



EPISTEMOLOGIA, MÉTODO E TEORIA SOCIAL NA MODERNIDADE: limites e contribuições da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu

Camillo César Alvarenga¹

Resumo

O artigo discute o projeto epistemológico da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu. A partir da crítica das noções conceituais de *champ*, *habitus* e autonomia no campo das artes, apresenta-se uma discussão capaz de apontar o surgimento de uma socioestética no diálogo com esta tradição sociológica moderna ao considerar seus limites e contribuições.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu. Sociologia Moderna. Sociologia da Arte. Socioestética.

EPISTEMOLOGY, METHOD AND SOCIAL THEORY IN MODERNITY: limits and contributions of Sociology of Art of Pierre Bourdieu

Abstract

The article discusses the epistemological project of Sociology of Art Pierre Bourdieu. From the review of the conceptual notions of *champ*, *habitus* and autonomy in the arts it presents a discussion able to point out the emergence of a sociological aesthetic in the dialogue with this modern tradition by holding its limits and contributions.

Keywords: Pierre Bourdieu. Modern Sociology. Sociology of Art. Sociological aesthetics.

¹Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGS/UFPB). Especialista em Estudos Étnicos e Africanos pelo Centro de Estudo Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa, Portugal (IPPS/ISCTE/CEI-IUL). Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Pesquisador associado ao Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo). E-mail: ccsalvarenga@gmail.com
V.5, n. 2. p. 141-165, Mai./Agos. 2016.

Entrando em campo com Pierre Bourdieu: o pensamento social francês e sua interpretação da cultura.

Se para fazer sociologia, essa forma moderna de esgrima intelectual, é preciso mais que aptidão ou talento. É preciso, na verdade, uma habilidade especial, e não rara, entre os que se aventuram nesse “*esporte de combate*”, como define Pierre Bourdieu (1930-2002), a sociologia. Esta circunstância na qual, assim como na esgrima, faz muita diferença a habilidade para escolher bem a “arma” com qual deseja munir-se diante do adversário ou do objeto de pesquisa, nesses casos, seja um florete ou o método necessário para esquadrihar o universo em investigação.

Se as disputas no campo científico, operadas pelas correntes teóricas em voga no Ocidente no contexto da história da arte europeia são dominadas por pensadores de origem alemã como Heidegger, Gadamer e Habermas. Pode-se indicar, por outro lado, uma relação de influências entre a filosofia francesa, representada por Derrida, Klossowski, ou até mesmo a psicanálise de Lacan na historiografia estadunidense, a qual se distancia da influência do pensamento alemão, em especial de Heidegger. Ao mesmo tempo, a prática e teorização europeia encontram-se atualmente tocadas pelos norte-americanos como Shapiro, Freedberg ou Danto, estes que respondem por uma tradição de alemães expatriados como Warburg, Panofsky ou Gombrich (MACHADO, 2008; p. 525-526).

Assim, no exercício de investigação do construtivismo e do estruturalismo de uma literatura científica, em vistas à interpretação de um moderno *paradigma* teórico, metodológico e epistemológico para as Ciências Sociais, a análise acerca da obra do francês Pierre Bourdieu é um rico e ilustrativo exemplo da possibilidade de uma *concatenação* e orquestração de postulados clássicos, para fins de estabelecer premissas que possam corroborar na busca por *equipamentos* de interpretação da realidade social contemporânea.

Sobre a atualidade dos estudos nas ciências humanas e sociais, especialmente no tocante a sociologia quando o assunto é a cultura, e dentro desta, quando tema é a arte, é possível observar um reordenamento de prioridades entre áreas e objetos em investigação. Rearranjo este, que se move em direção às regiões geográficas e históricas antes vilipendiadas pelas grandes narrativas – mitos fundacionais do Ocidente – como no exemplo de territórios subdesenvolvidos economicamente como nos casos da América Latina ou África, Ásia ou Oceania, até então periferias socioculturais.

