade social, nem tão pouco, por outro lado, denotar uma espécie de pragmatismo à tradição marxista, mas, ressaltar que existem diferenças a serem consideradas entre tais abordagens.

Uma reflexão mais sistemática no campo acadêmico da teoria marxista, em relação a uma abordagem materialista da cultura e da arte, pode ser encontrada no pensamento de Raymond Williams:

Se Williams pode ser assim equiparado à galeria dos grandes pensadores marxistas de nosso século é questão que pode ser discutida, mas foram obras como o seu *Culture and society* (1958) e *The long revolution* (1961) que deram novo alento à crítica de esquerda nos novos e frios tempos do pós-guerra. Williams é parte importante da tradição da New Left que se vai delineando a partir dos anos 50. Não se trata mais, como nos anos 30, de uma crítica ligada ao movimento cultural da classe trabalhadora. Enquanto Caudwell falava aos estivadores de Poplar e morreu lutando na Guerra Civil Espanhola, Williams, fruto de outro tempo, é um dos expoentes do “marxismo ocidental”. Sua atuação se dá na esfera do trabalho intelectual, mas certamente é difícil pensar em outro crítico britânico que tenha dado contribuição maior à história cultural do nosso século. (CEVASCO E COSTA, 1995, p.50).

Não entraremos aqui em considerações mais diretas sobre o ambiente histórico, social e

¹¹ Pensamos nesse ponto na discussão weberiana acerca da “objetividade” do conhecimento das ciências da cultura. Ver: (2006) COHN, Gabriel comenta, Max Weber: A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. São Paulo, Ática.

político¹² em que Raymond Williams está desenvolvendo suas reflexões sobre a cultura. O que aqui nos interessa de maneira mais direta são as questões que o autor coloca em relação aos problemas centrais que estruturam a compreensão marxista sobre a cultura e os seus elementos, incluindo a arte.

É no livro *Cultura e Sociedade: 1780-1950*, publicado em 1958, que vemos uma revisão crítica por parte de Williams do que havia sido produzido na tradição marxista a partir dos 1930¹³ na Inglaterra e Europa em relação à análise da arte e da cultura. A sua grande crítica dirige-se tanto a algumas compreensões da arte e da cultura construídas pela tradição da crítica literária formalista, quanto aos conceitos e pressupostos formulados no seio da teoria marxista. É em relação às formulações marxistas que sua análise é mais direta, questionando, entre outras coisas, os ideais do artista e da arte engajada presente em alguns desses programas teóricos.

A compreensão de arte criticada por Williams se daria em um amálgama entre uma concepção de arte como “reflexo” direto das bases econômicas da sociedade e de um fazer artístico que poderia tornar-se, via engajamento, uma fonte de valores morais, estéticos, éticos e principalmente políticos à causa revolucionária (leia-se socialista); no estabelecimento de uma cultura antiburguesa.

Antes de partir para um ataque que simplesmente desqualificasse aquelas construções teóricas - reconhecendo que tais formulações só podem ser de fato compreendidas por uma análise mais profunda que levasse em consideração o ambiente político e social em que foram confeccionadas - Williams aponta uma espécie de leitura ingênua em algumas dessas concepções marxistas da cultura e da arte. Compreendendo-as, de início, como que operando uma confusão interpretativa da relação que Marx havia estabelecido para a compreensão dos elementos da cultura.

De fato, Marx não havia desenvolvido de forma clara e objetiva uma teoria da cultura, da arte ou da estética de uma forma específica e sistemática, assim como fez em relação às bases econômicas da vida social. Contudo, isso não o afastou de uma compreensão da cultura e de seus elementos que, mesmo marcada pela ideia da localização social desses fenômenos,

¹² Apesar de reconhecermos, como dissemos no início do capítulo, ser indispensável para um estudo mais aprofundado do marxismo e de sua ideia sobre o estético, ou de qualquer teoria, aliar um olhar sobre de discussão conceitual com a sua localização histórica.

¹³ Perry Anderson classifica essa geração marxista como “Marxistas Ocidentais”, localizando-os com preocupações mais voltadas para os problemas da “superestrutura” em consonância ao ambiente político europeu. Para uma investigação mais aprofundada ver: ANDERSON, Perry. (1976). *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Edições Afrontamento.

não sonegou a complexidade das formas artísticas na sua relação com as bases materiais da sociedade.

Segundo Williams, os comentários ocasionais de Marx acerca da literatura, por exemplo, são:

(Os) de um homem culto e inteligente de sua época – não o que entendemos hoje por crítica literária marxista (...). Não somente o tom de sua discussão desses temas é normalmente desprovido de qualquer dogmatismo, como se apressa a refrear tanto em teoria quanto em práticas literárias tudo aquilo que, evidentemente, considerava uma extensão mecânica e devida a entusiasmo excessivo de suas conclusões de ordem política, econômica e histórica a outros tipos de fatos (WILLIAMS, 1969, p. 276-277).

Desse modo, não se pode atribuir aos comentários ocasionais de Marx em relação às formas artísticas um entendimento reducionista da obra de arte como espelho direto das relações políticas e/ou das relações econômicas nas quais está inserida.

Para Williams, uma das chaves para compreendermos as leituras “dogmáticas” em relação à cultura e à arte, desenvolvidas por parte da tradição marxista “ortodoxa”, deve-se ainda a uma insuficiente interpretação dos conceitos de “estrutura” e “superestrutura” presentes no prefácio do *Uma Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1859). Com o auxílio de algumas passagens de outras obras de Marx, como *O Dezoito de Brumário de Luis Bonaparte* (1851-1852), por exemplo, poderíamos ver que a distinção entre “estrutura” e “superestrutura” é feita mais com caráter “didático”, ou como uma estratégia argumentativa de um jovem Marx, do que como uma simplificação ou dicotomização não dialética entre tais termos.

Ainda segundo Williams, o que se deveria levar em consideração são as implicações que os conceitos de “estrutura” e “superestrutura” trazem para o amadurecimento da teoria de Marx e que descambam no refinamento de referidas categorias em obras como *O Capital* (1867); e na construção de conceitos como o do “fetichismo da mercadoria”, por exemplo.

Mesmo levando em consideração a ressalva supracitada, compreendemos não ser ponto pacífico que haja um programa definido de como a tradição marxista deva estudar a relação entre as construções culturais e as bases materiais da sociedade, tendo em vista que faz parte dos seus pressupostos a relativização de seus conceitos para o entendimento satisfatório das novas configurações históricas das relações sociais. Porém, em contribuições mais sofisticadas do pensamento marxista, como no caso de Williams, nota-se a preocupação de que se estude a cultura e seus elementos através de complexas redes e operações analíticas que, “reconhecendo a força organizadora do elemento econômico” (WILLIAMS, 1969, p.279), não encare a arte e cultura como um mero “espelho” da realidade social.

Uma teoria marxista da cultura admitirá diversidade e complexidade, levará em conta a continuidade dentro da mudança, aceitará o acaso de certas autonomias limitadas; mas, com ressalvas, considerará os fatos da estrutura econômica e as relações deles decorrentes como o fio condutor que entretete a cultura e, acompanhando-o, é que podemos compreendê-la. Isso que é mais uma ênfase de que uma teoria é o que os marxistas de nosso tempo recebem de sua tradição (WILLIAMS, 1969, p. 280).

De fato Marx realmente dá ênfase em seu materialismo histórico aos elementos da estrutura como “fios condutores” das relações nas superestruturas, mas, não esse seria um salvaguardo para subdeterminar a cultura em relação às bases materiais da sociedade. Contudo, ao custo de salvar a cultura de ser vista como um mero reflexo das relações econômicas, está não poderia ser vista tampouco como determinante das relações materiais. Williams identifica toda uma tradição de crítica cultural marxista surgida nos anos de 1930 que, procurando superar esse “reducionismo estrutural” no estudo da cultura, acabou por gerar resultados indesejáveis a alguns dos primados centrais das reflexões marxianas.

Algumas dessas reações foram às chamadas “profecias políticas” que associavam de maneira mecânica a superação das bases econômicas da sociedade ao progresso cultural. Tal concepção, no mais das vezes, significava uma ideia de vanguarda político-revolucionária que, formulada no seio de uma intelectualidade marxista associada à ideia política do socialismo, superaria as injustiças do modo de produção econômico capitalista. Segundo Williams, essas teorizações tinham o lado positivo de legar certa base material à compreensão de cultura ao mesmo tempo em que a encaravam como capaz de interferir na realidade. No entanto, essas formulações traziam, de modo implícito, uma certa forma de tutela, no sentido de que seriam os intelectuais e os artistas, através da formulação de uma nova cultura, os responsáveis diretos pela transformação da consciência das “massas”.

Entretanto, a referida atitude teórica de algumas tradições marxistas poderia conferir uma espécie de “idealismo romântico” à concepção de arte e da cultura. Diante dessas formulações era evidente que se retomassem as discussões sobre a força social da arte. Nesses termos, é preciso perguntar: “Em que sentido marxista, então, tem a arte essa capacidade de transformar os seres humanos e a sociedade?” (WILLIAMS, 1969, p. 283).

Marx e Engels não negaram os efeitos dos 'reflexos' sobre a situação, mas o fato de que um desses reflexos - a arte - possa agir de modo 'a transformar os seres humanos e a sociedade' não pode ser conciliado com o tipo de pensamento que esposam. Que a arte possua, no entanto, essa função transformadora é ponto pacífico na atitude romântica: o poeta como legislador (WILLIAMS, 1969, p. 283).

Sendo assim, para o devido desenvolvimento dos pressupostos centrais da teoria marxiana pelas teorias marxistas seria insatisfatória tanto a ideia da arte e da cultura como reflexo mecânico das relações sociais, tanto como enquanto agentes formuladores e panfletários das consciências críticas dos sujeitos. No primeiro caso, por um tipo de materialismo mecanicista, e no segundo, por uma compreensão idealista e romântica da cultura.

Embutida naquelas formulações teóricas - que tentavam firmar um campo de estudos da cultura via marxismo - estava certa desconfiança quanto à medida que Marx considerava a questão do valor estético. Quando as preocupações dessas teorias se voltassem, mais especificamente, àquele ponto do valor, é que se notaria de maneira mais clara, segundo Williams, os maiores absurdos e usos dogmáticos do conceito de superestrutura por parte da tradição da crítica marxista na Inglaterra e da Europa dos anos 1930.

Não obstante, não há como negar que Marx reduziu, em certo sentido, o valor da criação intelectual e artística: não se dá que despreze essa criação como notável conquista da humanidade; mas negou aquilo que até então se admitia, isto é, que era a criação que ditava os rumos do desenvolvimento humano: 'não é a consciência dos homens que lhes determina a existência, mas, ao contrário, sua existência é que lhes determina a consciência' (WILLIAMS, 1969. p. 284).

No entanto, isso não autoriza que possa ser realizada uma crítica marxista do estético que, tomando os esforços de Marx de localização social da atividade estética, busque situar o valor em uma dimensão puramente utilitarista nos termos de uma necessária filiação política de sua forma a um conteúdo político.

A literatura é, em sentido geral e sem que isso requeira argumentações, uma atividade social, e seu valor está, aparentemente, no fato de entrar o autor em contato com certas forças que surgem e podem ser discutidas em termos literários (isto é, como intenção que se transformou em linguagem). Essas forças, todos concordam, podem ter origens mais-que-literárias, mas estão dentro do complexo das relações do escritor com a realidade. A identificação do acesso a essas forças com a participação em determinado tipo de atividade política ou social é, justamente o ponto que não está provado. (WILLIAMS, 1969, p. 286).

No final do ensaio *Marxismo e cultura* (1969), Williams identifica alguns pontos que levariam certa tradição marxista a advogar uma espécie de “realismo socialista” com indicador valorativo de uma “grande” arte. Em primeiro lugar, de fato, há uma certa limitação metodológica nesses estudos, por que estão presos a uma metodologia marxiana de construção de uma teoria econômica e política, transposta ao estudo da cultura e de seus artefatos sem as

devidas mediações. No entanto, mesmo aceitando o clássico postulado marxiano do primado das relações econômicas sobre as construções do “espírito”, tal compreensão não pode esquecer a dimensão dialética em que tais fenômenos se operacionalizam na realidade.

Esse tipo de procedimento levaria à construção de juízos concretos sobre a vida social em termos de generalizações apressadas, que desconsideram o tempo histórico e que não reconhecem, assim como Marx o fez, que o próprio capitalismo se desenvolveu, e é ligado, de modo complexo a determinadas culturas, no plural, por exemplo. Tais generalizações, segundo Williams levariam ainda a classificação errônea da cultura como um todo.

Admitindo sem discussão que uma sociedade burguesa produz, de modo simples e direto, uma cultura burguesa, deve-se admitir, também, que a sociedade socialista desenvolverá, de modo igualmente simples e direto, uma cultura socialista; (...) A questão, no entanto, ganhou importância na Rússia, onde a espécie de literatura apropriada à nova sociedade tem sido comumente definida por antecipação, como prescrição autoritária. (WILLIAMS, 1969. p. 291).

Com esse posicionamento, vemos que Williams é dos teóricos marxistas da cultura que está claramente na contramão de um ideário valorativo onde a relação entre a arte e sociedade, seja tomada nos termos de um programa estético que a priori ditaria os jogos formais de uma arte de qualidade. Sua crítica dirige-se mais especificamente aos teóricos críticos marxistas da arte de sua geração na Inglaterra e na Rússia e à ideia de “realismo socialista”.

Diante do que foi exposto até o momento através das reflexões de Williams, vemos que não é de todo absurdo que algumas especialidades das humanidades (como a crítica de arte acadêmica) adjetivem a compreensão marxista da arte de “teoria do reflexo”. Contudo, não é a orientação materialista presente nas teorias marxistas a responsável por essa alcunha, mas algumas de suas manifestações, em pontuais momentos históricos.

A imagem que o leigo tem da crítica marxista (...) é quase que inteiramente moldada pelos eventos (...) [do] stalinismo. Foi estabelecida na Rússia pós-revolucionária a Proletkult, como objetivo de criar uma cultura puramente proletária sem influências burguesas (...) e comitê geral do partido bolchevique promulgou o decreto em 1928, que a literatura [as artes plásticas e a pintura] deveria servir aos interesses do partido. (...) Tudo isso culminou no Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, com a adoção da doutrina do “realismo socialista” (EAGLETON, 2011, p. 71-72). [grifo nosso].

O que Eagleton nos chama atenção nesse trecho de seu livro, *Marxismo e Teoria Literária* (2011), é que não é de todo desprovida de sentido a associação entre o trato que o marxismo tem com a dimensão estética com a lógica de uma teoria do reflexo. Porém,

precisamos localizar historicamente essas tendências mais ortodoxas do marxismo, que vêem a arte somente como reflexo da sociedade, reconhecendo que o Stalinismo e o seu programa estético de “realismo socialista” ajudaram a construir essa imagem¹⁴. Nesse termo a arte não só refletia a sociedade, como, se não o fizesse, deveria fazê-lo.

De fato, como já ressaltamos, não encontramos um corpo teórico sistemático das preocupações de Marx em relação à estética. Seus escritos sobre a temática são encontrados de forma difusa em comentários críticos sobre arte e literatura e em alguns de seus textos, como *Grundrisse* (2003)¹⁵ e *A Sagrada Família* (2011). Na contra mão de uma ideia de engajamento panfletário por parte do artista e da obra, vemos em muitos de seus comentários críticos, que:

Os autores favoritos de Marx eram Ésquilo, Shakespeare, e Goethe, nenhum deles propriamente revolucionário {no campo político}; e em um de seus primeiros artigos sobre a liberdade de imprensa no *Rheinische Zeitung* [Gazeta Renana], ele ataca as concepções utilitárias de literatura que a consideram um instrumento para alcançar determinado fim. (EAGLETON, 2011, p. 83-84). {Grifo nosso}

Isso não quer dizer que Marx não se importasse com o valor estético em termos de uma arte antiburguesa, antes, reconhecia que a forma ficcional não necessitaria, para a realização enquanto arte de qualidade (de alto “valor”), de uma espécie de construção formal panfletária em busca de uma solução política revolucionária no enredo, pois “não equiparava, de forma grosseira, a qualidade estética com o politicamente correto, embora as predileções políticas fizessem parte dos juízos de valor de Marx” (EAGLETON, 2011, p. 85). Para Marx, essa fidelidade representativa entre o enredo e o conteúdo político das obras de arte seria mais a característica de uma obra “naturalista” com o seu total apego à representação¹⁶, do que propriamente as características de uma obra de arte verdadeiramente “realista”.

É nessa qualidade “realista” enquanto forma-conteúdo, que Marx reivindica um valor estético revolucionário às ficções. Realismo que se dá, segundo Eagleton, no “princípio de contradição” entre a “intenção objetiva” e o “significado subjetivo” da obra:

14 Para um exame mais detalhado das nuances do programa estético do stalinismo e dos posicionamentos divergentes em seu interior ver: EAGLETON, T. (2011). *Marxismo e crítica literária*, cap. 3. São Paulo: UNESP.

15 Podemos encontrar uma edição brasileira que compila escritos de Marx e Engels sobre a arte em: MARX, K, ENGELS. (2010). *Cultura, arte e literatura (TEXTOS ESCOLHIDOS)*. São Paulo, Expressão popular.

16 Como não pretendemos aqui realizar uma análise sociológica de uma obra de arte e sim produzir uma meta reflexão sobre as rotinas de pesquisa, não aprofundaremos aqui as diferenças entre a ideia de representação e abstração na arte. Tópico importante para uma sociologia da arte interessada em não colocar os aspectos formais/textuais das obras de arte que analisa em segundo plano.

A distinção entre a dimensão “consciente” e “inconsciente” na ficção (...) é essencialmente uma distinção entre a “mensagem” social explícita do livro e o que, apesar dela, ele revela; essa é a distinção que permite Marx e Engels admirarem um autor conscientemente reacionário como Balzac. Apesar dos seus preconceitos católicos e legitimistas, Balzac possui uma consciência profundamente imaginativa dos movimentos marcantes de sua própria história; seus romances acabam por forçá-lo, em virtude do poder das suas próprias percepções artísticas, a assumir simpatias contrárias a suas opiniões políticas (EAGLETON, 2011, p. 88-89).

O que podemos inferir, a partir dessas argumentações, é que de fato não há um consenso sobre como a teoria marxista deva operar suas análises críticas respeitando seus “possíveis princípios fundamentais” que estariam baseados nos escritos de Marx e Engels. Essa é sem dúvida, uma preocupação rotineira sobre a qual o marxismo ainda irá debater. Todavia, não se encontra nos comentários críticos de Marx nenhuma alusão a algum tipo de operação formal, que uma arte de valor “superior” deva seguir.

Mas é preciso lembrar que uma das questões que o pensamento teórico marxiano prega é que cada análise teórica marxista da situação histórico-cultural da luta desigual entre os homens no seio da sociedade deve, em última instância, além atender a um *telos* emancipatório da vida humana, reconhecer o movimento da história e, conseqüentemente, refinar as categorias teóricas clássicas do entendimento na busca de uma sofisticação analítica do presente.

Isso explica, em termos, os usos ortodoxos de categorias e conceitos por algumas tradições marxistas. Tais usos também não podem ser, de maneira ideal, descolados do ambiente político em que se desenvolvem.

Embora Eagleton (2011) faça a ressalva de que não se encontra a metáfora do “reflexo” nos escritos de Marx e Engels associada a uma valoração crítica, reconhece que tal recurso foi usado pela tradição marxista¹⁷ em oposição às ideias do formalismo russo, voltado exclusivamente aos aspectos formais dos textos e com uma atitude epistemológica de reserva quanto à dimensão social da arte, por vezes ignorando-a em prol de uma virtualidade a-histórica da forma. Apesar disso, um certo “formalismo”, coadunado a uma crítica da arte, pode ser observado também em alguns marxistas¹⁸.

¹⁷ Perry Anderson classifica essa tradição de marxismo ortodoxo.

¹⁸ Eagleton cita o exemplo de Georg Lukács para exemplificar esse tipo de postura teórica, localizando o seu artigo *Contra o Realismo Mal Compreendido* (1958) como um exemplo de recusa à ideia de arte como reflexo ao mesmo tempo em que, tal arte deveria ser, ao menos, pensada pelo artista “levando-se em conta” o ideal do Socialismo (EAGLETON, 2011, p. 95).

O entendimento da relação forma-conteúdo da obra de arte é ponto crucial para o marxismo, assim como para a sociologia da arte, na compreensão do valor estético. Eagleton, por exemplo, é um ativo crítico literário de orientação marxista que não relega a um segundo plano analítico questões referentes ao valor das obras de arte em nosso tempo. Como um crítico da literatura, é próprio ao seu *metier* o julgamento valorativo das obras. Contudo, a sua posição dentro do campo da teoria literária é tensa em relação a outras posturas críticas que de alguma forma essencializam a literatura como uma forma “pura” e trans-histórica. Essa seria a atitude de uma estética burguesa para Eagleton e justamente o que ele procura confrontar.

1.3 Teoria Cultural Marxista e Sociologia da arte: aproximações e distâncias no entendimento do valor estético das obras de arte.

Como havíamos dito anteriormente, muitas das críticas dos especialistas “competentes” com o trato estético às possíveis abordagens “reducionistas” da sociologia, estão diretamente associadas à ideia de que o objeto artístico possuiria elementos intrínsecos, que lhe confeririam uma universalidade formal independente de sua localização histórica. Além disso, ancorada a essa crítica mais geral, estava presente a ideia de que a influência do marxismo seria a responsável por uma espécie de teoria do “reflexo” por parte de algumas abordagens da sociologia da arte.