No entanto esses “novos” temas e matrizes culturais ainda permanecem sobre o olhar e lentes lançados e construídos pelos centros europeus, fundações do século 19 e posteriormente, no

século 20, com atenção especial para os anos 30 para ciência produzida pela América do Norte, sob a forma institucional das universidades estadunidenses (MACHADO, 2008; p. 525). Já que se

A máquina de costura só foi inventada quando as pessoas deixaram de imitar os gestos da costureira: sem dúvida, a sociologia tiraria a melhor lição de uma justa representação da epistemologia das ciências da natureza se se empenhasse em proceder à verificação permanente de que está construindo verdadeiramente máquinas de costura, em vez de transpor, de forma irrelevante, os gestos espontâneos da prática ingênua (BOURDIEU, P., CHAMBOREDON, J-C., PASSERON, J-C., 2004, p.36).

Num percurso povoado por obras como *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia* (2004), *As Regras da Arte*² (2005), *A economia das trocas simbólicas* (2009a), *O senso prático* (2009b), entre outras, se espraia, de tal maneira, um vasto horizonte intelectual que numa perspectiva crítica de síntese do pensamento clássicos em sociologia, desdobra-se numa abordagem construtivista estrutural – macrossociológica – dos fenômenos sociais e suas relações com os indivíduos e de forma que o mundo social que é visto, entendido e interpretado à luz de um complexo de conceitos e categorias tais como *habitus*, campos, práticas, capital, estruturas estruturantes, estruturas estruturadas, etc. . O que revela a estratégia teórica encarnada num aporte metodológico rígido que possibilita por sua vez a emergência de um protótipo epistemológico relacional e construtivista, onde se expressam traços da ciência social moderna.

Apresentados a esse prisma, breve e rarefeito, do pensamento do sociólogo francês em questão, possamos agora nos aprofundar numa busca por uma visão analítica e uma compreensão ainda que recortada de pontos cruciais da estrutura de pensamento deste cientista social de nosso tempo. A práxis da ruptura, o ofício e a vigilância científica compõem as formas de uma epistemologia que age como balança entre teoria, método e os desafios da construção do objeto de pesquisa nas Ciências Sociais.

Em Bourdieu, o anseio pela “modelagem” de novas formas de construção dos pontos de vista críticos acerca do real são quase obsessão, desde a *Miséria do Mundo* com suas entrevistas e engenho de dados quantitativos aliados a depoimentos onde se ouve o eco da subjetividade, aparece uma nova proposta, de certa forma, onde alinham-se a técnica do pesquisador ao olhar

² Sobre esta obra, em especial – acerca da qual já eu havia realizado estudo anterior (Cf. ALVARENGA, 2014) – optei aqui pelo cotejamento de traduções enquanto fontes em busca da melhor definição de categorias e conceitos que procurei empregar neste trabalho. Procuo considerar a edição de 2005 como referência principal, ainda que me valendo de leituras e considerações feitas a partir trechos e passagens também das versões de 1996 e 2001.

mais apurado desenvolvido sobre seu objeto, ou seja, uma espécie de “práxis científica” se origina no seio do pensamento social.

O que por sua vez requer do sujeito pesquisador uma consciência do seu trabalho no qual uma “distinção” entre as formas de conhecimento se elaboram, a partir da qual se opera uma insidiosa relação entre “comunidade científica” que legitima, avalia e coordena os valores da “atividade científica”. O que se apresenta no contexto da sociologia do conhecimento, enquanto “força” que age no campo afim de conter e administrar as rupturas causadas por revoluções científicas as quais transformam os movimentos internos das práticas teóricas bem como seus paradigmas. Além dos pontos de partida para a construção de hipóteses e como desenvolvê-las em face as contradições que se evidenciam na práxis da pesquisa empírica – rompimento com o senso comum, vigilância científica – em decorrência do complexo crítico entre metodologias e orientações epistemológicas que norteiam o fazer sociológico e suas nuances. Nesse sentido, aspectos do pensamento social do sociólogo francês serão algumas das referências teóricas discutidas.

A partir de uma análise da obra *A Economia das trocas simbólicas* (2009a) vamos introduzir sua visão sobre a Cultura. Desde a percepção da ideologia como componente das formas que estruturam a cultura, a produção teórica de Bourdieu que passando em revista os pressupostos da etnociência, etnometodologia, do interacionismo simbólico – presente em E. Goffman – o construtivismo de Peter Berger. Através de releituras de A. Gramsci e dos clássicos em Ciências Sociais, no seu caso pondo em destaque as contribuições de Durkheim, Weber e Marx, alcança, o pensador francês, uma crítica à teoria do reflexo como aparece em Althusser tocando a semiologia de Verón.

Bourdieu, ao distinguir-se das formas estruturalistas do marxismo e da fenomenologia vulgar, procura livrar-se da “*tentação profética*” de reduzir a sociologia da cultura ao estudo do conjunto sistemático de “*fatos e de representações*” que são, à luz dos estudos da antropologia estadunidense de Kroeber e Kluckhohn, definidos pelo conceito de Cultura. Opera-se uma leitura a partir da crítica ao neokantismo representado pelo pensamento de Durkheim, Sapir, Cassier, bem como a tendência estruturalista herdada dos estudos de Lévi-Strauss, redefinindo as noções de arte e suas relações entre mito e linguagem, entendidos enquanto sistemas simbólicos entre instrumentos de comunicação e de produção de conhecimento, num projeto em que são compreendidos os produtores de signos capazes de trazer significação ao mundo.

Esses sistemas simbólicos são apreendidos enquanto sistemas de poder e legitimação da ordem vigente numa relação de conjunção dos pensamentos marxista e weberiano bem refinados³. Assim, ele apresenta sua teoria da sociedade a partir de um estudo que busca interpretar o processo lógico de integração social e das representações sociais. Se em sua hermenêutica estruturalista, a etnometodologia cumpre a busca por compreender a dimensão simbólica do social, a tradição materialista vai apresentar as determinações que a cultura sofre por parte das condições econômicas e políticas, o que por sua vez contribui para a compreensão do caráter alegórico dos sistemas e sua organização, reprodução e transformação das estruturas sociais, sem desprezar a dimensão weberiana do *smm*, para operar uma semiologia do bem simbólico.

Com isso, Bourdieu está interessado nos aspectos construtivistas e estruturalistas dos sistemas simbólicos, bem como nas suas funções políticas de diferenciação social e legitimação dessa distinção. Para tanto, o teórico opera então uma sociologia dos fenômenos simbólicos cruzando uma sociologia do conhecimento com uma sociologia do poder em função das atividades artísticas e intelectuais que produzem a cultura.

Assim apresenta uma dialética entre “vontade”, que pode mais a frente ser compreendida como *atitude* a qual tem haver com disposição herdada pelo *habitus*, e os aparelhos do Estado, num projeto de considerar a ideologia no processo de produção cultural. Apoiase numa antropologia das representações, para considerar crenças e valores da produção simbólica e seu sentido ideológico, direta e indiretamente dependente com o “*ordenamento da realidade que a envolve*”.

Bourdieu cunhou a noção de *capital cultural* e inseriu-o em uma concepção generalizada de capital como “energia social” congelada e conversível. Ele recuperou e retrabalhou o conceito aristotélico-tomista de *habitus* para elaborar uma filosofia disposicional da ação como propulsora dos socialmente constituídos e individualmente incorporados “esquemas de percepção e apreciação”. Ele forjou a nova ferramenta analítica do *campo*, designando espaços relativamente autônomos de forças objetivas e lutas padronizadas sobre formas específicas de autoridade, para dar força à estática e reificada noção de estrutura e dotá-la de dinamismo histórico. (WACQUANT, 2002, p.98).

Realiza por sua vez uma superação do economicismo entronizado pela teoria do reflexo, ao aliar o exame das condições econômicas e políticas na constituição dos “*aparelhos*” ideológicos

³Ele procedeu no sentido de combinar em sua prática de pesquisa o racionalismo de Bachelard e o materialismo de Marx com o interesse neokantiano de Durkheim pelas formas simbólicas, a visão agonística de Weber sobre os *Lebensordnungen* em competição com as fenomenologias de Husserl e Merleau-Ponty. O resultado foi um quadro teórico original, *elaborado por meio de e para a produção de novos objetos de pesquisa*, objetivando desvendar a multifacetada dialética das estruturas sociais e mentais no processo de dominação. (WACQUANT, 2002, p.98)

na produção simbólica institucional, na relativização da mecânica fatalista do materialismo. Nesse sentido, em Bourdieu, a ideologia, em sua capacidade de expressão da dimensão política da vida social, faz da Cultura um mundo onde a legitimação de uma ordem social arbitrária é determinada por um complexo socioeconômico que orienta e define as relações de reprodução social e cultural.