Foi então necessário observar, de uma maneira breve, o que levaria à conclusão de que o marxismo, quando preocupado com questões da cultura e da arte, operaria certa redução mecânica no entendimento da relação entre arte e sociedade em suas abordagens que não levaria em consideração a complexidade dos elementos da cultura.

Vimos, através das reflexões de Williams e Eagleton, marxistas preocupados com estudos culturais, que muitas dessas posições que atribuem ao marxismo um reducionismo no entendimento da complexidade da cultura e da arte são justas quando observamos alguns desenvolvimentos pontuais do marxismo que, em certa medida, desconsiderariam os clássicos postulados centrais à teoria marxiana. Como resultado desse movimento, poderiam surgir compreensões materialistas mecanicistas e/ou idealistas românticas da arte e da cultura.

No entanto, essas críticas ao marxismo, como operando uma “teoria do reflexo”, não

devem desconsiderar o ambiente social e político em que tais interpretações foram concebidas, ou seja, que estavam apoiadas em um arsenal conceitual da economia política que não dava conta do entendimento das especificidades e complexidades da cultura e de seus elementos. É preciso lembrar que muitas das radicalizações das leituras marxistas em relação à arte se deram em um ambiente intelectual onde despontavam reflexões acadêmicas sobre o estudo da arte (como no formalismo russo, por exemplo) que encaram o seu entendimento e justificavam, por conseguinte, o seu valor estético como totalmente independente das bases materiais da sociedade.

Ressaltamos que o entendimento da cultura em termos materialistas, presente em reflexões mais sofisticadas do marxismo, não levaria necessariamente a que a arte, por exemplo, fosse compreendida como um mero reflexo das relações sociais ou que o seu valor estético fosse aferido através daquilo em que sua forma-conteúdo pudesse servir a uma pedagogia político-revolucionário das consciências. Pontuamos que a preocupação com a relativa autonomia dos aspectos formais das obras de arte em relação a sua localização social, está presente de forma difusa já nas reflexões de Marx sobre a arte, mesmo que ainda de uma forma não sistemática.

Contudo, chamamos atenção para o fato de que uma crítica marxista da cultura e da arte, longe de afastar-se da questão do valor estético, debruça-se com afinco sobre esta tanto em sua tradição clássica, como em suas abordagens contemporâneas. O marxismo busca construir uma crítica a todo tipo de reducionismo que não reconheçam a complexidade dos fenômenos culturais, como também a todo tipo de essencialização do fazer artístico. Foi possível compreender que o marxismo não foge ao paradoxo do valor e da valoração, erigindo também, em seus próprios termos, juízos de valor sobre o estético.

Podemos dizer que, em certo sentido, a sociologia da arte se aproxima da tradição do materialismo cultural quando reconhece a arte como um complexo “produto” da civilização. Já no que tange a aproximação da sociologia da arte com questões referentes ao valor estético - como ocorre na rotina de pesquisa do marxismo - é algo que iremos problematizar de maneira mais direta no último capítulo de nosso trabalho.

Por hora, o que buscamos nesse capítulo foi à desmistificação de algumas questões que concernem à verificação da obra de arte como um produto da civilização e não como uma forma pura e trans-histórica, na tradição da sociologia da arte. Com auxílio das reflexões de Zolberg pudemos observar que algumas questões como: o valor estético e a relação entre forma e

conteúdo da obra de arte, entre outras, colocaram em campos “opostos” as preocupações dos humanistas e dos cientistas sociais na compreensão da arte e dos elementos de sua configuração (autor, obra e recepção).

Vimos que ao custo desessencializar a criação artística algumas abordagens sociológicas incorrem em um extremismo analítico que não reconhece o objeto artístico enquanto tendo sua própria “autonomia”, ou seja, como independente, até certo ponto, de artistas, estetas e historiadores de arte, por um lado, e das estruturas, por outro (MORAES; VENTURA, 2000). Quando a sociologia deixa de lado uma preocupação com especificidade da obra e de seus elementos estéticos, podemos ter como resultado analítico uma espécie de “externalismo reducionista”, que encara a obra de arte apenas como um mero epifenômeno das relações sociais.

Diante disso, é necessário observar mais de perto o que tradição da sociologia da arte nos oferece enquanto problematização para uma sociologia preocupada com a categoria “valor estético” das obras de arte, através de um olhar minucioso sobre programas de pesquisa que, longe de desconsiderar o caráter “arredio” do objeto artístico, mergulham de forma sofisticada no complexo entendimento da relação entre arte e sociedade.

No próximo capítulo, vamos nos deter em algumas partes desse imenso mosaico que é a rotina da pesquisa em sociologia da arte. Como estratégia, direcionaremos o nosso olhar sobre alguns dos métodos “estabelecidos” dentro campo dos estudos da sociologia da arte, procurando identificar de uma maneira crítica seus limites e suas contribuições ao entendimento do valor estético das obras de arte.

Para tanto, abordaremos alguns conceitos presentes no pensamento de Howard S. Becker e Pierre Bourdieu, respectivamente. Observando em que medida os referidos conceitos orientam os seus programas metodológicos, e como tais programas de pesquisa reconhecem a obra de arte como um elemento *sui generis* da vida social. Como dissemos anteriormente, quando, em um estudo sociológico, se reconhece a arte como uma categoria *sui generis*, isso não implica dizer que o seu entendimento passará a ser essencializado.

Ambos os autores, Becker e Bourdieu, reconhecem a complexidade do “objeto” obra de arte em seus construtos metodológicos. Também reconhecem que a análise sociológica é um instrumental indispensável na compreensão da relação entre arte e sociedade; basta-nos agora verificar em que termos essa complexidade é abordada.

CAPÍTULO II

OBRA DE ARTE-AUTOR-ESTRUTURAS SOCIAIS: OS PROGRAMAS METODOLÓGICOS DE HOWARD BECKER E PIERRE BOURDIEU

Nesse capítulo, abordaremos questões em relação ao estudo dos métodos através de uma perspectiva sociológica, para em seguida abordar os programas metodológicos de Howard Becker e Pierre Bourdieu, com o intuito de explicitar como tais teóricos lidam com a questão do reconhecimento da arte como um sistema articulado por uma tríade (dinâmica e histórica) composta por elementos relativamente autônomos, quais sejam: obra de arte, autor e estruturais sociais; e em que medida os mesmos dimensionam a questão do *valor estético* em suas reflexões sobre a relação entre a arte e sociedade.

2.1 Sobre o estudo dos métodos e a lógica do campo científico.

Para Becker, se compreendermos por metodologia o estudo dos métodos, podemos dizer, grosso modo, que há basicamente dois enfoques possíveis: (1) o enfoque *proselitista* dos metodólogos; (2) e o enfoque que leva em consideração, no entendimento crítico dos métodos de pesquisa, uma abordagem analítica dos aspectos “técnicos” associada a uma compreensão sociológica dessas construções.

Portanto, dentre as maneiras de se estudar os métodos, o enfoque *proselitista* analisa-os com a convicção de que existiria uma maneira “perfeita” de se realizar as pesquisas. Diante disso, procurar-se-ia obcecadamente o “erro” metodológico que deveria ser exorcizado das práticas de pesquisa. Nesse sentido, não se apreende a lógica do “erro” como algo inerente ao conhecimento e ao fazer científico, ignorando que este se dá, por sua vez, em um processo de sucessivas e intermináveis retificações.

Para os proselitistas, a qualidade do método é aferida pelo quanto neste aplicou-se um controle matemático das etapas de pesquisa e pelo quanto os resultados dessa aplicação têm o poder de ser inquestionáveis no interior do *mundo* científico em que se desenvolvem. Seria necessário afastar da compreensão dos métodos todas as considerações em relação à subjetividade, interferências e intencionalidades dos pesquisadores. Diante da concepção de que seria possível alcançar uma pureza metodológica, minimizar a interferência crítica dos

demais pesquisadores no “julgamento” dos métodos utilizados seria o *telos* a que todas as construções metodológicas deveriam se encaminhar.

No segundo tipo de enfoque referido por Becker, operar-se-ia não apenas uma dissecação analítica dos métodos preocupada em aferir a sua capacidade lógico-argumentativa, como também uma compreensão da relação desses construtos com as *convenções* metodológicas confeccionadas nos *mundos* científicos. Desse modo, se atingiria o entendimento sociológico dos processos interativos em que esses programas de pesquisas são formulados. O método aqui não é encarado como uma construção “pura”, importando menos os aspectos de sua lógica “intrínseca” (técnica) do que a sua compreensão enquanto um fruto de uma *ação coletiva*.

Ainda, segundo Becker, estudar o método sociologicamente nos traria luz sobre questões como, por exemplo, “os problemas da interação do pesquisador com aquilo que estuda, ou do pesquisador com seus colegas e assistentes, que derivam do contexto social no qual qualquer operação de pesquisa tem lugar” (1999, p.27). Para esse autor:

Deve-se (...) incorporar [ao estudo dos métodos] as descobertas da própria sociologia, tornando os aspectos sociológicos e interacionais do método parte do material submetido à revisão analítica e lógica. Podemos chamar tal enfoque para a metodologia de *sociológico*. (BECKER, 1999 p. 28). [grifo nosso]

Não se quer dizer com isso que o enfoque sociológico no estudo dos métodos desconsidere que seja possível o aperfeiçoamento e a sofisticação das ferramentas “técnicas” e dos procedimentos de pesquisa no intuito de realizar uma abordagem mais “rigorosa” dos fenômenos sociais¹⁹. Ao problematizar as questões acima referidas, o horizonte de entendimento dos métodos é ampliado e aquelas questões, outrora aparentemente só de ordem técnica, são compreendidas em suas mais profundas implicações para as práticas de pesquisa.

Numa outra chave analítica, mas com a mesma preocupação de não cair num espécie de *proselitismo metodológico*, Bourdieu nos chama atenção para o fato de que o enfoque sociológico no estudo dos métodos deve ir além de uma compreensão da relação interativa entre os sujeitos pesquisadores e os métodos que eles utilizam, devendo se dirigir também a uma

¹⁹Podemos encontrar na obra de Howard S. Becker, *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais* (1999), reflexões que enfatizam a importância da reflexão sociológica sobre os métodos aplicados nas pesquisas, ressaltando os desafios rumo a uma rigorosa abordagem que fuja aos extremismo do ideário positivista de pesquisa social.

investigação da “construção social dos princípios de construção dessa realidade empregados pelos agentes nesse trabalho de construção” (2001, p. 212).

Com isso, o estudo dos métodos se confunde com o entendimento sociológico do fazer científico de maneira mais ampla, em seus aspectos epistemológicos e práticos indissociáveis. Essa é a condição para que o fazer sociológico tenha como *telos* a “objetividade” (em Bourdieu, objetividade sem aspas), ao mesmo tempo em que se reconheça enquanto um ponto de vista não absoluto, questionado, de maneira crítica e sistemática, por uma sociologia da sociologia.

A sociologia que coloca para as outras ciências a questão de seus fundamentos sociais não pode se eximir de colocar-se em questão. Estendendo sobre o mundo social um olhar irônico, que desvela e desmascara, que coloca o escondido às claras, ela não pode se dispensar de lançar este olhar sobre ela mesma. Em uma intenção que não é a de destruir a sociologia, mas ao contrário de servi-la, de se servir da sociologia da sociologia para fazer uma melhor sociologia (MERCURI, 2006, p. 329).

Em certa medida, Bourdieu se aproxima de Becker quando reconhece que os métodos são construídos diante das relações entre os sociólogos com seus interesses e orientações de maneira objetiva, afastando-se de uma concepção idealista de que a ciência teria o poder de se desenvolver segundo uma possível lógica imanente. Entretanto, afastando-se da compreensão interacionista de Becker, Bourdieu reconhece que tais relações objetivas não podem ser compreendidas tão somente como o conjunto das *interações* entre os sujeitos pesquisadores, visto que tais *interações* são determinadas pela própria lógica de uma estrutura estruturada que é o *campo científico*.

O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores) é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da *autoridade científica* definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da *competência científica*, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado. (BOURDIEU, 1976, p. 01)

Para Bourdieu, o campo científico é um “campo social como outro qualquer, com suas relações de força e monopólios, suas lutas e estratégias, seus interesses e lucros, mas onde todas essas invariantes revestem formas específicas” (1976, p. 01). Essas são ‘formas específicas’ de *capitais* que são distribuídos de forma desigual entre os agentes, hierarquizando o campo em posições desiguais. O que está em jogo nessa luta é o monopólio da “competência” e da autoridade científica que seria a capacidade do sujeito de falar e de agir legitimamente no

interior do campo.

Diante disso, quando pensamos, por exemplo, nas posições que os pesquisadores ocupam no campo científico diante da “escolha” de um determinado método de pesquisa, devemos estar atentos ao fato de que tais “escolhas” são na verdade *estratégias* (disposições ao agir) ao mesmo tempo epistemológicas e políticas. Assim, os agentes traçam suas estratégias metodológicas (de forma consciente ou inconsciente) visando à maximização dos lucros específicos ao campo do qual fazem parte, preocupados com a obtenção do reconhecimento e do “valor” de suas pesquisas perante seus pares concorrentes.

Nota-se, através dessas colocações, que Bourdieu quer se afastar de uma postura analítica da sociologia da ciência²⁰ que dicotomiza o que seriam os aspectos puramente epistemológicos e os puramente políticos (sociais) das práticas de pesquisa. O autor estaria interessado em buscar uma síntese entre os aspectos internos (técnicos e epistemológicos) e externos (sociais), vendo-os como indissociavelmente interligados no ato do fazer sociológico.

A distinção que por vezes é evocada com a separação desses níveis de entendimento na análise da prática de pesquisa não seria nada mais que, segundo Bourdieu, uma estratégia que procura legitimar a posição dos dominantes que são “aqueles que conseguem impor uma definição da ciência segundo a qual a realização mais perfeita consiste em ter, ser e fazer aquilo que eles têm, são e fazem” (BOURDIEU, 1976, p. 07).

Tanto no campo científico quanto no campo das relações de classe não existem instâncias que legitimam as instâncias de legitimidade; as reivindicações de legitimidade tiram sua legitimidade da força relativa dos grupos cujos interesses elas exprimem: à medida que a própria definição dos critérios de julgamento e dos princípios de hierarquização estão em jogo na luta, ninguém é *bom* juiz porque não há juiz que não seja, ao mesmo tempo, juiz e parte interessada (BOURDIEU, 1976, p. 09).

Portanto, o enfoque sociológico no estudo dos métodos nunca é, de modo algum, uma compreensão neutra, capaz de distanciar-se de um julgamento interessado, pelo fato de que tal julgamento está sempre “contaminado” pela posição que o pesquisador ocupa no campo da

²⁰ Nesse aspecto Bourdieu critica o trabalho de Robert K. Merton, *The sociology of science* (1973), como um exemplo típico de um estudo sociológico que empregaria uma distinção radical entre o que seriam os conflitos “sociais” e conflitos “intelectuais” da ciência. O que, por sua vez, sinalizando “uma das estratégias pela qual a sociologia americana oficial tende a garantir sua respeitabilidade acadêmica e a impor uma delimitação do científico e do não-científico que lhe permita coibir toda pergunta que, considerada como cientificamente inconveniente, ponha em questão os fundamentos de sua respeitabilidade. (BOURDIEU, 1976, p.05)

sociologia, o que por sua vez, fornece sentido a seu discurso e à sua própria prática de pesquisa. Esse sentido é dado em relação ao *habitus* que o pesquisador adquiriu e que está em consonância com as relações objetivas dispostas no campo específico do qual é membro.

Vemos, então, que Bourdieu está preocupado em compreender o *sentido prático do jogo* científico, o que demanda para ele que se superem as antinomias analíticas entre um puro subjetivismo (que leva em consideração tão somente a agência dos pesquisadores como capaz de atribuir sentido as práticas científicas) e um puro objetivismo (onde as estruturas científicas são vistas como totalmente independentes das agências dos pesquisadores) no entendimento da prática social da pesquisa.

Portanto, a dicotomia supracitada deve ser negada em prol de uma “síntese” que reconheça a relação dialética entre os aspectos das estruturas estruturantes (estruturas mentais e cognitivas, que geram disposições ao agir dos pesquisadores, *habitus científico*) e das estruturas estruturadas (redes de relações objetivas entre os agentes pesquisadores, *campos científicos*) presentes na rotina da construção social do discurso e da prática sociológica.

Utilizando algumas chaves analíticas presentes nas reflexões interacionistas de Becker e “estruturalistas”²¹ (constructivist structuralism ou structuralist constructivism) de Bourdieu sobre a necessidade do enfoque sociológico no estudo dos métodos, podemos partir agora para uma compreensão mais direta da relação de suas construções metodológicas com o estudo da relação entre arte e sociedade, para, em segundo movimento, observar em que medida tais “programas” metodológicos dimensionam a categoria *valor estético* em suas abordagens.

Concordamos com os autores que o enfoque sociológico no estudo sobre o método implica ir além do entendimento dos aspectos “puramente técnicos” desses construtos, interessando também a relação de interação do pesquisador com o “objeto” de pesquisa e com outros pesquisadores do *mundo científico* (Becker), assim como a relação das disposições ao agir (*habitus*) dos pesquisadores diante das relações objetivas das estruturas estruturadas presentes no *campo sociológico* e das relações destes com outros campos da vida social (Bourdieu).

²¹ Bourdieu faz referência a qualificação do seu método enquanto “constructivist structuralism” ou “structuralist constructivism”, em um texto extraído de uma conferência da qual realizou na Universidade de San Diego em março de 1986, intitulada: “Espaço Social e Poder Simbólico.” Sendo assim, utilizamos neste trabalho para fins de simplificação o termo estruturalista entre aspas, quando nos referirmos especificamente ao método empregado por Bourdieu na pesquisa sociológica. Para diferenciamos o “estrututuralismo” bourdiesiano do estruturalismo forjada pela tradição saussuriana e lévi-straussiana.

Sempre que possível, aliaremos à nossa reflexão sobre as especificidades dos construtos metodológico de Becker e Bourdieu no que diz respeito à compreensão da relação entre arte e sociedade informações de cunho biográfico e histórico que possam nos ajudar a clarificar as *intencionalidades* (Becker) e as *estratégias reflexivas* (Bourdieu) de seus métodos de abordagem, quando os mesmos debruçam-se sobre o mundo e/ou campos artísticos, respectivamente.

Exploraremos entre outras questões que tanto Becker como Bourdieu vêem que os mundos da arte e/ou campos de produção cultural têm uma lógica relativamente autônoma em relação a outros campos da vida social, e, por isso, constroem ferramentas conceituais próprias a esse entendimento. Contudo, sendo o nosso foco analítico suas metodologias e suas implicações para as pesquisas em sociologia da arte, duas questões orientarão o nosso percurso analítico: (1) em que medida tais programas metodológicos reconhecem a tríade que confere sentido à arte (autor, obra e recepção) enquanto instâncias relativamente autônomas em suas análises?; (2) e como o valor estético é ali dimensionado?

2.2 Os *mundos* de Becker e os *mundos* da arte

A confecção da abordagem sociológica de Howard Becker se dá através de sua inserção na Universidade de Chicago, ainda na adolescência, e confunde-se com o desenvolvimento da sociologia enquanto especialidade do saber acadêmico nos EUA. Fora ainda na primeira metade do século XX que se deu sua entrada no *mundo* sociológico concomitante à sua inserção no *mundo* do jazz, atividades conciliadas durante toda sua carreira.

Em 1949, Becker defenderia a sua tese de mestrado - uma pesquisa de campo de caráter etnográfico sobre os músicos de jazz de Chicago - no departamento de pós-graduação em sociologia na universidade daquele estado. Daí em diante, o seu percurso na sociologia se complexifica entre os *papéis* de professor, de pesquisador e, em certa medida, (mesmo que Becker recuse em alguns momentos essa alcunha) de teorista do pensamento sociológico.

A parte do trabalho de Becker que aqui nos interessa diretamente é a que se dedica a uma reflexão mais apurada sobre a sociologia da arte, desenvolvida em algumas publicações entre os anos de 1970 e 1980: *Uma teoria da ação coletiva* (1974), *Mundos artísticos e tipos sociais* (1977) e *Mundo da arte* (1982), trabalhos que sem dúvida reverberaram em alguns

caminhos de pesquisa trilhados pelos sociólogos da arte no Brasil²².

Entretanto, destacamos que reflexões teóricas de caráter mais geral associadas a preocupações com os caminhos das abordagens qualitativas nos estudos empíricos da sociologia são uma constante ao longo de todo trabalho de Becker, que transita pelos campos da sociologia da música, do desvio e das representações sociais, entre outros.

Da “escola” de Chicago vieram as influências dos pensamentos de autores como George Herbert Mead, Everett Hughes, Robert Park e Herbert Blumer e do escopo analítico do interacionismo simbólico ali estruturado. Sob essa atmosfera, Becker busca a compreensão dos processos sociais tendo como foco analítico os produtores dessas interações e a forma como estes estabelecem padrões simbólicos, mais ou menos flexíveis, ao agir dos atores sociais na sociedade.