Nos seus expedientes ganham importância os equipamentos de produção simbólica, linguagens e representações culturais, os quais representam as relações de força e sentido de dominação entre as classes, em relação às condições de existência material e hierarquia social. Para tanto, a descrição da complexidade da divisão social do trabalho, a sociedade em classes onde esse trabalho é produzido, remete a uma dialética entre capital econômico e cultural.

Bourdieu opera uma “*regionalização da realidade social*” em suas análises, como aponta Sérgio Miceli (2003), ao mesmo tempo em que busca *elasticidade* em suas definições reintroduzindo uma estratégia de “*disponibilidade semântica dos conceitos*” num projeto de invenção sociológica sistêmica para o mundo social e da cultura. Inicialmente num regime de comparação com a teoria da religião como construída por Weber, apresenta uma interrelação entre “*capital cultural, bem simbólico e empresa de salvação*”. Por ora, Bourdieu se apresenta como um engenheiro rigoroso das visões capazes de dar objetividade⁴ à visão sociológica para a história social e cultural, na busca por estabelecer caminhos seguros para a elaboração de hipóteses a partir de seu referencial teórico e metodológico.

Nesse sentido, o sistema social é compreendido como um sistema de personalidade onde a ideologia é tomada enquanto uma reação derivada de uma *tensão* – no sentido parsoniano – da representação de um papel social. Pautado em Geertz e sua noção de um processo *autônomo* de formulação simbólica, tal qual em Weber e sua autonomização da esfera cultural – em que a agência dos símbolos mediatiza significados em sua simbolização. Pode-se afirmar que sistemas simbólicos estruturam a vida social. Ao considerar Marx sobre a ideologia e seus desdobramentos, como em Gramsci quando a crítica ao idealismo crocciano, Bourdieu revela a mudança da hegemonia política e simbólica das mãos da Igreja, pela educação e cultura pela mão do Estado e

⁴Com uma constante preocupação em unir a teoria rigorosa à observação sistemática, tanto contra as tendências empiricistas da Sociologia norte-americana, quanto contra a inclinação teorizadora do meio intelectual francês fascinado pelos modelos literários, e com um reconhecimento total da “dupla objetividade” do social, como composto de distribuições de recursos materiais e posições, de um lado, e classificações incorporadas por meio das quais os agentes simbolicamente constroem e subjetivamente experimentam o mundo, por outro. (WACQUANT, 2002, p.98)

das elites. Na obra do autor também estão presentes as contribuições de Adorno, Lukács, além de Freud, para usos de termos e conceitos da psicanálise.

Reconhecendo a dialética entre o objeto do pensamento e o objeto real, a decifração de tal condição impele a uma epistemologia atenta às condições sócio-históricas. Ou seja, os estados históricos das civilizações são vistos numa dimensão da prática, onde se reconhece primeiramente a divisão do trabalho e sua especialização crescente, bem como a consideração do fato social total enquanto uma utopia conceitual, a serviço da teoria do conhecimento operada por um método “*estruturalista*” em busca da análise histórica objetiva ante o subjetivismo operado pelo inconsciente diante da experiência vivida.

A percepção de um sistema social baseado nas relações objetivas se configura na arbitrariedade dos fatos sociais e suas faces contingentes e funcionais em relação à alienação, atitudes e o *ethos*. Em Bourdieu, a sociedade – o mundo social – na consideração do campo da Cultura na modernidade, é tomada enquanto um campo de forças disputado por agentes especializados e institucionalizados, aqueles que demandam bens culturais (entre outros), ante os agentes inovadores de discursos dotados de uma prática revolucionária que, no campo de batalha das lutas de classes pela dominação, configuram o embate entre grupos dominados e dominantes.