As estruturas sociais, para Becker, devem ser vistas mais como uma metáfora do que como uma realidade *per si*. Isso explica, entre outras coisas, a escolha conceitual do termo *mundos* da arte para pensar as suas pesquisas em sociologia da arte. Com isso, ele quer ir de encontro à “grande parte dos escritos sociológicos que fala de organizações ou sistemas sem referências às pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema” (BECKER, 1977, p. 205).

A posição metodológica de Becker pode ser localizada dentro de um quadro mais geral que marca profundamente o desenvolvimento da teoria sociológica no século XX, tendo como um de seus principais interlocutores nos EUA, a obra e o pensamento do sociólogo americano Talcott Parsons, em sua tentativa superar a dicotomia entre ação e estrutura pautada na formulação de uma teoria geral para a sociologia que superaria a perspectiva das chamadas “escolas em conflito”. Mas, não entraremos aqui em maiores considerações sobre o debate clássico da teoria sociológica em relação às abordagens micro sociológicas, surgidas como contrapontos à concepção teórico-sistemática da teoria parsoniana.

Basta-nos, neste momento, compreender que Becker está interessado mais nas relações face a face, nos processos de interação entre os sujeitos em determinadas situações histórico-culturais, do que em tomar como ponto de partida de suas análises o processo de “coação” das

²² Pensamos aqui principalemte em Gilberto Velho que organizou nos anos 1970 no Brasil uma coleção de três volumes intitulada: *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*. Nesta coleção, são expostos vários trabalhos que pensam a relação entre arte e sociedade no campo da sociologia e da antropologia, entre estes, “Mundos artísticos e tipos sociais” de Howard Becker.

estruturas sociais sobre o comportamento dos indivíduos, perspectiva sociológica que ganhava força em outras partes da Europa como na França, diante das incursões “estruturalistas” de Levi Strauss e da sociologia da arte de orientação marxista de Lucien Goldman, entre outros.

Para Becker, em termos metodológicos, a forma de compreensão sociológica da arte não se diferencia do modo de compreensão de outros *mundos* sociais. Entretanto, o foco analítico deve incidir sobre as relações dos *atores* responsáveis por conferir sentido e valor específicos aos artefatos produzidos nos *mundos da arte*, já que “grande parte da literatura sobre arte, como um produto social, fala das estruturas sociais sem referência as ações das pessoas que fazem juntas coisas que criam essas estruturas” (BECKER, 1977, p. 205).

Vemos assim que o autor está diretamente interessado no entendimento das relações que se dão no interior dos *mundos da arte*, ou seja, está preocupado acima de tudo com as dinâmicas operadas nesses *mundos*, mais do que em compreendê-los enquanto espaços de reprodução de uma lógica “normativa” advinda de outros *mundos* sociais. Para Becker, o ponto comum entre os *mundos da arte* e os outros *mundos* sociais, é que tanto nestes quanto naqueles as atividades são realizadas na forma de uma ação coletiva.

Com isso, a investigação do dinamismo dos *mundos da arte* deveria centrar-se na forma como os agentes organizam sua rotina de maneira singular, criando maneiras de interação que, longe de serem determinantes do agir dos sujeitos, são padrões de conduta criados e recriados pelos próprios atores sociais no cotidiano de suas práticas artísticas.

É a partir da cooperação entre os sujeitos que a arte, assim com qualquer outro produto da vida social, é realizada. A atividade artística como um problema sociológico deve ser estudada com a clareza de que a completude de uma experiência artística não se dá apenas pela agência dos “artistas”, mas também pelos atores que, em rede, concebem, inventam, representam e experimentam as obras de arte. Até mesmo as concepções formais que guiam as criações estéticas são coletivamente construídas. Assim, o significado da arte se dá, necessariamente, em elaboradas redes de cooperação. (BECKER, 1977a).

O entendimento do sentido e do significado que são atribuídos no interior de um determinado *mundo artístico* à arte deve dirigir-se mais aos processos de interação entre os artistas com as organizações de arte e o público do que à própria obra de arte em si. Becker é reticente em relação à leitura sociológica de uma obra particular, por compreender que muitos desses esforços por parte de uma sociologia da arte fizeram com que muitos sociólogos construíssem juízos de valor estéticos sobre as obras, devendo-se tal atitude, ser reservada aos

estetas e aos críticos de arte. Sendo assim, não é possível dimensionar um espaço para uma sociologia da obra na sociologia da arte de Becker.

Diante das questões que levantamos, no primeiro capítulo, em relação à abordagem externalista da sociologia da arte, Becker pode ser identificado como um dos representantes dessa postura analítica. Mas, longe de estabelecer a ideia de que a arte é um reflexo das estruturas sociais, o mesmo a vê como fruto de uma *ação coletiva*, sendo a sua realização totalmente dependente de como se dá a divisão social do trabalho no interior dos *mundos artísticos*.

O programa metodológico de Becker - diante da compreensão do que viemos chamando de *elementos que conferem sentido à configuração da arte* - não trata as dimensões do autor, da obra e da recepção enquanto instâncias relativamente autônomas em sua análise. A obra de arte, por exemplo, é subdeterminada por uma análise das interações entre os “artistas” e as convenções estéticas estabelecidas por eles ou por outros elementos que compõem os *mundos da arte*.

Contudo, para uma sociologia da arte preocupada com as relações entre os artistas (criadores e recriadores de convenções estéticas) diante dos processos de circulação e recepção das obras no interior dos *mundos da arte*, a análise de Becker é importante, pois não engessa as atividades desses atores naquilo que suas práticas - no interior desses *mundos da arte* - refletiriam a suas atividades e seus posicionamentos em outros *mundos sociais*.

Defina-se um *mundo* como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimentos e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será construído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimento e objetos definidos por esse mesmo mundo da arte. (BECKER, 1977b, p.9)

Os mundos da arte são compreendidos como contendo um conjunto de atividades que conferem sentido e existência ao sistema artístico. Contudo, Becker quer ir de encontro a uma posição funcionalista que pregaria que tais atividades devam sempre ser realizadas de modo a reproduzir as estruturas já existentes ao custo desses *mundos da arte* entrarem em colapso e/ou desaparecerem.

A tese da funcionalidade dos *mundos da arte* para Becker implica tão somente pensar que os procedimentos em vigor nesses mundos “não sobreviverão no seu estado actual a não ser que todas as condições necessárias à sua perpetuação se mantenham” (BECKER, 1977b, p. 13). Contudo, a perspectiva de um “funcionalismo duro” para o entendimento desse processo é

enganadora quando pretende sugerir que existe uma certa necessidade de perpetuar esses procedimentos exatamente como se encontram.

Por conseguinte, uma tese que essencializa a atividade artística nos termos de uma arte pautada por uma divisão natural do trabalho artístico é totalmente rejeitada por Becker na confecção de seu conceito de *mundos da arte*. Para o autor, a ideia de “dom” ou “sensibilidade especial” do artista seria o resultado de uma crença compartilhada em determinados *mundos artísticos* entre os artistas e as organizações no interior desses mundos no intuito de sustentarem determinadas *convenções estéticas*.

Diante dessas colocações, podemos compreender que há uma tentativa, por parte de Becker, de solucionar os empasses entre algumas posturas “ortodoxas”, tanto dos humanistas quanto dos sociólogos, em relação à compreensão da arte. No que diz respeito aos humanistas clássicos, a ideia renascentista e/ou romântica do artista-gênio é afastada, sendo a categoria autor (categoria que conota centralidade no fazer nos mundo da arte) entendida como fruto da divisão social trabalho no interior dos *mundos da arte* que se analisa. Em relação à sociologia da arte “ortodoxa”, a ideia de que seriam as estruturas sociais que determinariam o ato criativo é também afastada. Na verdade, seriam os padrões estéticos confeccionados e legitimados coletivamente pelos “artistas” que organizariam os *mundos da arte* em rotinas de interação. A abordagem sociológica de Becker em relação à arte, sem dúvida, nega uma relativa autonomia do objeto artístico. Pois, sendo a obra sempre fruto de uma ação coletiva, não faria sentido falar de uma obra de arte em termos de sua singularidade estética. O caminho metodológico que Becker propõe na investigação sociológica dos *mundos da arte* quer ir além da compreensão de que a arte é social e também deixar claro, a existência de semelhanças entre as formas de organização desses *mundos* e a forma das organizações de outros mundos sociais.

Para o autor, o sociólogo da arte deve se deter no estudo empírico dos momentos de rotina dos atores *nos mundos da arte*, para só então poder criar generalizações sobre os eventos que estuda. É nas redes de relações entre os agentes artísticos que está a unidade básica da investigação sociológica, seja qual for o *mundo social* que se investigue, segundo Becker.

A divisão social do trabalho no interior dos *mundos da arte* é realizada através de “elos de cooperação” e a execução do ato criativo envolve tanto os artistas que concebem as obras de arte como aqueles que as executam (o pessoal de apoio). Envolve também os fabricantes dos instrumentos necessários às práticas artísticas e os responsáveis pela circulação das obras em galerias, museus, editoras, teatros, etc. Por fim, envolve o público que consome as obras,

legitimando ou não as *convenções* estéticas, sendo também essas produzidas coletivamente.

[...] Cada rede cooperativa que constitui um mundo de arte cria valor pela concordância de seus membros quanto ao que é valioso [...] Quando novas pessoas criam com sucesso um novo mundo que define outras convenções como sendo valor artístico, todos os participantes do velho mundo que não podem ganhar um lugar no novo saem perdendo (BECKER, 1977a, p. 219-220).

Ainda segundo Becker, o trabalho artístico nos *mundos* da arte complexos²³ é uma atividade intensamente especializada. Becker investiga as várias expressões artísticas como o cinema, as artes plásticas, a pintura, a literatura e a música a fim de contestar, acima de tudo, o “mito” romântico do autor solitário. Um “mito” que seria fruto de um processo historicamente datado executado por alguns componentes dos *mundos da arte* (os estetas, os filósofos da arte, mecenas e os artistas dependentes da manutenção das convenções a que estão ligados) que desejariam alavancar aqueles que exercem apenas uma atividade nuclear do processo de confecção da obra de arte - como o compositor de uma sinfonia, por exemplo - ao status de detentor único da qualificação artística.

Podemos ver, em *Mundos artísticos e tipos sociais* (1977b), um exame detalhado dos tipos sociais responsáveis pelas interações nos *mundos da arte* diante do estabelecimento de *convenções* estéticas e das *convenções* estéticas estabelecidas. Através de alguns exemplos empíricos, Becker constrói uma tipologia dos “artistas” identificando os processos de disputa entre estes no interior dos *mundos da arte* a despeito da legitimação das convenções estéticas que pretendem formar ou conformar-se.

Os tipos sociais presentes nesses *mundos* seriam:

1. Os profissionais integrados, aqueles que criariam ou executariam as obras pautando-se pela convenção estética vigente e legitimada naqueles mundos;
2. Os profissionais inconformistas (inovadores) que, tendo pertencido aos mundos das artes convencionais, afastam-se dessas convenções por não conseguir dominar os códigos técnicos daquelas convenções ou, simplesmente, por não querer fazê-lo. Tais profissionais criariam as suas próprias e pagariam o preço por desligar-se das convenções estabelecidas, tendo dificuldades de expor e circular (vender) as suas obras,

²³ Aqui Becker faz uma distinção importante sobre os mundos da arte menos especializados em suas etapas de produção, execução e circulação, como na arte do artesanato, por exemplo; e os mundos da arte mais especializados, por isso mais complexos. Nestes, sua marca central, seria uma intensa divisão do trabalho nas etapas de confecção, execução e circulação da obra de arte.

por exemplo;

3. Os profissionais ingênuos, que não tem relação alguma com qualquer corpo de convenções estabelecidas nos mundos da arte e que não sistematizam, em seus termos, um linguem convencional.

A metodologia beckeriana nos ajuda aqui a estabelecer um exame detalhado da interação entre os referidos tipos sociais no interior dos *mundos* da arte. Podemos, entre outras coisas, verificar como os profissionais inconformistas, fazendo uma crítica radical às *convenções* estabelecidas, podem, por vezes, operar mudanças nessas *convenções* ou serem cooptados pelos *mundos da arte convencionados*. Nesse sentido podemos compreender, por exemplo, que o ostracismo de um determinado artista não se dá em função de sua suposta inaptidão artística, mas sim, por sua posição diante das convenções estabelecidas nos *mundos da arte*, nos termos em que sua inovação possa tornar-se ou não convencional.

Entretanto, a inovação e as mudanças internas parecem, diante da metodologia de Becker, poder ser explicadas apenas em função da capacidade de cooperação e organização dos próprios agentes envolvidos no processo de construção e reconstrução das *convenções estéticas*. Seriam apenas os fatores internos aos *mundos da arte* os responsáveis por conferir as dinâmicas desses *mundos*? De fato, em relação a essas questões, a metodologia beckeriana tem dificuldades de lidar com as estruturas exteriores aos mundos da arte. Contudo, não entraremos em maiores considerações aqui sobre essa “limitação”. Por hora, para pensarmos como Becker dimensiona o valor estético em sua metodologia, é importante nos determos com mais vagar sobre o seu conceito de *convenções*.

O entendimento do conceito de *convenções* é central se quisermos compreender algumas particularidades da sociologia da arte de Becker em relação ao *valor estético* que é atribuído a determinadas obras de arte em detrimento de outras. O autor tece uma crítica radical à posição dos “humanistas” que veem as *convenções* estéticas como a corroboração de que o “artista” despertaria emoção no público por suas habilidades individuais de manipulação de técnicas. Assim, a emoção que desperta uma execução ou apresentação de uma obra de arte depende menos da habilidade pessoal do artista que do grau de compartilhamento que a *convenção* estética a que obra está ligada tenha entre os artistas e o público. Portanto “a possibilidade de experiência artística surge da existência de um corpo de convenções partilhadas entre artistas e a plateia” (BECKER, 1977a, p. 213).

O conceito de *convenção* visto dessa forma aparece como uma espécie de tentativa de

síntese entre um possível entendimento humanista e sociológico que, não essencializando a obra e o artista, reconhece que a criação dos códigos estéticos das obras é realizada pelos atores no interior dos *mundos da arte*, tendo tais convenções uma função ao mesmo tempo estética e política. Assim, Becker reconhece que as convenções estéticas são códigos criados e recriados pelos indivíduos que atuam na atividade artística no interior dos *mundos da arte* e que esses códigos fornecem sentido às suas práticas. Contudo, isso se dá através da “compreensão partilhada” construída entre os atores que legitimam as convenções estéticas que constroem ou desconstroem coletivamente.

Sempre em consonância com a sua orientação interacionista, Becker nos alerta para o fato de que as convenções não são elementos imutáveis. Estas são, de certa forma, rígidas por envolverem, além de componentes estéticos, elementos morais associados diretamente aos costumes partilhados socialmente pelos artistas e seus determinados públicos. Esse caráter moral das convenções se mostra mais claramente quando vemos uma reação às inovações estéticas, que por vezes beiram o julgamento moral, pois “um ataque à concepção estética estabelecida, é um ataque a uma moralidade estabelecida” (BECKER, 1977, p.218).

Para compreender em medida Becker dimensiona a questão do valor estético das obras de arte, devemos fazer uma breve consideração sobre o capítulo *A estética, os estetas e os críticos*, que consta no livro *Mundos da arte* (2010), no qual Becker faz uma minuciosa leitura do papel do esteta e do crítico de arte no interior dos *mundos da arte*, apresentando a estética e a crítica de arte como atividades que têm função central no interior dos *mundos da arte* e não somente como um corpo de doutrinas filosóficas que determinariam o agir dos artistas.

A função fundamental da estética, dos estetas e dos críticos seria a da produção de juízos de *valor estético* em relação às obras de arte. Juízos que determinam a reputação das obras de arte e, conseqüentemente, os apoios financeiros ou morais que iram receber em sua circulação junto às instâncias de financiamento e ao público:

Os estetas estudam os postulados e os argumentos que as pessoas usam para classificarem as coisas e as atividades nas categorias de “belo”, de artístico, de arte, de belas artes, de não arte, de má arte, etc. elaboram sistemas que lhe permitem construir e justificar essas classificações definindo os casos a que se aplicam. (BECKER, 2010, p.127).

Para Becker, a formulação de juízos estéticos não é só uma prerrogativa dos profissionais especializados (filósofos, estetas e críticos de arte), às vezes os próprios artistas

são os que criam juízos estéticos. Além disso, esta atividade de criação de juízos estéticos pode ser exercida por outros participantes do *mundo da arte* em questão, como as instituições artísticas e mecenas e os mercados das artes, por exemplo. Os juízos estéticos ocupam um lugar central nos sistemas de *convenções* nos *mundos da arte*, sendo o cimento que permite aglutinar as “formas” e os estilos, estabelecendo os “pressupostos” das criações, reproduções e circulações dessas obras nos *mundos da arte*.

É nos *mundos da arte* complexos que os profissionais da estética têm maior importância em sua função de estabelecer uma teoria coerente e logicamente defensável, dotada de validade filosófica capaz de conciliar as diversidades de *programas de valor estético*. Um sistema estético bem definido liga atividades no mundo da arte à tradição da arte, autorizando os artistas a angariarem recursos (financeiros, um público disposto a apreciar suas obras, etc.) para suas produções e para a circulação de suas obras.

Com isso, uma leitura sociológica de um sistema estético nunca pode tratá-lo apenas em sua dimensão lógico-filosófica como atribuidor de *valor estético*, mas como algo que reforça o conservadorismo das convenções estéticas estabelecidas nos jogos de disputas pelo reconhecimento das práticas artísticas nos *mundos da arte* complexos. Entretanto, podem também os sistemas estéticos favorecer a inovação das convenções tradicionais criando para isso uma nova forma de valoração.

Becker deixa claro que os sistemas estéticos não determinam as atividades artísticas, mas todo fazer artístico depende de uma rede mínima de apoio e, sendo assim, é necessário um mínimo de compartilhamento em relação a juízos de valor que sirvam de base para ação coletiva. Enxergar os sistemas estéticos como produtores de juízos de valor dessa forma é não subestimar e nem tampouco sobrestimar o papel social dos estetas e dos críticos diante das dinâmicas dos *mundos da arte* complexos.

Levando em consideração que os sistemas estéticos fazem parte do conjunto de práticas que constituem os *mundos da arte*, tais sistemas influenciam e são influenciados pelas demais variáveis desses mundos, como “a formação dos artistas e do público, as formas de apoio financeiro, moral ou outro, e os modos de distribuição e de apresentação das obras” (BECKER, 2010, p. 132).

Aprofundando sua reflexão sobre a importância e a função da atividade da estética nos *mundos da arte*, Becker traça um quadro das relações de interdependência entre as teorias e sistemas estéticos em relação à legitimação valorativa de novas práticas artísticas no que

concerne o reconhecimento do seu valor estético. Para isso, o autor toma como exemplo a inserção no mundo das artes plásticas dos trabalhos de Marcel Duchamp e Andy Warhol e sua posterior justificação valorativa pautada pela sistematização de uma nova estética, a teoria institucional da arte.

Trocando o problema do objeto em si por uma relação entre esse objeto e uma entidade chamada mundo da arte, a teoria institucional forneceu uma nova justificação para as atividades de muitos artistas contemporâneos. Ela respondeu às questões embaraçosas dos filósofos para quem as obras reputadas devem ser demonstrações de sabedoria, de sensibilidade estética ou de profundidade espiritual, e que, confrontados com a produção desses artistas, se questionavam se um chimpanzé, uma criança, um doente mental ou um indivíduo normal, isento de qualquer talento artístico, não seria capaz de fazer a mesma coisa. (BECKER, 2010, p. 151).

Não iremos aqui aprofundar o debate que Becker realiza com os pressupostos da teoria estética institucional pensada nas diferentes abordagens dos filósofos Arthur Coleman Danto (que pensa uma essência da arte baseada no conceito de *mundo da arte*) e George Dickie (que dá ênfase à comunidade que dá sentido a ideia de arte) em relação às novas formas de valoração estética em contraposição às tradicionais teoria da arte. Contudo, fica claro que Becker vê na teoria institucional da arte uma série de aproximações com sua concepção de *mundos da arte* e com a ideia da arte como ação coletiva. O autor desenvolve a ideia de que os estetas têm a função e o poder de produzir juízos de valor que organizam as interações nos *mundos da arte*, mas essa prerrogativa é por vezes contestada e reelaborada pela prática artística.

Portanto, Becker vê que os *mundos da arte* não são estabelecidos por critérios definitivos de valoração estética, visto que, a princípio, todo objeto e toda ação desenvolvidas nesses mundos podem receber o *status* de arte e que não haveria algo intrínseco aos objetos artísticos que determinaria a sua condição de objeto de *valor estético*. Entretanto, a possibilidade de acontecerem atividades regulares nos mundos da arte depende de um corpo de convenções bem definidos. Assim, para Becker, o *valor estético* nasce da convergência dos pontos de vista dos participantes de um *mundo da arte*. Se essa convergência não existir, não é possível justificar o *valor estético* e artístico das obras de arte.

A problematização do *valor estético* na sociologia da arte de Becker dirige-se às consequências práticas dos atos de valoração apenas no interior dos mundos da arte. Mas, esse olhar sobre a estética não trata de uma tentativa de elaboração de uma teoria estética fundada sobre a sociologia: “compreende-se que a tentativa de elaborar uma estética no mundo da sociologia seria em vão, pois só as estéticas desenvolvidas em ligação com as atividades dos

mundos da arte são suscetíveis de aí exercer influência” (BECKER, 2010, p. 137).

2.3 A ciência da obra de Pierre Bourdieu

Discutir as reflexões metodológicas de Pierre Bourdieu sobre a sociologia da arte para, em seguida, verificar como o mesmo dimensiona o valor estético em suas abordagens, é uma tarefa complexa que exige algumas considerações iniciais. Não é a nossa intenção hipostasiar ou fazer uma espécie de exegese de seu pensamento, abordando toda a complexidade de suas reflexões teórico-metodológicas e toda gama de suas abordagens empíricas sobre arte, porém, não hesitaremos - mesmo correndo o risco de simplificações - em ressaltar alguns pontos que consideramos centrais à nossa discussão, dispostos em seus conceitos e em algumas de suas análises em relação ao estudo sociológico da arte.

Ao contrário da sociologia da arte de Becker, Bourdieu vai além da compreensão da arte enquanto fruto de uma ação coletiva. O *campo da arte* não seria apenas as somas das interações dos sujeitos no interior daquele campo. Para Bourdieu, o conceito de *campo* seria bem mais que uma metáfora – como o é conceito de *mundos* na sociologia de Becker – tratar-se-ia de uma estrutura estruturada que, ao mesmo tempo em que é informada pelas interações dos sujeitos em seu interior, fornece as *posições* objetivas que serão ocupadas por esses sujeitos, “condicionando”, em certa media, as suas interações.

O que Bourdieu busca em sua metodologia é a superação tanto das teorias sociológicas em que predomina um enfoque na ação e nas interações dos sujeitos e as quais irá qualificar como substancialistas, como também superar as abordagens objetivistas que teriam como característica central enxergar as estruturas sociais como instâncias puramente normativas e determinantes das ações dos indivíduos na sociedade.

Para que essa dicotomia seja abolida, Bourdieu propõe um modelo teórico capaz de realizar uma teoria da prática. Seria através de uma sociologia *praxiológica* que se buscaria superar as análises de caráter puramente interacionistas (subjetivistas) e/ou estruturalistas (objetivistas), respectivamente. Não se trata, é claro, do abandono das ferramentas conceituais das referidas tradições por completo, mas da sofisticação dessas ferramentas analíticas: reconhecendo os limites e os entraves à análise da dinâmica social por seus “extremismos”.

Como presa a uma orientação basicamente subjetivista dentro da teoria social, a análise fenomenológica é localizada por Bourdieu como o expoente clássico da tradição. No entanto, sua crítica se volta também para abordagens mais recentes, como as do interacionismo simbólico e

da etnometodologia, que gozavam de crescente status acadêmico diante das investigações empíricas no ambiente da pesquisa sociológica. Bourdieu localiza-as como modo de conhecimento que, em última instância, identifica as ações dos sujeitos como responsáveis diretas pela construção do mundo social – através das representações que os agentes tecem sobre o mundo.

Tanto os fenomenólogos, responsáveis pela explicitação dessa primeira experiência do mundo como algo evidente, quanto os etnometodólogos, cujo projeto consiste em descrevê-la, não dispõem dos meios para explicá-la: ainda que tenham razão de lembrar, contra a visão mecanicista, que os agentes sociais constroem a realidade social, eles omitem a questão da construção social dos princípios de construção dessa realidade empregados pelos agentes nesse trabalho de construção (BOURDIEU, 2001, p. 212).

As questões dos fundamentos da sociabilidade, da vida social, para os quais nos chama a atenção Bourdieu, eram pensadas também por outras tradições dentro da teoria social com um novo nível de “ortodoxia”. Trata-se das explicações pautadas em perspectivas puramente objetivistas das interações sociais, localizadas pelo autor principalmente na tradição estruturalista.

Por estruturalismo ou estruturalista, quero dizer que existem, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos – linguagem, mito, etc. -, estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações. [...] Por construtivismo, quero dizer que há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos daquilo que chamo de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de *campos*[...] (BOURDIEU, 1986, p.149).

Nesse caso, sua crítica se dirige ao modo como essas abordagens estruturalistas interpretam as ações dos sujeitos, por vezes como puro reflexo dos condicionamentos impostos pela estrutura social.

Diante dessa espécie de construtivismo pregada por Bourdieu enquanto método, em contraposição ao estruturalismo clássico, vemos que a ideia de *habitus* estaria ligada a uma espécie de interiorização de disposições ao comportamento do agente, histórica e socialmente determinada, que se realizaria de modo subjetivo entre os indivíduos e os grupos sociais, não estando, por tais características, presa apenas ao domínio da individualidade ou da subjetividade do sujeito.

Sendo assim, *habitus* é definido como:

Sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘regulamentadas’ e ‘reguladas’ sem ser o produto de obediência à regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1994, p. 61).

O principal objetivo de Bourdieu com o conceito de *habitus* é trazer um caráter menos “ortodoxo” à questão da agência dos sujeitos em suas interações sociais, colocando-a como uma disposição ao agir que não teria apenas o caráter de interiorização de normas e padrões sociais, mas teria também o caráter de esquemas generativos que presidiriam as “escolhas”.

No do lugar da estrutura, em sua formulação teórica, Bourdieu, tentando fugir às ortodoxias das teorias objetivistas, confecciona o conceito de *campo*²⁴. O *campo* seria o espaço social arquitetado pelas relações de poder que são definidas através de uma distribuição desigual dos bens próprios a sua organização. O caráter desigual da distribuição desses bens (capitais²⁵), operadores de distinção, determinaria a posição específica que os sujeitos ocupariam dentro do *campo*. A configuração do *campo* seria composta, então, por dois polos opostos e em conflito: os dominantes e dominados. Os primeiros agiriam de forma a preservar a *doxa* e o capital que acumularam (capital tido pelos participantes do campo como legítimo), enquanto os últimos agiriam de maneira a descredenciar os detentores de uma acumulação “legítima” de capitais no interior do *campo*.

Esse jogo de relação entre possuidores e não possuidores da acumulação “legítima” do capital dentro dos *campos* se dá na forma de um conflito, o que poderia permitir a mudança de posição entre tais atores dentro do próprio espaço do *campo*. No entanto, a lógica inerentemente hierarquizante seria mantida, e, por essa característica, os *campos* estariam mais propensos à reprodução de sua lógica do que para mudança em termos estruturais.

A junção entre as duas prerrogativas: *campos* (estruturas estruturadas de forma objetiva) e *habitus* (estruturas estruturantes ao agir dos sujeitos) seria a base epistemológica necessária à pesquisa empírica nas ciências sociais. Através de um modo de pensar relacional, seria possível verificar na pesquisa sociológica da realidade social não apenas as intuições diretas do cotidiano (para Bourdieu, uma leitura do senso comum), mas o conjunto de posições sociais dos agentes

²⁴ Identificamos no conceito de *campo* bourdiesiano uma forte influência do pensamento de Max Weber e de sua ideia da relativa autonomia entre as esferas de valor na sociedade moderna.

²⁵ A ideia de capital em Bourdieu se refere tanto a sua dimensão material quanto a sua dimensão simbólica.

em relação aos conjuntos de bens sociais dispostos em um determinado *campo*.

A proposição central do método relacional de Bourdieu é a análise das posições que constroem os espaços sociais. Esses posicionamentos sociais dos indivíduos e dos grupos dependeriam basicamente da posse do capital (econômico ou cultural) num intenso jogo entre as posições sociais distintas, porém, coexistentes de forma hierarquizada no interior dos campos.

Para prosseguirmos nas considerações que Bourdieu faz em relação aos desafios de se estudar sociologicamente o campo cultural, e que se baseiam, de uma maneira geral, na transposição de seu programa de conceitos e da sua orientação para uma sociologia praxiológica e relacional junto aos estudos sociológicos da arte, devemos pensar que os vários campos da vida social possuem todos uma estrutura homóloga, nos seguintes termos:

Como microcosmos, os campos (filosófico, literário, artístico, jurídico, religioso, científico etc.) constituem mundos sociais idênticos, dotados de concentrações de poder e capital, monopólios, relações de força, conflitos e, ao mesmo tempo, universos de exceção, quase miraculosos, nos quais as máscaras da razão se encontram entranhadas na realidade das estruturas e das disposições. Cumpre, assim, focalizar as formas específicas de interesse, de energia, de pulsão, de investimento, que orientam os agentes em suas lutas pela conquista das moedas correntes em cada um deles (MICELI, 2003, p. 72).

Desse modo, os vários microcosmos da vida social teriam uma estrutura que em si, no que concerne a sua estruturação, seria baseada em relações de poder pautadas na distribuição desigual dos capitais aos participantes do jogo que é ali jogado. Contudo, haveria também uma disputa entre os distintos microcosmos sociais, já que os mesmos estariam no interior de um campo mais amplo: o campo de poder. Assim, os agentes detentores do monopólio do capital simbólico de seus respectivos microcosmos sociais estariam em disputa pelo *poder simbólico* de impor a ideologia e a autoridade do seu *campo* aos demais campos da vida social.

Há que se ressaltar a dimensão histórica tanto dos conflitos internos aos campos como entre os vários campos, o que conferiria a cada um deles uma particularidade de maior ou menor autonomia relativa em relação aos demais. Como exemplo, poderíamos pensar no próprio campo da arte ou no campo da sociologia que atravessam um processo de autonomização em relação às demais esferas de valor: o primeiro autonomizando-se da esfera de valor religiosa e o segundo autonomizando-se da esfera de valor da filosofia social.

Tendo essas considerações de Bourdieu em vista e pesando o processo de disputas entre os campos do saber acadêmico, poderíamos dizer que o pensamento do próprio Bourdieu está

inserido em processos de disputas pela sua legitimidade discursiva tanto no interior do campo da sociologia da arte como em relação aos outros campos científicos extra-sociológicos que trabalham com os estudos da arte. De fato, Bourdieu não acharia descabida essa nossa afirmação.

Sendo assim, é preciso atentar para o fato de que Bourdieu fala de um lugar social (posição) e que está inserido em um jogo de relações objetivas dentro um campo (o sociológico), onde predominam a produção de grandes esquemas teóricos de explicação da vida social na teoria sociológica (aqui podemos situar novamente a figura de Parsons no EUA e/ou a predominância dos estudos puramente estáticos positivistas) e onde as teorias interacionistas e/ou estruturalistas ganham espaço e hegemonia.

Se quisermos ser ainda mais fiéis à compreensão do conceito de campo aplicando-o ao próprio Bourdieu, tendemos também a identificar que sua posição no estudo da arte e da cultura se dá em um processo de disputa mais amplo com outros campos do saber científico, como os da teoria e da crítica literária, por exemplo. O que está em jogo nessa disputa seria a legitimidade da produção discursiva da sociologia de Bourdieu em relação aos demais discursos em relação às obras de arte confeccionados em outros campos, visto que predominava na teoria literária uma análise puramente imanentista das obras (como exemplos poderíamos pensar no formalismo russo e do new criticism americano, nos estudos literários), calcada na ideia da singularidade do ato criativo, onde as considerações extraliterárias da sociologia eram vistas como redutoras. Ou seja, a perspectiva sociológica é vista nesses campos como uma forma de conhecer a arte que ignoraria a experiência sensível do contato com as obra de arte, e principalmente, os elementos formais (textuais) que a constituiriam.

Contudo, não é o nosso intuito realizar aqui uma sociologia praxiológica e relacional do campo de poder onde o sociólogo Pierre Bourdieu está situado. Entretanto, reconhecemos que tais observações são de extrema importância para que não se subdetermine ou (sobre) determine os aspectos do seu programa de sociologia da arte. Aliás, seria também problemático enquadrar o pensamento de Bourdieu de uma forma esquemática, posto que pelos termos que ele mesmo coloca:

Nunca tive especial gosto pela grande “teoria”, e, quando leio trabalhos suscetíveis de serem incluídos nessa categoria, não posso impedir-me de experimentar certa irritação perante essa combinação, tipicamente escolar, de falsas audácias e de verdadeiras cautelas. Poderia reproduzir aqui dezenas de frases pomposas e vazias, que muitas vezes terminam por enumeração desconexa de nomes próprios seguidos de uma data, humilde procissão dos etnólogos, sociólogos ou historiadores que forneceram ao “grande teórico” a matéria de sua meditação, e que lhe trazem como um tributo os

atestados de “positividade” indispensáveis à nova respeitabilidade acadêmica (BOURDIEU, 1996, p.207).

Não convêm a nossa empresa nesta dissertação falsificar os argumentos de Bourdieu naquilo em que sua teoria teria de esquemática – o que até certo ponto concordamos – gostaríamos apenas de ressaltar que há no trecho supracitado, uma crítica mais ampla que perpassa toda a sua produção: uma crítica ao *habitus scholar* que predominaria em seu tempo nas produções sociológicas.

Esse *habitus* é julgado por Bourdieu como “*uma profissão de fé dos sociólogos*” que, “*com pressa de sentarem a mesa dos pais fundadores*”, tendem a reproduzir, na confecção de seus trabalhos, grandes sistematizações teóricas “estéreis” a despeito do que um contato mais direto com o que a prática de pesquisa poderia fornecer, enquanto problemáticas para uma sofisticação maior da teoria e do arsenal metodológico.

Um novo espírito científico seria então necessário para os estudos sociológicos, segundo Bourdieu, que deveriam se basear menos em um confronto puramente teórico com outras teorias da tradição do que no “confronto com objetos empíricos sempre renovados”. Elaborando, assim, “conceitos que teriam antes do mais por função designar, de maneira estenográfica, conjunto de esquemas geradores de práticas científicas epistemologicamente controladas” (1996, p. 208). Haveria que se combater o *habitus scholar* estabelecendo uma ruptura não só com a tradição dos estudos sociológicos da arte, como também em relação à *doxa* estabelecida nos campos da filosofia, da teoria e da crítica literária para que fosse estabelecida uma rigorosa ciência das obras culturais.

Sendo assim, para Bourdieu, a postura de literatos e filósofos estaria presa a um campo do saber (o universitário) onde é reificada uma espécie de visão de “senso comum” da obra, vislumbrando na produção artística uma espécie de essencialismo purista que situaria a obra de arte como um texto puro, acabado em si. Nas palavras de Bourdieu:

O campo da alta costura introduziu-me mais diretamente do que qualquer outro universo a uma das propriedades mais fundamentais de todos os campos de produção cultural, a lógica propriamente mágica da produção do produtor e do produto como fetiches (1996, p. 213)

É diante dessas ressalvas, que Bourdieu realizará a leitura sociológica do romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, em seu livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996). Tal obra se mostra como uma importantíssima aplicação empírica

de seu olhar teórico para uma leitura, ao mesmo tempo interna e externa, do romance de Flaubert.

Segundo Miceli (2013) é nas ‘regras da arte’ que observaríamos a aplicação das principais categorias analíticas de Bourdieu em um estudo empírico (em especial a de *habitus* e *campo*). Na medida em que o romance “*A educação sentimental*” propiciou os materiais expressivos (históricos) com os quais Bourdieu reformaria quase por completo suas primeiras formulações dos referidos conceitos.

O livro como um todo pode ser pensado como um “tratado” que busca compreender a gênese do campo literário na França do século XIX, tendo tanto Flaubert como o seu romance *A educação sentimental* tomados como ponto de partida para pensar questões mais gerais da formação de um *campo artístico*. O problema em questão é tratar as implicações das atividades dos artistas diante das disputas pelo capital simbólico legítimo para a nova configuração do campo literário na França e a homologia entre esse campo da arte e outros campos da vida social naquele período histórico.

Assim, Bourdieu está pensando no processo de autonomização do campo da arte de maneira geral, não só o do campo literário. Essa mudança mais geral implicaria numa série de mudanças estruturais no que tange a acumulação de capitais dos artistas no interior desse *campo*, agora reconfigurado e distante da anterior dependência aos valores da aristocracia francesa. São os meandros dessa revolução simbólica, pautadas pela ideia da arte pela arte, que Bourdieu está interessado em analisar.

A revolução simbólica por meio da qual os artistas se emancipam da procura burguesa recusando-se a reconhecer outro senhor que não sua arte tem por feito fazer desaparecer o mercado. Não podem de fato triunfar sobre o ‘burguês’ na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem no mesmo ato o anularem como cliente potencial. (...) No momento em que afirmam, como Flaubert, que ‘uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga’, que ela é *sem preço*, quer dizer, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobrimos que a obra de arte *não tem* efetivamente *valor comercial*, não tem mercado. (...) Ora estamos com efeito num mundo econômico de pernas para o ar: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos em curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo). (BOURDIEU, 1996, p. 103-105).

A partir dessas questões, o romancista Flaubert é tomado por Bourdieu como um protótipo para pensar o processo de conflito entre uma arte burguesa e uma arte política que resultaria em uma nova estruturação do campo literário na França. Onde o capital econômico, por exemplo, não determinaria de maneira direta o sucesso ou a posição do artista no pólo

dominante desse novo campo (pelo menos num primeiro momento).

Esses pólos eram representados pelos seguintes tipos de arte: (1) arte burguesa, ligada homologicamente à posição dos dominantes no campo das relações sociais e também ao mecenato do mercado e do estado; e (2) arte política, ligada a extratos da pequena burguesia e do proletariado, onde imperava uma concepção da arte como elemento de transformação social dos valores morais e estéticos da burguesia. Bourdieu irá verificar o processo de ruptura entre essas duas polaridades, agora coadunando em nova configuração em um processo de autonomia dos valores burguês e sociais da arte.

A tensão entre os opostos supracitados seria condensada nas ideias estéticas de Flaubert em relação à “arte pela arte” que o libertava dos valores da arte burguesa (tanto em relação ao mecenato quanto aos códigos estéticos), ao mesmo tempo em que o afastava de um compromisso com a arte política (utilitária, a arte pelo social). Com isso, instaurava-se uma nova configuração no campo literário que deveria ser compreendida em seus próprios termos agora. Dever-se-ia, então, compreender quais os capitais que estariam em disputa no interior desse campo relativamente autonomizado em relação a outras esferas de valor da vida social.

Aprofundando essas questões, Bourdieu fará uma sociologia da tessitura interna do enredo do romance *A educação sentimental*, analisando como o personagem central da trama, Frederic, em suas hesitações entre o amor pela arte e o mundo dos negócios, estabelecia uma homologia com a posição do autor Flaubert no campo literário francês, numa espécie de sublimação das angústias do escritor Flaubert colocadas na trajetória do personagem Frederic. Para Bourdieu, Flaubert faria um sócio-análise de sua própria posição no campo literário francês através do enredo de *A educação sentimental*, não de uma forma consciente e intencional (como um reflexo), mas de uma forma inconsciente. É nesse estudo que o racionalismo e a “filosofia do conceito” de Bourdieu são aplicados de forma radical.

A Educação Sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida, nunca de fato lida, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: a estrutura da obra, que uma leitura *estritamente interna* traz à luz do dia, quer dizer a estrutura do espaço do espaço social no qual se desenrolam as aventuras de Frédéric, é também a estrutura dos espaços social no qual o próprio autor se encontra situado (BOURDIEU, 1996, p. 21).

É com essa consideração que se inicia o prólogo de *As regras da arte* intitulado de *Flaubert analista de Flaubert*. Aqui é utilizado o conceito de *habitus* para pensar a trajetória tanto do protagonista como dos demais personagens da trama, refletindo a posição do próprio

Flaubert em relação aos agentes do campo literário francês, atentando sempre para que outros fatos, como as paixões do protagonista em relação às mulheres, seriam uma transposição, quase psicanalítica por parte de Flaubert de algo que o autor vivia fora do mundo ficcional.

Para Bourdieu, Frederic possuía as disposições ao agir, um *habitus* burguês, mas vindo de uma família desestruturada (já que o pai era desaparecido) esse *habitus* não fora totalmente internalizado por ele. E isso explicaria as suas indecisões em relação a dedicar-se a vida da ‘arte pela arte’, ou ao mundo dos negócios.

Herdeiro que não quer tornar-se o que é, ou seja, um burguês, ele oscila entre estratégias mutuamente exclusivas e à força de recusar os possíveis que lhe são oferecidos (...) acaba por comprometer todas as suas possibilidades de reprodução (p. 33). (...) Tudo que ele pode opor a essas forças é sua herança, da qual se serve para (...) prolongar o estado de indeterminação que o define (BOURDIEU, 1996, p. 34).

Para Bourdieu, o desenrolar da trama do romance histórico de Flaubert, onde Frederic sofre uma série de “acidentes” que se davam em suas inconstâncias entre as mulheres que amava e em relação à posição social que ocupava, faz com que, pouco a pouco, Frederic sofra um processo de envelhecimento social em sua trajetória que o faz não resistir à sua condição de vida dupla e inconstante.

A educação sentimental de Frédéric é o aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário; é a história dos acidentes estruturalmente necessários que determinam o envelhecimento social ao determinar o choque de possíveis estruturalmente inconciliáveis que os jogos duplos da existência dupla permitiam fazer coexistir no equívoco: os encontros sucessivos de séries causais independentes aniquilam pouco a pouco todos os possíveis laterais’ (BOURDIEU, 1996. P. 36).

Não é necessário nos alongarmos numa dissecação desse prólogo em seus pormenores, visto que vários personagens do romance são pensados na análise de Bourdieu em relação aos jogos que estabelecem com o protagonista Frederic, pesando como esse enredo refletiria a lógica de um campo mais amplo, o campo literário francês.

Contudo, poderíamos tecer algumas considerações em relação a como Bourdieu faz a sua ciência sociológica da obra em *A educação sentimental*, para pensarmos algumas questões em relação aos problemas metodológicos da sociologia da arte que viemos discutindo nesta dissertação.