Mesmo apontando para uma “*amnésia da gênese*” que ganharia forma no “*inconsciente cultural*”, Bourdieu passa a tomar os ritos e mitos por recursos práticos e simbólicos para ativação de representações, crenças e símbolos entendidos enquanto “*cimento integrador do corpo social*”. Nesse sentido, Miceli na introdução de *A Economia das Trocas Simbólicas* pontua que segundo Bourdieu (2009a) “as interações simbólicas dependem não apenas da estrutura do grupo no interior da qual se realizam, mas também de estruturas sociais em que se encontram inseridos agentes em interação, a saber, a estrutura das relações de classe”.

Do ponto de vista da teoria em exposição, o contexto, a norma, o modelo social em que o fenômeno sociológico emerge depende para sua interpretação da adequação ao paradigma teórico, a realidade e ação no tempo em observação permite o entendimento de que “*um fenômeno cultural depende do sistema de relações históricas e sociais nos quais ele se insere*” ainda que transhistórico e transcultural.

Logo, o artigo investiga, por meio de uma crítica do referencial epistemológico em sociologia, a análise do fenômeno artístico no mundo da cultura moderna, ou melhor, enquanto objeto empírico, dados à crítica sociológica. As obras de artes, os artistas e intelectuais em suas práticas sociais, suas relações com o campo de poder e elites dirigentes de uma sociedade e frente

aos condicionantes que os cercam: os expedientes desenvolvidos pelo teórico francês Pierre Bourdieu apresentam-nos grande valia.

Em especial seu conceito de campo, sua noção de *habitus* e principalmente sua construção acerca de uma autonomia do campo artístico, nos servem por ora como recursos para o exercício de uma modelagem do mundo social que extrapole a mera visão historicista, filosófica, psicológica ou meramente estilística, estética e formal, comumente afeita à crítica de arte, para vazarmos nossos esforços em conceber uma visão crítica da articulação entre esse sistema de posições, disposições e relações nesse espaço de forças no qual o campo se verte, constituindo-se no que compreende-se enquanto um “*terreno de condições e práticas inerentes ao objeto sociológico*” (MICELI, 2003, p.65).

A teoria sociológica moderna e suas aplicações na realidade brasileira

Enquanto arcabouço teórico em análise neste artigo, a teoria dos campos se revela útil – embora não possamos deixar de considerar as suas óbvias implicações – às observações que nos propomos. Ao tomar como objeto de análise em função do período o qual se procura interpretar e compreender uma trajetória, ou seja, a *história social de sua biografia* e as *condições sociais da aparição* de um intelectual em particular, e sua obra, como sinais de transformação, contribuição e influência no campo do pensamento social contemporâneo, a investigação da teoria alcança status de validade científica quando expostos os aspectos que geralmente caracterizam o fenômeno em estudo.

A justificativa para análise destes conceitos, métodos e teorias é legada por trabalhos anteriores como (MICELI, 2001; 1996; 2003; LACOMBE 2008; 2009; 2010) nos quais a adoção de tal modelo foi bem-sucedida na transposição ao expor a realidade de escritores e atores nacionais, sob tais paradigmas no intento de engendrar uma leitura do mundo da arte através da ideia de um campo cultural brasileiro. Para compreendermos tal investida, é preciso passar em revista os pressupostos do pensador francês e para compreender como esses expedientes se enraízam no Brasil e formam uma espécie de tradição no pensamento social brasileiro moderno, do qual destacamos como exemplos, entre outros, os dois autores citados acima como seus representantes.

O projeto teórico de Pierre Bourdieu circunscrito fundamentalmente nas noções de *champs* e *habitus*, para daí deduzir sua noção de práticas, estrutura e trajetória, se apresenta enquanto um projeto de conjurar forças intelectuais e esforços críticos em torno da história social

dos intelectuais/artistas e suas obras, bem como considerar como fundamentais para estas realizações as relações sociais estabelecidas por estes em função destas, nas redes de atores sociais que compõem o campo de poder (político e econômico), em suma, a classe dirigente. Nesse sentido, com base em outras obras, mas principalmente em *A Regra das Artes*, coteja-se a validade do uso da *persona* artística de Gustave Flaubert, bem como sua construção social na Paris do século 19 e sua agência literária em função da narrativa, com as devidas ressalvas.

De fato, vivendo aos olhos da posteridade uma vida cujos detalhes são dignos de coleta autobiográfica, e integrando através do gênero “memórias” todos os momentos de sua existência na unidade reconstruída de um projeto estético, em suma, ao fazer de sua vida uma obra de arte e a matéria da obra de arte, os escritores estimulam uma leitura biográfica de sua obra e sugerem que se conceba a relação entre obra e o público como uma comunhão pessoal entre a “pessoa” do “criador” e a “pessoa” do “leitor” (BOURDIEU, 2009a, p. 185).

Bourdieu, por seu expediente sociológico, não muito heterodoxo, embora com um grau de relativização antropológica notável, procura realizar uma crítica à visão clássica da crítica de arte (inclusive a literária) ao desmistificar a noção do gênio criador, bem como a construção de uma biografia como retomada de um projeto estético além de desconsiderar a vida do artista enquanto obra de arte⁵. Para tal compreensão vê-se como Bourdieu se posiciona na obra *O Poder Simbólico*:

É certo, no entanto, que contra todas as espécies de *escapism* que levam a achar na arte uma nova forma da ilusão do mundo imaginário, a ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objecto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro de uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere. (BOURDIEU, 2000, p.70).

A fundamentação de sua análise reside na apreensão sociológica baseada por uma crítica capaz de revelar os aspectos estruturais da atividade intelectual e artística, considerando o modelo anterior da crítica de arte uma modelação estilística, de cunho filológico e de constituição histórica pouco consistente, o que denotaria uma capacidade determinada na condição da compreensão do fenômeno artístico e da tarefa intelectual. Para tal, o teórico francês considera um modelo baseado no conceito de campo, que é para Miceli (2003, p. 64) “uma resultante da

⁵ Para que assim se possa pensar a atuação da modernidade artística no Brasil e as relações com a trajetória social, geralmente marcada pelo cosmopolitismo, ver: ALVARENGA, Camilo César da Silva. *Fundamentos teóricos e metodológicos em Norbert Elias e Pierre Bourdieu para uma socioestética do Modernismo no Brasil*. Revista Habitus: Revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.68-80, junho, 2014
V.5, n. 2. p. 141-165, Mai./Agos. 2016.

sucessão de experimentos históricos que estão na origem das feições da cultura erudita na moderna sociedade capitalista”. Assim define-se o campo intelectual um sistema de posições e relações dinâmicas operadas em um “território de condições e práticas inerentes ao objeto sociológico” (MICELI, 2003, p.65).

Num jogo que considera a dialética entre dominação e subordinação, a noção de *habitus* é vista como fundamentação da prática social, no sentido de resultante da inculcação de estruturas objetivas, ou ainda, dito de outro modo, na busca pelo sentido etimológico do conceito, “*habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital – ainda que de um sujeito transcendental na tradição idealista – o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural” (BOURDIEU, 2000, p. 61) a definição que nos interessa aqui destacar é a seguinte

habitus, sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2009b, p.87).

Assim, para pensar uma trajetória artística temos por rigor à teoria e fidelidade ao método em estudo, que considera a experiência de analisar uma forma distinta de “*carreira ajustada às estruturas objetivas*”. Ao considerar o “*mandarim intelectual*” fundado na estetização do artista enquanto um ator social, este mais se aproxima do dândi no temperamento intelectual, do aristocrata no sentido das vestimentas, do militar na consciência disciplinada e de um *flâneur* no sentido posto por Baudelaire, em sua agência e atuação social no campo (BOURDIEU, 2009a).

Dissociar os fins almejados da maneira de atingi-los e propor tal maneira como objeto de uma apreensão específica, privilegiar o estilo em detrimento da eficácia e submetê-lo a estilização; tomar a execução acabada da divisão social realizada como signo por excelência da realização social, tudo isto significa fazer da arte de viver uma das belas-artes, e transmutar as coerções naturais em regras culturais, propriamente humanas (BOURDIEU, 2009a, p. 17).