Ao contrário de Becker, que se mostra reticente em abordar obras de arte específicas em sua sociologia da arte, centrando sua análise nas interações dos *mundos da arte* e em tudo aquilo

que é externo a obra, Bourdieu mergulha profundamente em uma obra de arte específica: no romance de Flaubert, *A Educação Sentimental*.

Entretanto, achamos problemático corroborar com a idéia de que Bourdieu, diante dos elementos de configuração da arte (o autor, a obra e a recepção), trate-os enquanto entidades relativamente autônomas em sua sociologia da literatura. Concordamos que “a questão central de Bourdieu será, então, não analisar a coisa em si (...), mas investigar o que o estatuto da coisa revela sobre o social que ela materializa” (ALMEIDA, 1997, p. 159).

Poderíamos nos perguntar se a sociologia da arte de Bourdieu, a despeito de realizar uma análise interna e das ressalvas que faz contra os grandes esquemas teóricos tidos como uma *a priori* comprometedor, operaria uma leitura sociológica da obra de arte colocando-a como mero epifenômeno das relações sociais que a circundam? Esse contato com a obra serviria em alguma medida como trampolim para corroborar suas teses mais gerais da forma como deveriam se dar os estudos sociológicos?

Uma outra ordem de questionamentos em relação à sociologia de Bourdieu que poderia ser feita é: em que medida os elementos formais e estéticos do romance de Flaubert são levados em consideração em sua análise da *educação sentimental*? Esse questionamento nos levaria a um dos pontos centrais da sociologia bourdieusiana: a sua sociologia estética da estética. Para pensar essas questões mais de perto concordamos com Almeida, 1997:

É importante ressaltar que o fundamento dessa análise das condições de possibilidade do cruzamento contingente entre arte e estética no contexto da sociedade ocidental moderna reside na opção, por parte de Bourdieu, de um ponto de vista “imane” em relação à arte enquanto experiência e de um ponto de vista “transcendente” em relação à estética enquanto categoria. Essas são perspectivas indissociáveis (entre) um “filistinismo” (Bourdieu 1979:9) em relação à arte, que exclui julgamentos valorativos devido à diversidade histórico-social do fenômeno. Levado às últimas consequências, porém, esse “filistinismo” tem como contrapartida uma espécie de “cumplicidade” com a estética (cf. Lévi-Strauss 1976:313), tal como evidenciado pelo lugar central ocupado pela estética pura na crítica social do juízo de Bourdieu. (ALMEIDA, 1997, p. 156-157).

É na terceira parte do livro *As regras da arte*, intitulada *Compreender o compreender*, que Bourdieu irá abordar as questões do valor estético mais de perto, pensando a gênese histórica da ‘estética pura’ para fazer uma sociologia do campo estético em um processo de dupla historicização.

Bourdieu identifica que as repostas dos críticos e dos filósofos em relação à especificidade do literário ou da obra de arte atentariam contra propriedades como: a gratuidade

da experiência estética e a essência dessa experiência. O que demandaria um olhar sobre o primado da forma sobre a função da arte, onde toda consideração contextual desse “objeto” seria deixada de lado. São vários os exemplos pensados por Bourdieu nesse processo de leitura do valor estético, identificando-os como variantes do pensamento de Immanuel Kant e de sua premissa do que o estético estaria desprendido de uma função ou de um interesse. O que essas abordagens (meros prolongamentos das teses kantianas para Bourdieu) teriam em comum seria o fato de tomarem a experiência de um autor, de um homem em uma sociedade (uma experiência subjetiva), como “objeto”, ignorando as condições históricas e sociais que forneceram as possibilidades da experiência subjetiva desse sujeito.

Também não bastaria apenas, como fez Artur Danto, segundo Bourdieu, afirmar que o princípio da diferença entre um objeto artístico e um objeto outro da vida social se daria em um espaço de reprodução do seu valor, em uma instituição de arte. Onde os agentes do mundo artístico que seriam os únicos responsáveis por conferir aos objetos o estatuto de candidato à apreciação estética. O olhar de Danto, para Bourdieu, a despeito de sua contribuição ao dessacralizar a idéia de um valor intrínseco da obra de arte, pecaria por focar apenas nos esquemas de recepção das obras, esquecendo-se de analisar as implicações do processo de produção desse valor estético no interior das instituições.

Seria através de um olhar sociológico voltado para a objetivação tanto dos esquemas de produção como dos esquemas reprodução histórica dos valores estéticos que a sociologia estética da estética poderia pensar criticamente as questões relativas ao paradoxo do universal e do relativo do valor estético. Segundo Bourdieu, esse processo poderia ser realizado através de uma dupla historicização:

Sob a pena de deixarmos penetrar de contrabando, a favor da efusão e da ilusão da compreensão imediata, o fundo mais obscuro de crenças sempre contido na arbitrariedade cultural de uma tradição, teremos, com efeito, de operar *uma dupla historicização*, quer da tradição, quer da “aplicação” da tradição; só a análise dos esquemas de pensamentos herdados e das evidências ilusórias que eles produzem pode garantir o domínio teórico (condição por seu turno de um verdadeiro domínio prático) do processo de comunicação. Trata-se para tanto de reconstruir ao mesmo tempo os espaços das posições possíveis (apreendido através das disposições associadas a uma certa posição) por referência ao qual foi elaborado o dado histórico (texto, documento, imagem, etc.) que se trata de interpretar, e o espaço dos possíveis por referência ao qual é interpretado o dado (1996, p. 349).

Assim, segundo Bourdieu, o processo de valoração estética seria uma forma particular de juízo que no Ocidente é baseado no paradigma da estética pura kantiana. Essa forma de valoração possuiria um estatuto que deriva do processo de autonomização do campo artístico.

Este último é, por sua vez, organizado por um *habitus* que produz juízos de valor baseados na ênfase na forma e na dimensão interna da obra, ao invés de pensar sua função social e os seus elementos externos, sendo essa a possibilidade de operar distinções e definir socialmente os gostos. Poderíamos dizer que objetivo de Bourdieu é o de historicizar os absolutos da valoração estética, não apenas para relativizar essas valorações, mas para revelar justamente como é gerado o arbitrário de sua valoração.

CAPÍTULO III

A PERSPECTIVA METODOLÓGICA DE ANTONIO CANDIDO: DO TEXTO AO CONTEXTO E O CONTEXTO NO TEXTO.

Dando continuidade às nossas reflexões sobre os aspectos metodológicos ligados à abordagem da obra de arte, dedicaremos esse capítulo a um estudo mais detalhado da metodologia desenvolvida pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido. Acreditamos que sua perspectiva metodológica pode nos oferecer uma chave possível para uma abordagem das obras de arte que considere tanto aspectos internos como externos, a partir de uma visão dialética entre valor estético e localização social.

3.1. Do texto ao contexto: considerações sobre o ensaísmo de Antonio Candido e sua formação como sociólogo e crítico literário.

Apoiar-nos-emos, para iniciar a nossa exposição, em alguns trabalhos que sistematizaram de forma mais ampla os processos de tensão em relação ao percurso institucional e intelectual de Candido entre o campo da sociologia *strictu senso* e o campo dos estudos literário no Brasil. Observaremos ainda o quanto essas análises fornecem subsídios à compreensão do caráter inovador do “texto” metodológico do ensaísta.

Candido obteve o título de graduação em Ciências Sociais em 1941 pela Universidade de São Paulo (USP), assumindo, em seguida, o cargo de professor auxiliar da cadeira de Sociologia II, que era então ministrada pelo sociólogo Fernando de Azevedo. Esse período insere-se no processo mais amplo de institucionalização da sociologia no Brasil, dentro do qual se desenvolve a sociologia contemporânea, ou sociologia científica, como se convencionou chamar, e que teve seu apogeu em fins dos anos de 1950 (FERNANDES, 1977), (AZEVEDO 1951), (FILHO, 2006).

O marco inicial desse processo pode ser localizado na década de 1930 com a criação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (1933) e da Seção de Sociologia e Ciência Política da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo²⁶. Seria esse o momento de uma preocupação em se estabelecer um padrão próprio de prática de ensino e pesquisa em sociologia no Brasil. Buscava-se uma identidade sociológica brasileira com métodos e técnicas de pesquisa voltados à compreensão das especificidades do processo de “modernização” econômica e “cultural” do Brasil do começo do século XX.

Em tal contexto, em que era essencial a construção duma identidade profissional específica, incorporam-se teorias e técnicas de pesquisa aqui aportados pelos professores estrangeiros, sobretudo os franceses da USP, e os norte-americanos na ELSP além de novas formas de organização e avaliação do trabalho intelectual, tonando-se quase inevitável o fortalecimento de uma nova forma expressiva, em oposição à precedente, legitimada progressivamente (JACKSON, 2007, p. 35).

Essa espécie de “nova forma expressiva” fazia com que a sociologia praticada em São

²⁶ Há que ressaltar nesse período o processo de legitimação estética da arte moderna a partir da semana de 1922 em São Paulo. A USP, pode ser localizada como um vetor de construção de e afirmação desse movimento estético com estudos críticos voltados aos artísticas daquele período.

Paulo buscasse uma diferenciação tanto da sociologia européia quanto da americana, tendendo também a distanciar-se da sociologia realizada, aqui no Brasil, no período dos “Pensadores Sociais” da “Sociologia de Cátedra” (FILHO, 2003). Jackson (2007) sublinha ainda que o surgimento dessas novas interpretações sociológicas tinha por característica se afastar de um enfoque sobre as classes dominantes (enfoque predominante em interpretações produzidas por Gilberto Freire, por exemplo) para aproximar-se de um enfoque direcionado às classes oprimidas como material empírico para os estudos sociológicos de interpretação do Brasil.

Entre os trabalhos inseridos nessa nova vertente de interpretação do Brasil, poderíamos citar: *A função social da guerra na sociedade Tupinambá* (1952), de Florestan Fernandes, e *Os parceiros do rio bonito* (1954), Antonio Candido, entre outros. Entretanto, a despeito dessa espécie de congruência entre os enfoques dos estudos sociológicos produzidos pela “Escola Paulista de Sociologia”, o estilo ensaístico pode ser visto como um ponto de tensão que polarizou as produções sociológicas no interior daquele campo acadêmico (JACKSON, 2007), e é essa questão que nos interessa mais de perto. Pensemos, por exemplo, na tensão entre a forma do ensaio histórico sociológico, gênero textual indefinido entre literatura, sociologia e história (JACKSON, 2007), e o processo de legitimação de um texto especificamente sociológico, isso diante do processo de legitimação institucional da sociologia enquanto campo do saber acadêmico no Brasil.

Quanto a essa matéria, os posicionamentos de Florestan Fernandes e de Antonio Candido podem ser tomados como vozes em conflito: contra e pró o estilo ensaístico, respectivamente. Tais posturas são importantes para a construção de uma certa polaridade em termos estilísticos no interior das pesquisas realizadas USP, tal como descreve Jackson (2007, p. 35):

A oposição entre ensaio e ciência deve ser pensada, sugiro, como uma relação complexa, em tono da qual se diferenciam personagens e grupos, mais ou menos envolvidos no projeto de opor a sociologia como ciência ao ensaio (...). Em “A sociologia no Brasil”, Antonio Candido defende o “sincretismo” em contrapartida à valorização exclusiva da abordagem científica: “sincretismo que pode parecer indevido e talvez o seja em certa medida, mas corresponde a característica da nossa evolução mental e necessidades ainda sentidas de compreensão de nossa realidade” (Candido, 1957, p. 2118) (...) Se Antonio Candido se aproxima da cultura humanística, Florestan, ao contrário, defende a sociologia como ciência, mesmo reconhecendo a importância heurística do ensaio para a explicação de nossa formação histórica e social.

Arruda (2002) chama atenção para o fato de que, para Florestan Fernandes, o ensaísmo

estaria “comprometido com uma visão estamental de cultural” das classes dominantes. Por isso, Florestan preferiria adotar em seu estilo de escrita sociológica uma forma de exposição cujo traço marcante consistiria, não apenas em uma exposição “marcada por conceitos”, mas também em uma precisão da linguagem científica como principal elemento ordenador. Em contrapartida, para Candido a forma ensaística proporcionaria aos escritos sociológicos um estilo livre, oposto a um estilo afeito a extensas ressalvas e remissões de ordem teórica no decorrer da redação das explicações sociológicas, fator que comprometeria o entendimento da produção científica em termos da comunicação com o público leigo. Além disso, o ensaio proporcionaria ao pesquisador um espaço para a intuição e a criatividade no decorrer de sua prática de pesquisa. Ademais, para Candido, o “sincretismo” entre literatura e sociologia seria a expressão maior de nosso pensamento social.

Como exemplo desse desacordo estilístico (claro que não só estilístico) podemos observar que o tom ensaístico acompanha o pensamento de Candido em variadas obras redigidas ainda no campo da sociologia *strictu senso*, como *Literatura e Cultura de 1900 a 1945* (1950) e *A sociologia no Brasil* (1959), entre outras. O que o diferenciava do estilo de escrita sociológica presente em obras como *A integração do negro na sociedade de classes* (1964) e *A revolução burguesa no Brasil* (1975), ambas de seu colega de instituição, Florestan Fernandes.

Não é nossa preocupação central aqui operar um exame minucioso das querelas registradas, em comentários e resenhas críticas produzidas por Florestan Fernandes e Antonio Candido, com relação às qualidades e deficiências do estilo ensaístico para a sociologia. Contudo, salientamos que essa discordância entre a necessidade de uma maior sistematização dos dados recolhidos em uma pesquisa sociológica (com uma menor digressão narrativa em termos de estilo) e a necessidade de um estilo de escrita sociológica livre das remissões constantes a um marco teórico, representados pelas ideias de Florestan e Candido, respectivamente, é um dado importante para pesarmos as características do “texto” desenvolvido por Candido diante do contexto de afirmação institucional a que estava submetido.

Ressaltamos, ainda, que essas diferenças em termos “formais” (conteudistas também) podem ser verificadas também em termos políticos e institucionais na trajetória acadêmica de Florestan e de Candido. “Na década de 1960, tal oposição assumiria outra forma, marcada pela concorrência entre disciplinas vizinhas: crítica literária e sociologia” (JACKSON, 2007, p. 45).

Ademais, a influência do “estilo”, tanto de Florestan Fernandes (com sua escrita sociológica mais “esquemática”) como de Candido (com sua prosa ensaísta mais “livre”), pode ser sentida de maneira central em outros trabalhos desenvolvidos no interior da tradição do pensamento social brasileiro, sendo por vezes o argumento de ordem estilística utilizado como fator de julgamento valorativo desses trabalhos.

Tudo isso demonstra que os aspectos formais, epistemológicos, metodológicos e políticos devem ser pensados juntos para compreensão de um estilo narrativo e jamais poderão ser pensados de forma totalmente apartadas, a não ser que seja como um recurso analítico de exposição. Entretanto, para a compreensão da relação entre o “texto” de Candido e o contexto de sua formação intelectual, precisamos dar outro passo. É necessário chamar a atenção para fato de que sua trajetória no campo da sociologia foi vivenciada concomitantemente aos primeiros passos de sua atividade enquanto crítico literário em São Paulo. Isso se dá quando ainda era aluno do curso de graduação de Ciências Sociais, entre o período de 1939 a 1941.

Candido, junto a outros alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, dedica-se à formulação da revista de crítica de arte chamada *Clima*, além de publicar diversas resenhas críticas sobre romances e poesias em jornais como a *Folha da manhã* e o *Diário de São Paulo*.²⁷

Com efeito, (...) Candido começou a colaborar assiduamente na seção dedicada à literatura da revista *Clima* e logo em seguida a desempenhar a função de crítico literário titular na grande imprensa paulista entre os anos de 1943 a 1947, se afirmando rapidamente nesse domínio de estudos, como atestam, por exemplo, o juízo analítico apurado de suas avaliações ao reconhecer de imediato o talento e valor literário de autores estreados como Clarice Lispector, João Cabral de Mello Neto e João Guimarães Rosa ou mesmo o convite, em 1947, de Álvaro Lins - consagrado como o “mestre da crítica” nesse período - para que Candido redigisse o prefácio de seu novo livro, numa demonstração incontestável do “prestígio que ele vinha acumulando no meio literário dessa época” (Pontes, 1998: 57). (RAMASSOTE, 2006, p. 14).

Clarice Lispector, João Cabral de Mello Neto e João Guimarães Rosa, não seriam esses escritores ainda hoje parte do *cânon* literário brasileiro? Sem dúvida. Esse fato demonstra a autoridade e a influência política do pensamento da crítica literária produzida em São Paulo naquele período. Nesse contexto, Candido pode ser visto como um dos agentes responsáveis pela consolidação desses cânones literários no Brasil. Contudo, podemos nos perguntar: o que

²⁷ C.f. PONTES, 1998.

esse processo de crítica e valoração estética das obras literárias realizado por Candido interessa ao campo dos problemas metodológicos da sociologia da arte? Há de fato uma série de circunstâncias históricas e políticas do período que interessaria a uma sociologia do conhecimento, ou do intelectual Antonio Candido²⁸, mas são os termos metodológicos dos estudos que realiza sobre a relação entre literatura e sociedade o que nos interessa diretamente.

Contudo, antes de partirmos para um exame detalhado de sua metodologia, há ainda dois aspectos histórico-biográficos de Candido que precisam ser brevemente ressaltados. O primeiro diz respeito à saída de Candido do campo institucional da Sociologia em direção ao da crítica literária acadêmica. O segundo diz respeito ao conteúdo de sua tese de livre docência em literatura brasileira produzida entre junho de 1944 e fevereiro de 1945, onde podemos ver o embrião das ideias que seriam sistematizadas em sua obra posterior, a coletânea de ensaios intitulada *Literatura e Sociedade* (1965) (RAMOSSOTE, 2006).

A saída de Candido do campo institucional da Sociologia se dá em 1958, quando o mesmo deixa o cargo de professor da FFCL da USP. Nesse ínterim, Candido já havia adquirido certo prestígio como crítico literário devido às resenhas sobre os literatos citados anteriormente e, devido à sua tese de 1945, intitulada: *Introdução ao Método Crítico de Sílvio Romero*. A referida tese foi apresentada em concurso com o objetivo do ganho da titularidade da cadeira de Literatura Brasileira do curso de Letras da USP. Naquele momento, Candido adquiria o título de livre-docente em literatura brasileira, mas não assumia o cargo pretendido, sendo derrotado por Mário Pereira de Souza Lima²⁹.

Em relação ao conteúdo da tese sobre o método de Sílvio Romero, é sintomático para os objetivos de nossa dissertação perceber que:

Para Candido, a despeito da inegável contribuição de Romero ao ressaltar os aspectos sócio-culturais envolvidos na criação literária, o excessivo acento determinista das análises acabou por prejudicar suas apreciações estéticas. No entender de Candido, nas “relações entre a literatura e os fatos sociais, devemos nos lembrar sempre de que estes devem nos servir para esclarecer a natureza daquela, e não ela para elucidá-los. O crítico deve comportar-se como crítico e jamais como sociólogo. Foi o que nem sempre fez Sílvio, devido a um conceito falho das relações entre literatura e sociologia ou história. Na sua concepção de crítica sociológica, acentuou indevidamente o segundo termo, esquecendo-se de que se tratava de *crítica literária* sociológica”. Ao privilegiar a cadeia de fatores externos condicionantes, Romero descurou de perceber

²⁸ Para um aprofundamento sobre a relação entre a posição institucional de Antonio Candido e a construção de seu método, qualificado pelo autor como sendo o de uma sociologia das formas literárias: C. f. FILHO, 2010.

²⁹ C.f. GALVÃO, 1999.

a “especificidade do fenômeno estético”. (RAMASSOTE, 2006, p. 35-36)

Não entraremos aqui em maiores considerações sobre a tese, porém, faremos alguns questionamentos ao argumento crítico de Candido à crítica sociológica de Romero: se a sociologia é uma ferramenta indispensável a uma verdadeira “crítica literária sociológica”, em que termos a sociologia deve servir para o reconhecimento da “especificidade do fenômeno literário”?

O referido questionamento faz com que passemos a observar a produção “madura” de Candido já no interior do campo da teoria literária a partir dos anos 1960. É nesse momento que Candido passa da qualidade de um crítico literário “outsider” (já que possuía uma posição *estabelecida* no campo da sociologia até os anos 1950), à qualidade de um crítico literário *estabelecido* no campo acadêmico das Letras no Brasil.

Essa transição se dá após Candido desligar-se do corpo docente da FFLC-USP e da qualidade de professor de sociologia, transferindo-se para o *campus* da Faculdade de Filosofia e Letras da cidade de Assis (interior de São Paulo) para lecionar literatura brasileira. Em seguida, Candido retornaria à FFLC-USP para assumir, em 1961, a implementação do curso de Teoria Literária e Literatura comparada naquela instituição.

A posição que Candido irá assumir no campo dos estudos literários pode ser percebida em trecho de uma entrevista concedida a Michel Launey³⁰ em 1978:

Porque eu sou muito contra a ideia de teoria literária em si, como uma matéria autofágica. Entendo a teoria literária como uma reflexão sobre uma literatura concreta. Nesse ponto eu me afasto completamente dos formalistas; não aceito que haja possibilidade de fazer um corpus sistemático de normas, de leis, em torno dos textos literários [...] Acho que se pode sistematizar relativamente o trabalho, mas o grau de formalização obtido nos estudos literários é mínimo. (apud LEITE, 2005, p. 229).

Aqui, podemos ver que Candido está na contramão do ensino propedêutico e de um modelo de crítica literária baseado em uma “ciência da literatura” de matriz formalista, ou inspirada no *New Criticism* americano. Tais tradições gozavam de prestígio crescente no ambiente de institucionalização do campo das letras no Brasil, sendo que a produção dos estudos literários na USP, sob a influência de Candido, orientava-se por outros caminhos.

Assim, é preciso ficar claro que não só o processo de institucionalização da sociologia

³⁰ C. f. LAUNAY, 1978.

foi o responsável pela estruturação da concepção metodológica que Candido viria a desenvolver em relação aos estudos da relação entre literatura e sociedade. A sua participação na consolidação do campo da Teoria Literária no Brasil revela aspectos importantes de sua formação que tiveram impacto em sua posição no campo da Sociologia e no debate sobre o método da Sociologia da Arte.

3.2. O contexto que se estrutura no texto: a postura metodológica de Candido

Partindo do quadro geral que construímos acima sobre a relação do texto ensaístico de Candido com o contexto de institucionalização da Sociologia e da crítica literária no Brasil, passaremos a observar como esse contexto mais amplo foi estruturado em sua metodologia de abordagem da relação entre literatura e sociedade. Analisaremos os problemas que emergem da tentativa de compreender a obra de arte num sentido distinto da crítica sociológica de Silvio Romero e daquele formalismo da primeira crítica literária.

Sendo assim, vejamos:

Com efeito, um dos maiores perigos para os estudos literários é esquecer esta verdade fundamental: haja o que houver e seja como for, em literatura a importância maior deve caber à obra. A literatura é um conjunto de obras, não de fatores, nem de autores. Uns e outros têm grande valor e vão incidir fortemente na criação; devem e precisam ser estudados; não obstante são acessórios, quando comparados com a realidade final, cheia de graça e força própria, que age sobre os homens e os tempos: a obra literária (CANDIDO, 1988, p. 103)

Nesse trecho, podemos perceber, de forma concisa, os principais problemas de uma reflexão crítica para aqueles teóricos que desejam salvaguardar um sentido do valor estético da obra literária subdeterminando-a por questões externas a ela. Candido afirma de modo muito direto que a obra deve ser o aspecto central e, ao mesmo tempo tenta religar essa centralidade do valor e unidade da obra ao ‘mundo’ que o produziu. Mas, a que tipo de estudos literários Candido se refere criticamente? Seriam essas as palavras as de um sociólogo, ou as de um crítico literário?

O referido trecho está presente na tese (da qual já falamos na seção anterior) de Livre-Docência em Literatura Brasileira apresentada por Candido em 1945 ao curso de Letras na USP, nove anos antes de obter o título de Doutor em Ciências Sociais com seu trabalho sobre “os parceiros do rio bonito” na mesma instituição. Ou seja, ainda que possa ferir os corações ortodoxos das especialidades científicas, essas afirmações são as de um sociólogo até aquele

momento *estabelecido* no campo da sociologia.

Há que se levar em consideração, como dissemos anteriormente, que a referida tese é informada pela tentativa de Candido em estabelecer-se em outro campo do saber acadêmico: o da teoria literária. Entretanto, chamamos atenção para o fato de que já nesse estudo vemos questões que reverberam em sua produção “madura”, quais sejam: a preocupação em definir, através de sua abordagem metodológica, ao mesmo tempo o valor estético e a estruturação social das obras literária que analisa, em um misto trabalho crítico e análise sociológica, mesmo quando já desfruta da condição de *estabelecido* no campo da teoria literária.

Diante disso, o seu livro “*Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*”, publicado em 1959 (porém, redigido entre os anos de 1945 e 1957), *se* mostra como um trabalho pioneiro nos estudos da relação entre a literatura e a sociedade brasileira, podendo ser considerada como o primeiro estudo de sociologia literatura no Brasil.

Nessa obra de Candido é pensado o processo de formação e configuração de sistema literário brasileiro através de uma abordagem estética e sociológica que vai a dimensão interna das obras analisadas, verificando em que medida, o ambiente histórico-social do Brasil, em meados do século XVIII ao último quartel do século XIX, é estruturado nas construções formais do que viriam a ser os marcadores (de forma e conteúdo) de uma literatura nacional.

(...) Candido associa as abordagens estética e sociológica com a avaliação das obras, voltada sobretudo à dimensão interna, à qualidade da solução formal alcançada pelo escritor, que sempre decorre (...) de um longo processo de amadurecimento, não apenas do autor, mas do *sistema literário* em que se insere. A noção - provavelmente baseada em conceitos da antropologia inglesa - é central para compreendermos a perspectiva sociológica do crítico em relação à literatura brasileira, entendida como "sistema articulado" pela "interação dinâmica" do "triângulo autor- obra- público". A configuração do sistema permitiria a formação da tradição, relacionando escritores através de padrões de pensamento, de comportamento e estéticos. Em nossa literatura, a configuração do sistema, ou seja, a articulação orgânica entre autor, obra e público, ocorreria durante o Arcadismo e o Romantismo, movimentos aproximados pela mesma "vocação histórica" e traduzidos pela consciência dos escritores de seu papel na constituição de uma literatura nacional. (Jackson, 2007, p.72) ³¹

Mas, o que há no percurso metodológico da pesquisa de crítico literário Candido que nos interessaria em uma dissertação voltada a pensar os problemas metodológicos da pesquisa em sociologia da arte? É o modo como se dá sua interpretação o que nos interessa, objetivamos aferir seus limites e suas possibilidades para a compreensão da relação entre obra de arte e

³¹ Chamamos atenção para o fato de que Antonio Candido, ao usar o conceito de sistema, procura se afastar de uma concepção “estruturalista” nos seus estudos do campo literário.

ambiente social, questões estas que interessam diretamente aos clássicos dilemas da rotina de pesquisa na sociologia da arte.

Diante disso, podemos observar na metodologia de Candido uma amálgama entre os aparatos explicativos de uma crítica literária acadêmica - preocupada em valorar esteticamente a obra, junto a uma análise sociológica que mergulha na economia interna da obra de arte que analisa. Tais fatores conferem um caráter *sui generis* ao seu método que, ao contrário dos caminhos metodológicos de Becker e Bourdieu, tece uma relação íntima e interdisciplinar com outras especialidades do campo acadêmico e artístico, como o da teoria e crítica literária, sem que com isso deixe de ser uma análise sociológica.

Para melhor exemplificarmos o nosso argumento será necessário suspender os traços de alguma espécie de sociologia do conhecimento ou do intelectual Antonio Candido, nesse momento, para focarmos no que o seu método nos oferece à problematização que viemos desenvolvendo nessa dissertação: como dimensionar metodologicamente na perspectiva sociológica os elementos estéticos da obra de arte sem subdeterminá-los? Ainda, como fazer o mesmo sem cair no essencialismo da forma presente algumas das tradições interpretativas da filosofia e da crítica de arte?

O ensaio *Crítica e Sociologia* - desenvolvido a partir de uma “exposição feita sob a forma de intervenção nos debates do II Congresso de Crítica e História Literária, realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em julho de 1961” – mostra-se como um trabalho central para entendermos o que o programa metodológico de Candido tem a nos fornecer diante dessa problemática.

O referido estudo faz parte do livro *Literatura e sociedade* e é apresentado por Candido no prefácio como uma exposição “empenhada teoricamente”. De fato, não há no *Crítica e Sociologia* uma análise de uma obra literária específica, mas o seu conteúdo é de extrema importância por se tratar de uma espécie de “sofisticação” daquilo que o autor já havia inicialmente exposto em sua tese sobre o método crítico de Silvio Romero. Ainda, para o campo metodológico da sociologia da obra de arte mostra-se como um conjunto de críticas importantes sobre os possíveis limites dos métodos tradicionalmente empregados pela sociologia na explicação da relação entre obra de arte e sociedade.

Grosso modo, são os desafios de se operar uma análise da obra de arte “capaz de averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite

compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2006, p. 10) as questões centrais que estruturam o ensaio, redigido em 1964.

Para o que nos interessa nessa dissertação, nas páginas do seu *Crítica e Sociologia*, Candido tece um quadro sobre quais seriam as “modalidades mais comuns de estudos de tipo sociológico em literatura, feitos conforme critérios mais ou menos tradicionais e oscilando entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo” (CANDIDO, 2006, p. 14). Portanto, apresentaremos de forma resumida as seis abordagens que o autor elenca no ensaio com o intuito principal de compreender o teor da crítica que dirige às limitações de algumas das clássicas abordagens da sociologia da literatura.

O primeiro tipo de abordagem seria o mais tradicional, mais histórico que propriamente sociológico. Residiria em trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, de um período ou de um gênero literário às condições sociais de uma época³². A qualidade desse tipo de abordagem se dá pelo esforço da análise em localizar historicamente as obras, porém, no mais das vezes, as obras e os autores analisados seriam tomados apenas como “meros pretextos para apontar os aspectos e os problemas sociais de uma época” (CANDIDO, 2006, p.18), sendo esse uso da obra dispensável, visto que o intuito principal de tais estudos seria o da construção de um quadro histórico e social de uma época.

O segundo tipo seria o que tradicionalmente se classificaria como crítica sociológica ou sociologia da literatura. Nesses estudos busca-se estabelecer correlações entre os aspectos reais da sociedade e os que aparecem nos livros, ou ainda, busca-se no estudo da obra literária verificar em que medida haveria uma fidelidade representativa entre a sociedade em que o escritor vivia e o enredo expresso nas literaturas por eles confeccionadas. Assim, a preocupação central desses estudos seria saber em que medida a obra espelha ou reflete a sociedade do escritor.

Já o terceiro tipo de abordagem é qualificado como sendo o mais coerente. Nele se trata apenas de análise sociológica clássica, mais que propriamente uma sociologia da literatura. Estariam esses estudos preocupados em compreender a relação entre a obra e o público consumidor, os estudos de recepção, dessa atitude interpretativa, constituíra-se uma sociologia do gosto literário e do estudo da função da literatura junto aos leitores, por exemplo.

Do terceiro tipo derivaria o quarto: “que estuda a função e posição social do escritor

³² Para seriam protótipos desse tipo de abordagem alguns trabalhos dos críticos Hippolyte Taine e Sílvio Romero.

procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção, e ambas, com a organização da sociedade”. (CANDIDO, 2006, p.19) Como protótipo desse tipo, Candido localiza a sociologia do conhecimento de Karl Mannheim. Por conseguinte, o quinto tipo seria um desdobramento do quarto e se manifestaria nos estudos preocupados com a “função política das obras e dos autores, em geral com o intuito ideologicamente marcado”. Candido situa os estudos de Lukács após os anos 1930 como protótipos desse quinto tipo de abordagem sociológica, citando ainda os fragmentos de Gramsci na esteira epistemológica de uma teoria literária marxista preocupada com o valor revolucionário da arte.³³

E por fim, haveria o sexto tipo: voltado à compreensão das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros literários. Tipicamente, esses estudos estariam interessados em questões como correlacionar o trabalho e o ritmo poético ou em busca de compreender as raízes sociais do ato poético e do ato artístico. Sendo estes estudos marcadamente marxistas³⁴, por vezes, associariam de maneira mecânica às características da divisão do trabalho das sociedades ao ritmo narrativo das obras literárias que analisam.

A despeito das diferenças entre as abordagens que Candido elenca, haveria algo que de certa maneira as homogeneizaria:

Todas estas modalidades e suas numerosas variantes são legítimas e, quando bem conduzidas, fecundas, na medida em que as tomarmos, não como crítica, mas como teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura, embora algumas delas satisfaçam também as exigências próprias do crítico. Em todas se nota o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade. Ora, tais aspectos são capitais para o historiador e o sociólogo, *mas podem ser secundários e mesmo inúteis para o crítico, interessado em interpretar; se não forem considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra, para a qual podem ter contribuído de maneira tão remota que se tornam dispensáveis para esclarecer os casos concretos.* (2006, p. 20- 21)

Seria o caso de, acompanhando a argumentação Candido, classificá-lo apenas como um crítico literário que, por razões institucionais, relega a um segundo plano a análise sociológica como ferramenta analítica capaz de compreender nos devidos termos a relação entre arte e sociedade? Deveríamos parar por aqui a análise do método de Candido, pelo fato de nossa dissertação está preocupada com os problemas metodológicos da sociologia da arte,

³³ Devemos ressaltar que há muitas diferenças entre as abordagens de Lukács e Gramsci no tocante a análise marxista da obra de arte que não serão tocadas nessa dissertação: C.f. JAMESON, 1985.

³⁴ Os trabalhos de Christopher Caudwell e George Thomson são classificados por Antonio Candido como representantes desse sexto tipo de convergência entre sociologia e crítica literária.

reconhecendo que o programa metodológico que Candido propõe, representa tão somente, uma estratégia de demarcação disciplinar? Como ele mesmo afirma:

Aqui, é preciso estabelecer uma distinção de disciplinas, lembrando que o tratamento externo dos fatores externos pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura, pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente, por tudo que é condicionamento. Cabe-lhe, por exemplo, pesquisar a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as idéias, a influência da organização social, econômica e política etc. É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica. (p14).

O que argumentamos é que há na verdade uma aparente contradição que estrutura o argumento metodológico de Candido e que nos ajuda a pensarmos os problemas metodológicos da sociologia da arte. Por certo, o seu projeto metodológico não pode ser dissociado de sua intenção de legitimar-se enquanto crítico literário no campo das letras, fator que traz uma série estratégias discursivas ao seu texto. Contudo, compreendemos que a série de dubiedades e digressões argumentativas presentes em seu ensaio nos revela mais uma tentativa de uma síntese teórica entre crítica literária e sociologia do que uma exclusão da validade compreensiva da sociologia da literatura.

De fato, podemos ver no ensaio, em alguns momentos, uma crítica avassaladora à tradição da sociologia da literatura como redutora do trabalho com a dimensão interna da obra, ou como produtora de um discurso que associa de maneira mecânica, arte e sociedade. Assim, a Sociologia seria insuficiente para compreensão da relação da obra de arte com a sociedade. Contudo, em outros momentos, o tom é de louvor, aproximação e de defesa da sociologia enquanto ferramenta indispensável ao trabalho do crítico, sendo ela a responsável por conferir a essa investigação uma inserção na camada mais profunda do texto, em sua economia interna.

A marcha da teoria levou a um censo mais agudo entre traço e contexto, permitindo desviar a atenção para o aspecto estrutural e funcional de cada parte considerada. (...) Falar hoje em ponto de vista sociológico nos estudos literários deveria significar coisa bastante diversa do que foi há cinquenta anos (...). Essa mudança [da teoria sociológica do século XXI para o do século XX] (...) provocará certamente um refluxo sobre a sociologia da literatura, que não apenas tenderá a pesquisa concreta, (...) [como] deixará de lado as ambiciosas explicações causais de sabor oitocentistas. (CANDIDO, 2010, p.18)

Candido não é explícito em referências à quais seriam os autores que teriam o “ponto de vista sociológico nos estudos literários, que significaria coisa bastante diversa do que foi há

cinquenta anos”. Estaria Candido falando de si mesmo como o representante desse novo ponto de vista sociológico de compreensão entre arte e sociedade? Se admitirmos que sim, quais as características que em seu método superaria o “sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais”?

Para complexificar essas questões, vejamos mais profundamente as influências da tradição do pensamento sociológico na estruturação do argumento metodológico de Candido no ensaio. Para isso, pensemos a princípio nas considerações de ordem teórica feita pelo autor no prefácio a 3ª edição de *Literatura e sociedade*.

Os referidos escritos esboçam uma posição segundo a qual a estrutura constitui aspecto privilegiado e ponto de referência para o trabalho analítico. Neste sentido, numa nota que está na página 25 desta edição, onde uso as palavras "estrutural" e "funcional", eu falava nas edições precedentes em ponto de vista "estruturalista" ou "funcionalista", termos que atualmente se repelem, tendo o primeiro adquirido conotação bastante diversa. (CANDIDO, 2006, p. 9).

Candido justifica que a substituição dos termos “estruturalismo” e “funcionalismo” por “estrutura” e “função” se deu em virtude da ascendência do paradigma do estruturalismo linguístico aos estudos literários no período em que escrevera o ensaio (década de 1960), perspectiva da qual discorda por se tratar de um estudo dos textos literários em si mesmo, descolados de uma análise das questões histórico-culturais que os informam. Ademais, Candido localiza a influência da tradição da antropologia social inglesa e da noção de "forma orgânica" - “relativa a cada obra e constituída pela inter-relação dinâmica dos seus elementos, exprimindo-se pela ‘coerência’.” (CANDIDO, 2006, p.9) - para justificar que sua preocupação central é com a estrutura da obra literária. Entretanto, segundo Candido a referida ressalva teria mais o intuito de “esclarecer o uso de um termo” que o de: “menoscabar uma tendência decisiva no progresso dos estudos de teoria literária, pois me convenço cada vez mais de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais”. (CANDIDO, 2006, p. 9).

Contudo, argumentamos que essa ressalva de Candido ao conceito de estrutura revela bem mais que uma simples observação. Há, por exemplo, uma crítica implícita a Lévi-Strauss e possivelmente à influência da linguística no conceito de ‘estrutura’ do estruturalismo francês aplicado não só aos estudos literários como aos sociológicos. Os mesmos estariam baseados em “grandes generalizações sistemáticas, que levavam a conceber um condicionamento global da obra, da personalidade literária ou dos conjuntos de obras pelos sistemas sociais” (CANDIDO,

2006, p.16)

Quando Candido afirma optar pela noção de estrutura da antropologia inglesa “tão atacada neste aspecto por Lévi-Strauss” (2006, p. 9) fica claro que se afasta do conceito de “estrutura” propagado pelo estruturalismo daquele período, preocupado mais com a universalidade da “estrutura” que com sua particularidade histórica, aproximando-se, portanto, da ideia de sistema cultural de Radcliffe-Brown e Edmund Leach.

A busca por uma “redução estrutural” na sociologia da literatura de Candido é levada a cabo em outros trabalhos que não abordamos de modo direto aqui, como: "Estrutura literária e função histórica" - sobre o “Caramuru” de Frei José de Santa Rita Durão - "Dialética da malandragem", sobre “Memórias de um sargento de milícias” de Manuel Antonio de Almeida e "De cortiço a cortiço", sobre “O cortiço” de Aluísio de Azevedo, entre outros. E, nesse sentido, concordamos com Jackson (2007):

As soluções teóricas, que relacionam de modos distintos texto e contexto nos ensaios citados, têm como pressuposto a idéia de que o estudo da relação de uma obra com a sociedade e a história deve ter como ponto de referência a estrutura literária, a partir da qual seria possível estabelecer mediações externas, esquema que aproxima Antonio Candido de Lukács (...). Aqui, "estrutura", conforme nos adverte o autor, diz respeito à forma específica de cada obra "constituída pela inter-relação dinâmica dos seus elementos", que expressam um todo coerente. Vale dizer que as mediações visadas têm sempre o intuito principal de esclarecer a(s) obra(s), através da "redução estrutural", ou seja, a transformação criativa da realidade externa (mais complexa, por isso "redução") em forma literária. Ao observarmos o percurso intelectual do autor, percebemos, entretanto, que ao lado das preocupações do crítico há o ponto de vista do sociólogo, cujo interesse maior estaria no esclarecimento da realidade social através da literatura. Não devemos desprezar esta perspectiva, intimamente relacionada, aliás, ao próprio desenvolvimento do romance e à sua "vocalização sociológica". (p.77).

Voltando ao ensaio “Crítica e Sociologia”, chamamos atenção ainda para o fato de que é sintomático a remissão por parte de Candido ao trabalho do Lukács, fator que conota uma forte influência do filósofo húngaro - pelo menos de sua produção pré-marxista - em sua metodologia. Assim, todo o ensaio parece se estruturar diante dos questionamentos que Lukács faz em sua obra de 1914 sobre o teatro moderno. A esse respeito, Candido reproduz Lukács: "O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?" Ou "seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele?" (CANDIDO, 2006, p.13); para em seguida, dizer que tais questionamentos lukacsianos fazem parte do núcleo do problema de

saber em que medida o social poder ser tomado como fator responsável pelo valor estético da obra.

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2010, p.14).

Junto a Lukács, outros autores são colocados por Candido no final do ensaio como tecendo o esforço de verificar “o fator social para explicar a estrutura da obra e o seu teor de idéias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós”. (CANDIDO, 2006, p.23). O filósofo e sociólogo francês Lucien Goldman é indicado por ele como um dos representantes dessa vertente, entretanto, este não mergulharia satisfatoriamente na fatura estética das obras, tecendo considerações importantes, porém incompletas no intuito de uma síntese mais eficaz entre forma literária e conteúdo social.

Diante disso, Candido encerra o ensaio *Crítica e Sociologia* com as seguintes afirmações:

No estágio ainda insatisfatório em que nos achamos, a situação é de caráter polêmica dada a insegurança dos pontos de vista (...). Hoje sentimos que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada a priori. (CANDIDO, 2006, p.24)

Há uma clara tentativa por parte de Candido de trilhar os rumos dessa síntese teórica desejada, o intuito de resolver “essa situação insatisfatória”. Para isso, tece um projeto ambicioso de junção entre a análise sociológica e crítica literária. Contudo, há uma série pontos na metodologia de Candido que vão de encontro à tradição de leitura da obra de arte pelos sociólogos estabelecidos no campo da sociologia da arte.

Dizer entre outras coisas que “os elementos de ordem social devem ser filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura da obra, para entender sua singularidade e sua autonomia” (p.24) pode parecer de bom tom para um estudo crítico, entretanto, para a tradição sociológica afirmar que a obra de arte possui autonomia e singularidade é delicado. Visto que um dos fatores que estruturou o discurso sociológico perante os demais discursos das

especialidades da estética foi justamente a negação da autonomia e da singularidade da obra de arte quando era necessário afastar uma espécie de essencialismo da criação artística pelas teorias estéticas, a posição de Cândido, apesar de sensata, traz inúmeros problemas para os sociólogos.

Diante disso, é inevitável que voltemos às reflexões que desenvolvemos no último capítulo sobre a metodologia de Becker e Bourdieu onde verificamos que seus programas em relação à sociologia da arte ou à ciência das obras, respectivamente e a despeito de seus diferentes enfoques, têm por máxima a definição de que o objeto artístico é um artefato produzido socialmente, porém, investido de um “valor” que o diferencia dos demais.

Nesse ponto, o argumento de Candido está em consonância com os de Becker e Bourdieu, sociólogos *estabelecidos* no campo da sociologia da arte. Também para Candido, a obra de arte, sua forma, seu texto, é informada pela sociedade e pelas relações sociais na qual esta está inserida, dependendo, portanto, sua constituição e sua caracterização, do entrelaçamento de vários fatores sociais.

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. *Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade* (CANDIDO, 2006, p.21). [grifo nosso]

Contudo, há um segundo passo da argumentação de Candido (que grifamos em itálico) que conota à sociologia da literatura tradicional o fato de não ser capaz de encarar devidamente como as questões extra-estéticas são estruturadas no conjunto estético das obras, assim, não “transporiam o abismo”, por isso não indicariam como o social se estrutura na obra “com facilidade”.

É importante perceber que essa crítica tal como apresentada por Candido tensiona e confronta diretamente com os programas metodológicos da sociologia da arte externalista de Becker e/ou da ciência da obra da arte de predominância “estrutural” de Bourdieu. Isso pode ser afirmado uma vez que há no método de Candido o primado, em termos de análise, do conjunto estético em relação à localização social da obra: da forma em relação às questões extra-estéticas que a informam. O projeto metodológico de Candido buscaria verificar em que medida os fatores externos à obra são “essenciais” para compreendê-la, e isso o afasta das sociologias da arte de Becker e Bourdieu, já que não há nos programas metodológicos de ambos nenhuma hesitação em relação a como os fatores externos à obra são chaves para compreendê-

la.

Para Candido, a explicação da relação entre a obra e seu vínculo social “a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la e depois foi rebaixada como falha de visão”. Em seguida ele defende que: “seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que hoje estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem” (CANDIDO, 2010, p.13).

Como argumentamos no capítulo anterior, essa afirmação de Candido pouco faria sentido para uma perspectiva como a de Becker, visto que em sua sociologia da arte não há, de fato, uma análise estética da obra de arte, interessando primariamente tudo que é externo a sua constituição formal. Para Bourdieu, os elementos internos das obras são levados em consideração em sua ciência das obras. Entretanto, a análise estética não deve presidir essa investigação, ao contrário: o discurso estético estaria contaminado ideologicamente, sendo a tarefa do sociólogo da arte ter uma atitude crítica em relação à doxa valorativa do campo dos estudos literários superando sua *illusio*.

Todavia, vemos que há uma clara defesa de Candido do primado da *forma* do objeto artístico sobre outras considerações extra-estéticas. Não seria essa questão, como vimos com Zolberg, que colocara em campos opostos os humanistas e os cientistas sociais no que tange à compreensão da relação entre arte e sociedade? Seria essa posição de Candido uma barreira para uma sociologia das obras de arte?

Acreditamos que essa possa ser uma chave compreensiva importante por verificar que os processos de luta entre os campos acadêmicos são motores que organizam o dissenso metodológico entre os humanistas e os cientistas sociais na compreensão da relação entre arte e sociedade. Mas, gostaríamos de dar um outro passo além dessa problematização.

As metodologias de Becker e Bourdieu se mostram como programas indispensáveis quando trabalhadas de forma conjunta. A perspectiva da sociologia externalista de Becker, que tem o foco nos processos de interação nos mundos da arte, pode ser complementada pela sociologia da arte “estruturalista” bourdiesiana, mais preocupada com processos de reprodução das práticas no interior dos campos artísticos em consonância aos processos de disputa no campo de poder mais amplo da sociedade, do mesmo jeito, a perspectiva “estruturalista” de Bourdieu pode ser suavizada com a metodologia de Becker para pensarmos uma maior liberdade dos agentes centrada nas interações no interior dos mundos da arte. Assim, temos que

esses dois projetos metodológicos para a Sociologia da Arte tendem a se encontrar e formar uma perspectiva coerente e capaz de agradar a sensibilidade sociológica contemporânea mais bem disposta para aceitar perspectivas de síntese.

Entretanto, a metodologia da Candido, mostra-se como uma ferramenta interessante para uma sociologia da arte preocupada em não subdeterminar o objeto artístico na sua análise. Nesse sentido a metodologia de Candido poderia suavizar a sociologia externalista de Becker e da ciência das obras “estruturalista” de Bourdieu, auxiliando o trabalho do sociólogo da arte com a dimensão estética das obras, evitando essencialismos formais ou coisas do gênero.

Sendo assim, não tomaríamos os problemas metodológicos da sociologia da arte tão somente na chave das disputas entre os campos de saber acadêmico. Partimos da hipótese de que, mais do que o processo de legitimação discursiva em relação ao trabalho com a obra de arte, os dissensos metodológicos no campo científicos são estruturados na delicada relação que estes estabelecem com o valor e os atos de valoração.

CAPÍTULO IV

A SOCIOLOGIA DA ARTE DIANTE DO PARADOXO DO VALOR ESTÉTICO

O nosso objetivo com esse capítulo é de certa forma tecer um balanço geral daquilo que viemos discutindo até agora nos três últimos capítulos, aliando a isso, uma reflexão mais pormenorizada sobre o valor: em relação ao paradoxo do valor e dos atos de valoração presentes como uma tensão no ambiente da teoria cultural do século XX.

4.1 O problema do valor

Steven Connor, em *Teoria e valor cultural* (1992), reflete sobre como a questão do valor é um terreno espinhoso que recebeu variados enfoques ao longo do século XX no campo das ciências humanas e sociais.

Nessa toada, o livro como um todo é um misto de mapeamento e crítica sobre como a questão do valor foi tratada, por vezes de maneira insatisfatória, em algumas das teorias do valor cultural oferecidas pela psicanálise, marxismo, feminismo, pós-modernismo, teoria do discurso, etnografia contemporânea, entre outras etc.

Entretanto, a despeito dessa extensa rede analítica desenvolvida pelo autor, nos interessa diretamente a tese central que perpassa todas as suas análises pontuais, qual seja a de que o valor e os atos valorações possuem uma lógica inerentemente paradoxal, lógica essa, que não nos permitiria tratar o valor e os atos de valoração na chave de uma universalização ou de uma relativização irrestritas.

Ademais, esse caráter paradoxal do valor e das valorações estaria sustentado no princípio de que o “valor é inescapável” (num sentido ativo e transacional); um princípio que seria “uma espécie de lei da natureza e da condição humana, mediante a qual não podemos nos recusar a entrar no jogo do valor, mesmo em ocasiões em que gostaríamos de nos furtar a ele ou suspendê-lo” (Connor, 1992, p. 17).

Aqui, será preciso que passemos em revista brevemente o que se trata dessas duas teses argumentativas de Connor em seu relato sobre o valor. A primeira que afirma ser o valor, e sua objetivação social, as valorações, possuidores de uma estrutura paradoxal, e segunda que afirma ser o valor é inescapável, e que, portanto, não nos permitiria adquirir uma posição de negação do valor e do ato de valorar em nossas práticas sociais e, ao que nos interessa diretamente nessa dissertação, em nossas práticas de pesquisa em sociologia da arte. Sendo assim, a problematização sobre a lógica paradoxal do valor e das valorações é desenvolvida por Connor a partir de sua constatação de que os tradicionais relatos sobre o valor envolvem basicamente uma polarização que pensa as tendências universalista e relativista do valor como opostas.

Diante disso, Connor verifica que:

Nenhuma discussão séria sobre a questão do valor pode ir muito longe sem deparar com uma forma e outra de conflito entre valor absoluto e valor relativo, conflito tradicionalmente polarizados por aqueles que, de um lado, *acreditam na necessidade e possibilidade de normas e valores incondicionais, objetivos e absolutos*, e aqueles que, de outro, *aceitam a historicidade, a heterogeneidade e a relatividade cultural indomáveis de todos os valores*. (CONNOR, 1992, p. 11).

Contudo, em sua perspectiva, tais relatos teóricos dicotômicos seriam insuficientes, porque não reconheceriam que haveria antes uma implicação mútua entre as teses absolutistas e relativistas no que concerne o problema do valor que, propriamente, uma oposição clara e contínua. Isso se explicaria nas palavras de Connor, pelo fato de “cada posição (absolutista ou relativista) deriva a sua própria identidade do caráter de repúdio da outra”.

Por conseguinte, o tratamento polarizado da questão do valor tem por característica não nos oferecer um quadro comum a partir do qual poderíamos avaliar as duas alegações de maneira satisfatória.

Não há aqui, por parte do autor, propriamente uma desqualificação dos debates teóricos travados em torno da questão do valor que seguiram os caminhos daquela polaridade, sendo ressaltado, em vários momentos, o quanto tais relatos enriqueceram criticamente o campo

teórico do valor cultural do século XX. Tampouco, há uma busca por parte de Connor de resolver essa polaridade nos termos de uma terceira via, ou de consenso entre as partes, pois:

Toda tentativa de sintetizar as alegações rivais do absolutista e do relativista sempre está sujeita a ser concebida e condenada por um dos lados como sendo ela mesma tiranicamente absolutista ou, por outro lado, como estando insuficientemente acautelada pela força corruptora do relativismo

O que há de fato é o reconhecimento, por parte de Connor, de que é necessário que a teorias do valor cultural habitem o terreno da aporia do valor, ao invés de tentar escapar dela *a priori*. Assim, sua perspectiva busca demonstrar a necessidade de se construir uma reflexão sobre o valor e os atos de valoração, no intuito de:

Realizar a difícil proeza de pensar o absolutismo e o relativismo antes juntos que antagônicos. O relato do valor que ofereço é simplesmente que deveríamos nos recusar a nos entregar quer a orientação para o valor universal, absoluto e transcendente quer ao compromisso com a pluralidade, com a relatividade e com a contingência. (CONNOR, 1992, p. 11).

Para que busquemos uma melhor problematização daquilo que Connor quer colocar quando fala da necessidade de se tratar a questão do valor pensando o absolutismo e o relativismo antes juntos que separados (posição que poderia denotar a primeira vista uma tentativa de Connor de fuga à valoração³⁵), talvez seja necessário ilustrarmos essa sua argumentação com um exemplo.

Para tanto, pensamos no valor da “liberdade”:

Pode ser difícil discordar do desejo de liberdade universal, mas esta última (como todas as coisas universais) tem de incluir em seu âmbito a liberdade de questionar a criticar a sua própria natureza. Poderia uma forma de liberdade que proibisse a escolha voluntária da escravidão ser uma real liberdade? Os Valores que prezamos vêm a ser por causa de atos de enérgica e dolorosa avaliação; os valores constituem os depósitos sedimentais do imperativo do valor. (p.12).

Há duas características a salientar a partir desse relato de Connor sobre a natureza paradoxal do valor liberdade, que nos ajudam a pensar na dinâmica social de todas as avaliações e valorações sociais ancoradas na tese da inescapabilidade do valor e dos atos de valoração.

Sendo assim, os valores “particulares” (nesse caso do da liberdade) e as valorações não podem habitar uma zona de conforto que os proteja do questionamento, mesmo quando

³⁵Há um claro compromisso ético nesse relato de Connor sobre o valor que busca não se entregar a uma valor político universalmente enraizado como também a uma prática política totalmente desarraigada.

defendemos energeticamente esse determinado valor. Assim, a reflexividade inerente aos atos de valoração é o que nos permite a dinâmica social no sentido mais amplo, permitindo-nos tecer juízos de valor constantes e incessantemente em nossas práticas valorativas, isso porque os valores “particulares” são os “depósitos sedimentais do imperativo do valor”.

No entanto poderíamos nos perguntar: e se tomássemos uma posição niilista em relação ao valor negando sua possibilidade? Connor nos responderia que não há como fugir ao imperativo do valor, e, sendo assim, mesmo na aparente negação do valor, há uma forte ação avaliativa nesse postulado niilista.

Sendo assim, o valor não tolera a negatividade, ou seja, mesmo aqueles que buscam furtar-se a valoração tendo como tecto um “mapeamento neutro”, ou uma não contaminação com o imperativo do valor em suas interpretações (ou uma negação do valor), terminam por erigir esse desejo através de uma forte ação valorativa, corroborando a ideia de não pode haver uma clara oposição entre os papéis do legislador e do crítico.

Diante disso, todos os valores “sedimentais” (derivados do valor ele mesmo), o da liberdade, o da justiça, do belo, da objetividade, da positividade e da negação, têm em comum no seu processo de objetivação social a característica de subtererem-se ao “compromisso com ou o *‘imperativo do valor’*”. Assim como a necessidade biológica de respirar é indispensável ao nosso corpo físico, o valor e valoração são inescapáveis a nosso convívio social.

(...) O valor em seu sentido imperativo é a orientação irreduzível para o melhor e a repulsa ao pior; (...) a pressão inevitável de identificar ou identificar-se com o que quer que tenha valor, em lugar daquilo que não tem. O imperativo do valor pode ser identificado com o princípio do prazer, que sempre busca incrementar a quantidade de prazer e evitar todas as formas de desprazer; ele poderia identificar-se alternativamente com a base biológica do nosso ser, na nossa necessidade ao que parece inerente de preservar a vida e resistir à morte.

Portanto, há uma dimensão *imperativa do valor* que se faz sentir no interior de cada valoração, qual seja, uma necessidade inescapável aos sujeitos em sociedade de sempre emitirem, incessantemente, juízos de valor sobre qualquer situação, valor ou ato de valoração estabelecido ou aparentemente estável.

Ou seja, todo valor particular só contém a possibilidade de sua universalização ao passo em que possa relativizar-se, ou melhor, ao passo em que possa ser quistionado. O que determina essa reflexividade do valor e da valoração é um imperativo, ou necessidade do valor, como

dissemos; “há sempre uma força inescapável e um compromisso com ou o *imperativo do valor* nas valorações de todo gênero”.

Entretanto, é preciso que chamemos a atenção para o fato de que o *imperativo do valor* não pode ser confundido com a ideia ou a operação de um valor intrínseco ou absoluto. Sendo assim:

É evidente que esse imperativo não deve ser entendido como fonte de um conjunto de essências objetivas; logo, o que venho chamando de imperativo do valor não equivale ao valor intrínseco ou absoluto. O imperativo do valor adia a chegada do valor último e possui uma estrutura reflexiva, na qual cada valor está ele mesmo sujeito à força da avaliação. (CONNOR, 1992, p. 12-13)

Essa linha de raciocínio nos permite dizer que todo valor tem uma propensão à “abertura”, à “expansão”, à “alteridade”, à “invenção” ao mesmo tempo em que está propenso à “fixidez”, à “tradição”, à “conservação” e a “repetição”. A razão para isso reside na força imperativa do valor que sempre submete nossas valorações à conservação e à perenidade de forma intensa e constante.

Se até aqui ficou claro a importância de se trabalhar com a questão do valor e dos atos de valoração reconhecendo a sua estrutura paradoxal e seu imperativo, isso nos permite dar um próximo passo e verificar como essa questão do valor foi trabalhada nas Humanidades e nas Ciências Sociais no século XX.

4.2 A relação das ciências humanas e sociais com o paradoxo do valor e das valorações

Começamos, pois, por pensar que uma das características que nos (nós das ciências humanas e sociais) diferencia dos outros campos científicos é o reconhecimento de que não só tomamos o campo do valor como objeto de investigação como também participamos das trocas e dos jogos de valor na sociedade, e que estes interferem e influem diretamente ou indiretamente nas nossas práticas de pesquisa.

Sendo assim:

Tradicionalmente, questões referentes ao valor têm ocupado um lugar central nas disciplinas designadas como ciências humanas e sociais e não nas disciplinas científicas. (...) Enquanto o cientista busca conhecimento acerca dos objetos e processos considerados independentes dos seus procedimentos de observação, as

investigações das humanidades e das ciências sociais dirigem-se a objetos e processos culturais que só podem ser compreendidos em termos sociais e culturais. (Connor, 1992, p. 18).

É claro que sabemos hoje ser inaceitável (ou ao menos deveria ser) a concepção de que as ciências exatas e naturais seriam capazes de estar totalmente imunes aos jogos de valor estabelecidos nas relações sociais. Ou, como nos chama a atenção Connor, sabemos que a distinção entre pesquisas valorativas de pesquisa não-valorativas não mais se sustenta, por conta de nossa crescente consciência de que todas as pesquisas científicas sempre são culturalmente condicionadas e condicionais.

Contudo, ao menos em termos de autodesignações disciplinares, compreendemos que enquanto as ciências naturais se definem tendo como *telos* minimizar as forças e as opções de valor em suas práticas de pesquisa, “as ciências humanas e sociais estão conscientemente voltadas para a proposição e afirmação dos valores” como componentes que interferem e estruturam as suas práticas de pesquisa (Connor, 1992, p.18).

Entretanto:

Isso não significa que as humanidades e ciências sociais aceitem de bom grado essa saturação com a questão do valor. Pelo contrário, muitos dos melhores esforços de sociólogos, economistas, historiadores e críticos literários têm sido dedicados ao estabelecimento de teorias, regras e procedimentos que lhes permitissem falar de uma maneira infensa aos valores das operações e efeitos da escolha valorativa (nas filosofias da escolha moral, por exemplo, ou nas tentativas de formular uma teoria científica da literatura). (CONNOR, 1992, p.19).

Não estraremos aqui no debate que versa sobre como em que termos a objetividade pode ser considerada um valor para as ciências humanas e sociais, conscientemente saturadas de valor³⁶. Entretanto, faz-se necessário afirmar que como todo valor, a objetividade está também submetida ao paradoxo e a necessidade do valor, sendo assim, não pode escarpar a intensos questionamentos e reavaliações. Ademais, a ideia de neutralidade nas investigações científicas ou “a própria noção de liberdade em relação à valoração, deve ela mesma incorporar um força avaliativa (...); o não valorativo sempre será uma província específica da esfera do valor, e nunca um espaço exterior a ela.” (CONNOR, 1992, p.12).

³⁶ Um dos debates clássicos sobre essa questão para a sociologia e trazida por Max Weber em suas reflexões sobre o método compreensivo para as ciências sociais. C.f. WEBER, 2006.

Votando a questão de como tradicionalmente as ciências humanas e sociais se relacionaram de forma tensa com o valor não aceitando “de bom grado essa saturação”, podemos pensar na perspectiva de um quadro geral, no processo de surgimento e institucionalização das especialidades acadêmicas, especificamente, durante o século XX na esteira do processo de separação das esferas de valor na modernidade.

Sendo assim, Connor nos chama a atenção para o fato de que se, por um lado, ocorreu a alegação, por parte do modernismo cultural, de que o valor da cultura e das artes é extremamente diferenciado dos demais valores sociais, ao longo dessa alegação, consolidou-se uma outra “(cada vez mais inaceitável), a de que o valor artístico é idêntico ao valor *como tal*”. (Connor, 1992, p.19). Compreende-se então que diante desse movimento de separação das esferas de valor “o estudo acadêmico das práticas culturais e artísticas têm proporcionado a essa diferenciação (do valor arte em relação aos outros valores), um arcabouço institucional” (Connor, 1992, p. 19).

Nas palavras de Connor:

Se a alegação kantiana de que a arte e a literatura são dotadas de um tipo especial e intrínseco de valor só fosse medida segundo os seus próprios parâmetros, a proposição de disciplinas cada vez mais especializadas como a literatura, a história da arte até a filosofia foi a de que somente eles poderiam oferecer a competência necessária a reconhecer e reproduzir essas formas de valor intrínseco. (Connor, 1992, p. 19).

Aqui podemos pensar, sobretudo, nas tradições da teoria literária surgidas na primeira metade do século XX e nesse bojo, o formalismo russo, o método *close reading* de Frank Raymond Leavis na Inglaterra e o New Criticism americano, a despeito de suas diferenças, podem ser localizados como processos de institucionalização disciplinar “à esfera diferenciada do valor estético (nesse caso, o literário)”.

A despeito dos diferentes enfoques das supracitadas teorias em relação à literatura, o que haveria de comum entre elas seria o encarceramento no texto, a rejeição a formas mais gerais de valoração que levassem em contas os elementos externos a este. Com isso, tais teorias advogavam a competência necessária para o julgamento do valor das obras literárias ancoradas no argumento de que possuíam as capacidades técnicas de realizar uma “leitura atenta ao texto” que seria subvertida por outras abordagens disciplinares despreparadas para o trato com a dimensão estética das obras literárias³⁷.

³⁷ Trabalhamos com essa questão mais de perto no primeiro capítulo desta dissertação.

Mas diante dessa linha de argumentação poderíamos perguntar: não haveria algo de “paradoxal na ideia de semelhante acesso institucionalizado à esfera diferenciada do estético”? Isso não representaria “a particularização e a inclusão interessada” em relação a “valores tidos como desinteressados e radicalmente intransferíveis”? (Connor, 1992, p. 19).

Pensando nessa questão, Connor nos chama atenção para o fato de que por mais que aquelas teorias pregassem uma tentativa de uma inserção “desinteressada” no estudo dos textos literários, concentrando em seus códigos internos, havia uma forte participação desses tipos de valorações no processo de troca social e econômica (representado pela consolidação dos cânones literários, por exemplo) baseados na ideia do valor intrínseco da obra de arte. Ou seja, essa inserção travestida de desinteressada foi a responsável por uma atividade valorativa que “tornou-se idêntica ao reconhecimento e à reprodução ritualizadas do valor de textos e formas culturais particularmente predeterminados” (Connor, 1992, p. 20).

Contudo, se naquelas teorias literárias que despontavam na primeira metade do século XX a preocupação era mais com o julgamento estético do texto literário, na segunda metade do século, mais precisamente entre as décadas de 1960 e 1970, surge um movimento crítico a essas perspectivas. Diante disso Connor nos diz:

De modo gradual a partir dos anos (19)60 e com mais rapidez a partir da década de (19)70(...) uma prática – e, por vezes, uma teoria – do valor e da avaliação cultural foi cedendo espaço a uma preocupação com a interpretação. (...) A ascensão da teoria literária e crítica a partir dos anos (19)70 promoveu um afastamento decisivo de uma preocupação com o julgamento e a sua substituição pela preocupação com o significado e a interpretação. (1992 p.).

O que Connor nos diz em relação a essa mudança de enfoque da teoria de preocupação com o julgamento estético para uma preocupação com o significado, e a consequente guinada ao paradigma interpretativo, é que esse movimento não denota necessariamente um “exílio da valoração”, como advogavam alguns teóricos.

Entretanto, o autor concorda que esta guinada das teorias à interpretação

Proporciona unidade e fornece uma identidade institucional à diversidade de outro modo perturbadora das formas da teoria crítica contemporânea. O que a hermenêutica, a crítica centrada na recepção, a análise semiótica, a teoria do discurso, a teoria psicanalítica, a nova história, o desconstrucionismo e todas as variedades de críticas de tendência política que se apóiam nessas perspectivas, o marxismo, o feminismo e o discurso crítico homossexual e étnico têm em comum é o seu foco nas atividades do conhecimento, da compreensão, da decodificação e da interpretação. (p.)

Porém, mesmo diante desse reconhecimento de que o paradigma interpretativo de algum modo trata de maneira implícita e não explícita a questão do valor concentrando-se em questões referentes à compreensão, decodificação e interpretação dos textos literários, Connor critica a perspectiva de alguns teóricos que identificam esse movimento como um processo de “exílio” da valoração por parte das teorias literárias. Sendo assim, identifica que há outras questões que explicariam melhor esse aparente “exílio da valoração” por parte daquelas teorias ligadas ao paradigma interpretativo que, pura e simplesmente, uma recusa à valoração³⁸.

Sendo assim, Connor nos diz que essa guinada da teoria literária ao paradigma interpretativo estaria ligada ao processo histórico de profissionalização e institucionalização das especialidades das ciências humanas e sociais ao longo do século XX. Processo que coincidiria com a consolidação da figura do especialista em consonância a “consolidação e multiplicação das formas como a cultural é socialmente administrada e mediada” (Connor, 1992, p.21).

Ainda segundo o autor, esse movimento que teria início na década de 1960 e se consolidaria na década de 1980 diante da expansão do ensino superior e do crescente ataque à ideia de universidade que via a educação, tão somente, como uma preparação científica e técnica para o mundo do trabalho, na esteira de um ideário teórico instrumentalista e positivista.

Ressaltamos ainda que se retomarmos a ideia do paradoxo do valor, podemos pensar que essa tentativa de exilar-se a valoração através do tratamento da educação como uma questão puramente técnica não pode deixar ser uma forte ação valorativa, que influi - assim como ressaltamos em relação às teorias literárias que tratavam o valor da obra de arte na chave de um valor intrínseco e autotélico - em um forte posicionamento que se insere nos campos de trocas econômicas e sociais de maneira interessada.

Votando a ideia de Connor, essa guinada das ciências humanas e sociais para o paradigma interpretativo seria mais uma coloração protetora por parte das especialidades, diante da consolidação de uma ideal positivista de ciência que ganhava hegemonia, do que, propriamente, um movimento que buscava exilar-se do valor e das valorações. Ademais, Connor nos chama atenção - através das reflexões Fredric Jameson sobre a teoria crítica

³⁸No sentido de que a recusa à valoração, como explicitamos no primeiro tópico desse capítulo, não pode de fato ocorrer por conta do imperativo e da necessidade irrestritas do valor e dos atos da valoração.

contemporânea – para o fato de ter havido antes uma intensificação da valoração do que o a sua marginalização; a intensificação de uma valoração em termos éticos.

Se o domínio da teoria crítica interpretativa durante as duas ultimas décadas [1970 e 1980] foi alcançado à custa do exílio da valoração, também foi evidente o caso de ter sido um período em que a força do valor nas humanidades foi sentido perceptível e ubiquamente, um período que Fredric Jameson pode declarar com justiça ter tido como modalidade prevalente de crítica, na realidade, o ético (...). A preocupação com a política da interpretação e da representação, com a representação preconceituosa das minorias na literatura e na arte, com os violentos efeitos dos discursos e com a questão dos efeitos e funções sociais de toda espécie de práticas culturais -, é-se obrigado a reconhecer ter havido antes uma intensificação do que uma redução das preocupações éticas e valorativas.

Diante dessa afirmação de Fredric Jameson, Connor quer ressaltar que as teorias ligadas ao paradigma interpretativo não fugiram a valoração, sendo o que ocorrera de fato, é que as teorias oposicionistas e de forte acento político como o feminismo, o marxismo, etc. afastaram-se não da valoração, mas de uma concepção estreita de valoração que, associada ao modernismo cultural, via o valor artístico como “único valor real”. Portanto, o que aquelas teorias rejeitam, não é, propriamente, a noção de valor estético, mas o a noção de valor estético como autotético e autodeterminado.

Desse modo podemos pensar que a crítica à ideologia da estética é mais uma crítica direcionada as formas “injustamente limitadoras que a valoração estética assumirá” que, propriamente “uma crítica à noção do valor” ou uma negação da possibilidade de valoração em geral. (CONNOR, 1992, p.22)

Pensando em um exemplo sobre a referida questão no caso brasileiro, podemos situar de maneira ilustrativa os recentes estudos das obras de um dos mais influentes escritores brasileiros do século XX: Monteiro Lobato. Se uma teoria e uma crítica literária pautadas na leitura de sua obra de forma “especializada” e fechada em seu texto o consagrou como cânone, o movimento teórico atual que revisa sua obra tem na chave interpretativa a possibilidade de, entre outras coisas, reunir as ferramentas para uma interpretação de como se dá em seu texto a representação preconceituosa do negro. Muitas vezes, essa crítica não abre mão de elementos biográficos do autor, que corroboram, entre outras coisas, o seu envolvimento do autor com organizações racistas como a Ku Klux Klan. Entretanto, para analisar de modo satisfatório o exemplo como de se dá essa crítica de matriz ética realizada em torno da obra de Lobato, seria necessário outra dissertação.

Sendo assim, nos interessa nesse momento tomar desse exemplo, dois aspectos que achamos importantes para a uma sociologia da arte que esteja atenta ao paradoxo do valor e, conseqüentemente, ao paradoxo do valor estético. Paradoxo que nos fornece a pista de que o

A primeira questão é que tais críticas de forte acento político com uma preocupação com os violentos efeitos dos discursos ficcionais, têm a capacidade de não tratar de maneira separada questões éticas e estéticas, e isso é deveras importante para que não caiamos no essencialismo da forma da obra de arte.

Contudo, o segundo aspecto que gostaríamos de chamar a atenção é o de que se corre o risco de que essas interpretações, quando presas a chave interpretativa bourdiesiana, de não tratar de modo explícito o paradoxo do valor estético. Visto que, a nosso ver, o fato da teoria de Bourdieu ser pautada pelo paradigma da reprodução e dos efeitos ideológicos do simbólico nas relações sociais, está não oferece os elementos necessário para pensarmos o potencial emancipador, e não apenas, o aspecto reprodutor do estético³⁹.

A esse respeito, outro autor pode nos fornecer caminhos mais interessantes de abordagem do estético que, conseqüentemente, nos fará pensar a especificidade do objeto artístico sem liquidá-la totalmente em prol de “uma noção geral de representação cultural” ou de uma noção “extremamente inflada no extremismo nietzschiano de um primeiro Deleuze ou do primeiro Lyotard” (Connor, 1992, p. 140)⁴⁰. Em outras palavras, sem essencializar esse objeto e sem o esvair o sentido de valor.

Sendo assim, concordamos com Connor quando ele identifica que:

As repostas de Terry Eagleton (...) ⁴¹ tem sido pautadas na tentativa de apreender a categoria do estético de maneira plenamente dialética, ou seja, permitindo o desenvolvimento de uma crítica daquilo a que Eagleton denominou de ideologia do estético – os ocultamentos, as fixações e as falsas totalizações personificadas no ideal do estético nos último dois séculos -, ao mesmo tempo em que se recusa a abordar a possibilidade de discutir práticas artísticas e obras de arte em termos de seu valor. (Connor, 1992, p. 140).

³⁹ Terry Eagleton talvez se aproxime mais do que queremos dizer em nossa opinião na sua obra “A ideologia da estética”. Nesta obra é refletido, através das categorias de valor de uso e valor de troca em Marx, como o valor estético se mostra como uma dimensão utópica do pensamento marxiano no que tange a superação não da troca em si, mas da troca baseada no valor capitalista.

⁴⁰ Um aprofundamento maior sobre essa problematização nos levaria a pensar sobre a categoria do sublime no marxismo.

⁴¹ Suprimimos da citação o nome de Fredric Jameson que Connor também situa como um exemplo nessa linha de raciocínio.

Contudo, a despeito dessas discussões mais complexas realizadas por Connor sobre os dilemas contemporâneos da teoria crítica e da teoria do valor cultural acreditamos que, a partir destas questões mais gerais, possamos retornar de modo crítico ao problema central de nossa dissertação.

Sendo Assim, levantamos a hipótese de que a leitura da ideologia do estético na chave bourdiesiana é um dos motivos que fazem com que a sociologia da arte se afaste de um trabalho mais minucioso com o objeto artístico, ou que, quando o faça, caminhe nos trilhos de um “romance realista e sociológico do romance e do escritor”⁴², como no caso do estudo sobre “A educação sentimental” de Flaubert “nas regras da arte” de Bourdieu que analisamos com mais pormenor no segundo capítulo desta dissertação.

É nesse sentido que achamos ser necessário que a sociologia da arte não resolva prematuramente seus dilemas metodológicos, se entregando a apenas uma estratégia metodológica em suas investigações elevando-a as últimas consequências, com isso faríamos fazer valer a máxima do multimétodos nas pesquisas em sociologia da arte.

Aqui é preciso pensar o método da redução estrutural de Candido não de modo isolado, é claro, mas como uma ferramenta necessária que nos ajudaria a completar as insuficiências tanto da perspectiva externalista da sociologia da arte de Howard Becker (perspectiva que analisamos também no segundo capítulo), como da ciência da obras de arte de matriz “estruturalista” de Bourdieu.

Contudo, é preciso deixar claro que nossa hipótese leva em consideração um fazer - do que mais propriamente poderia ser chamado de uma sociologia da obra de arte - sociológico que, ao custo de preservar-se de uma leitura da obra de arte pautada na ideia de que a mesma seria uma entidade fantasmagórica, essencializada ou hermética, (fechada em si mesma, ou contendo um valor estético autotélico e auto-referenciado) reconheça a obra de arte em seu sentido, vida e pulsão.

⁴² Cf. TESTA (2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso interesse com esta dissertação foi o de traçar uma análise de alguns dos problemas metodológicos que estruturam a rotina de pesquisa em Sociologia da Arte. A análise do campo mostrou ser importante para que desenvolvêssemos um olhar mais pormenorizado sobre a questão método, procurando entender quais seriam os principais aspectos que organizam os dissensos metodológicos nesse campo de pesquisa. A idéia é que essa análise teórico-metodológica possa contribuir não só aos debates teóricos na Sociologia da Arte, mas também traga uma espécie de contribuição ou orientação na prática da análise sociológica dos objetos artísticos.

Para que isso fosse possível, procuramos não fazer uma análise *proselitista* dos métodos que aqui vimos mais de perto, não dizer o caminho correto a seguir no tratamento do objeto artístico, mas apontar seus principais dilemas teóricos e esclarecer alguns dos caminhos mais percorridos pela pesquisa contemporânea. Nesse sentido, não foi nossa intenção trazer ‘cores neutras’ aos programas metodológicos que analisamos ou tratá-los como construções em si, descoladas da realidade social que os estruturaram, mas demonstrar como seus caminhos e opções estão necessariamente ligados a posicionamentos e paradoxos diante das questões de valor.

Buscamos produzir uma análise comparativa em relação aos programas metodológicos de Howard Becker, Pierre Bourdieu e Antonio Candido, procurando observar como estes programas metodológicos abordavam o tripé obra de arte-autor-estruturas sociais, reconhecendo os elementos dessa tríade composta por elementos relativamente autônomos. Nesse caminho, identificamos no programa metodológico de Candido um caminho importante para a renovação das perspectivas da Sociologia da Arte: através da realização de uma leitura

sociológica ao mesmo tempo interna e externa da obra de arte. Porém, ressaltamos que mais importante do que seguir de maneira ortodoxa um programa metodológico, uma das saídas que a Sociologia da Arte teria para tratar de modo mais explícito a questão do valor estético seria através de uma combinação de sua variedade de métodos, fugindo das perspectivas unilaterais.

Por fim, ressaltamos que a conjunção entre as perspectivas que Bourdieu e Terry Eagleton realizam no tocante a questão do valor estético nos proporcionam as chaves possíveis para que abordemos a Arte reconhecendo-a tanto em sua potência crítica e promovedora da emancipação das consciências dos sujeitos frente à jaula de ferro da racionalidade moderna, como em seu potencial reificador e promovedor de distinções sociais baseadas em um discurso estético da naturalização do gosto⁴³. Nesse sentido, a discussão sobre o problema dos valores na Sociologia da Arte nos leva ao reconhecimento de que existe um aspecto fugidio nos valores. Uma vez que podemos identificar os valores da obra de arte de forma tão clara, o problema certamente não está na natureza dos valores em si, mas na dificuldade da disciplina em tratá-los. Nesse sentido, o que buscamos com esse trabalho e que também é a razão para ao final não apresentarmos um “novo método” mais adequado para a Sociologia da Arte, é demonstrar que o tratamento dos valores requer muito mais uma abertura e/ou reconhecimento. Nesse sentido, falar da necessidade de uma pluralidade de métodos só se sustenta porque a questão mais fundamental já está adiantada: a necessidade de reconhecer e a dificuldade da disciplina de lidar com os valores, particularmente o valor estético.

Dissemos na introdução que queríamos oferecer ao leitor um mosaico construído por pedras brutas que seriam buriladas no desenvolvimento de nossa argumentação. Ao final de nosso trabalho, olhando de perto para esse mosaico, podemos ver que algumas dessas pedras necessitariam ser mais bem lapidadas, ou que talvez devíamos ter encaixado algumas outras pequenas pedras em alguns espaços vazios. Entretanto, talvez seja esse o efeito visual que um mosaico nos traga quando o olhamos bem de perto, talvez seja necessário uma certa distância para que possamos entender melhor o seu sentido para aí sim construir de modo mais harmonioso a sua narrativa imagética.

⁴³ Esta questão é abordada de maneira profunda por Pierre Bourdieu no seu livro: *Adistinação: crítica social do julgamento*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, M. A. N. "Florestan Fernandes e a sociologia de São Paulo", in _____, *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*, São Paulo, Edusc. (2002).

ALMEIDA, K. M. P. Distinção e transcendência: a estética sociológica de Pierre Bourdieu. *Mana*, vol.3, n.1, p.155-168, Abr. 1997.

ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

BASTIDE, R. Problemas da Sociologia da Arte. *Tempo Social – Revista de Sociologia USP*, São Paulo, n. 18, v. 02, p. 295-305, nov. 2006.

BECKER, H. S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. 4. Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: *VELHO, G. (Org.). Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977b.

_____. *Mundos da arte* (edição comemorativa do 25º aniversário revista e aumentada). Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977a.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, P. (1986). Espaço Social e Poder Simbólico. Disponível em <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/23-bourdieu-espaco-social-e-poder-simbolico.pdf>>. Acesso em: jun. 2013.

_____. In: ORTIZ, Renato (Org.) *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Esboço da teoria da prática. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. Le champ scientifique. Tradução de Paula Monteiro. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 2/3, p. 88-104, jun. 1976.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1978.

_____. Entrevista. [30 de agosto, 1978]. São Paulo: *Revista Linha D'água*. Entrevista concedida a Michel Launay.

_____. *Literatura e Sociedade*. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *O Método Crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Sílvio Romero: crítico e historiador da literatura. In: Sílvio Romero (1851/1914) *Bibliografia e Estudos Críticos*. Salvador, Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, 1999.

_____. *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1978.

CEVASCO, M. E.; COSTA, I. C. Terry Eagleton: uma apresentação. *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 2, p. 49-52, 1995.

CONNOR, S. *Teoria e Valor Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. Capitalismo, Modernismo e pós-modernismo. Tradução: Maria Elisa Cevasco. *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 2, p. 53-68, 1995.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FACINA, A. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 2004.

FILHO, E. D. L. A Sociologia no Brasil: história, teorias e desafios. *Sociologias*, Porto Alegre, Ano 5, p. 216-245, jan/jun. 2003.

FILHO, J. P. L. S. Graciliano Ramos: Estudos de sociologias implícitas (1925-1953) Tese – Universidade Federal de Pernambuco: 2010.

GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009.

GALVÃO, W. N. “A militância não-partidária” in AGUIAR, Flávio (Org.) *Pensamento e Militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

JACKSON, L. C. A tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 127-184, out. 2001.

_____. A sociologia paulista nas revistas especializadas (1940-1965). *Tempo Social – USP*, São Paulo, p. 263- 283, junho 2004.

_____. Tensões e disputas na sociologia paulista (1940-1970). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n. 65, p. 33-163, out. 2007.

JAMESON, F. *Marxismo e Forma*: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

KOELLREUTTER, H. J. Sobre o valor e o desvalor da obra de arte. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 251-260, 1999.

LEENHARDT, J. Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível? *Tempo Social – Revista de Sociologia USP*, São Paulo, n. 10, p. 101-111, out. 1998.

LEITE, L. C. M. *Reinvenção da Catedral: Língua, Literatura, Comunicação, Novas tecnologias, Políticas de ensino*. São Paulo: Cortez, 2005.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/Editora, 2000.

MANNHEIN, K. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura - textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MERCURI, Cristiana. *CADERNO CRH*, Salvador, v. 19, n. 47, p. 325-339, Maio/Ago. 2006.

MICELI, S. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. *Revista Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 63-79, abril 2003.

MORAIS, V. J. de; SOARES, P. F. M. (2006). Agência, estrutura e objetos artísticos: dilemas metodológicos em sociologia da arte. Disponível em: <<http://gordaarte.arteblog.com.br>>. Acesso em: jun. 2013.

NETO, A. L. M. (2007). A sociologia da literatura: origens e questionamentos. Revista entrelace. Disponível em: <<http://www.entrelaces.ufc.br/miguel.pdf>>. Acesso em: jun. 2013.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

ORTIZ, R. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PONTES, H. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMASSOTE, R. M. Antonio Candido em Assis e depois, Revista do Instituto de estudos brasileiros (IEB-USP), São Paulo, n. 50, p. 103-128, set./mar. 2010.

_____. A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1970). Dissertação – Universidade Estadual de Campinas: 2006.

_____. A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1970). *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 19, p. 1-384, 2010.

_____. A sociologia clandestina de Antonio Candido. *Revista Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 219-237, jun. 2008.

SIMMEL, Georg. Estética e sociologia. Disponível em:<
http://ideiasconcretas.files.wordpress.com/2010/05/estetica_e_sociologia_georg_simmel.pdf>
Acesso em: jun. 2012.

SONTAG. S. *Contra a interpretação*. Rio de Janeiro: L&pm editoras, 1965.

TESTA, F. A arte do ponto de vista sociológico: a estética e a sociologia menor de Jean-marie Guyau. *Cultura e café*, São Paulo, Vol. 34, no. 132, p. 41-51, 2011.

VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

WEBER, M. *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*. Tradução, apresentação e comentários Gabriel Cohn. São Paulo: Ática 2006.

WILLIAMS. R. Base e superestrutura. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, 2005.

_____. *Cultura e sociedade: 1750–1950*. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1969.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WACQUANT. L (1997). Esclarecer o *Habitus*. Disponível em: http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf. Acesso: em: 02 fev.2013.

ZOLBERG, L. V. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.