Se Flaubert se diferencia pelo ideal da arte pela arte, observo compreender em Bourdieu uma sociologia do conhecimento pela sociologia da cultura, ao passo que se elabora uma sociologia estética da obra de arte. Na expectativa analítica de apresentar de forma encadeada os pressupostos sociais da teoria da arte de Bourdieu e de articular sob uma forte tensão metodológica um ânimo de objetificação de uma vertente do pensamento sociológico moderno,

situa-se a interpretação de que o campo artístico é constituído um sistema articulado de concorrências e competições que agem no contexto do campo cultural em que se encontra.

Ou seja, o movimento de abrangência requerido pelo conceito apenas lograva seu sentido pleno de esclarecimento ao se transmutar numa história social imersa em confrontos, numa competição acirrada, lançando os agentes produtores de símbolos num jogo de vida ou morte, perante o qual se orientariam por tradições, acervos, linguagens, genealogias, formas expressivas, problemáticas, em suma, por tudo que dá feição e sentido a cada universo de práticas sociais em particular (MICELI, 2003, p.68).

Pode-se, de maneira entrevista, acionar uma interpretação capaz de, no plano mais dilatado da história, aliando as relações de poder às condições de existências mais gerais, descrever com a devida preocupação conceitual os atrelamentos entre os artistas e os conteúdos estéticos e simbólicos de suas obras nas circunstâncias em que se manifesta o fenômeno artístico. Não fazendo do mundo social um limbo de eventos históricos, mas sim, desenvolvendo a capacidade de registrar um “retrato dos *móveis internos*⁶ de jogo e competição”.

Assim o artista, ao ser encontrado no bojo do projeto teórico em exposição, em suas “engrenagens” e “transações”, permite-nos entender que “O campo pode ser, portanto, exemplificado como uma “forma de vida”, ou seja, um espaço social acoplado a um sistema simbólico” (MICELI, 2003, p.73). O conjunto teórico-metodológico do construto apresentado enfrenta situações postas entre a necessidade de observações acerca de inteligência e temperamento, classificações – seja em classe, idade, profissão – por vezes polêmicas aventurando-se em direção a soluções “*praxeológicas*” em coerência com as condições sociais de produção do conhecimento.

Gostaria também de pontuar, sobre a teoria sociológica em leitura crítica neste trabalho, a necessidade de fazer valer categorias como “*interesse, energia, pulsão, investimento*”, num misto entre conceitos herdados da economia ou da psicanálise. O que demonstra que preocupação central é, no entanto, a de deslindar os ligamentos entre o objeto e o paradigma interpretativo a fim de sociologizar aspectos complexos da vida social, principalmente no que toca o mundo intelectual e artístico surgido no interior do modelo burguês capitalista.

⁶ Grifo nosso. “Mais adiante, a plasticidade perseguida no domínio da prática ressurgue na ideia do indivíduo como uma biografia sistemática, que vai sendo modelada de acordo com a situação originária de classe. Logo, a história individual converte-se numa certa especificação da história coletiva de seu grupo ou de sua classe, a ponto de até mesmo o estilo “pessoal” acabar sendo definido como um desvio, ele mesmo regulado e codificado, em relação ao estilo característico de uma época ou de uma classe, salvando-se dessa conformidade acachapante pela admissão de uma certa “maneira” indicativa de uma diferença pertinente” (MICELI, 2003, p. 71).

Para pensar os rumos que levam a uma possível autonomia do campo cultural é necessário considerar que um campo de produção cultural e simbólica se autonomiza a partir do momento em que se configura um microcosmo social marcado por um regime próprio, constituído em função de regras internas formalizadas e legitimadas por especialistas preocupados com as funções do campo e sua capacidade de deslindar-se do jugo de pressões sociais extra-campo para estabelecer os parâmetros que vão orientar a produção deste campo, que não deixa de ser um espaço de concorre internas pelo estabelecimento dessas normas onde o jogo por posições, envolvendo disposições e deslocamentos, conduzem a uma configuração proposta pelo próprio campo (BOURDIEU, 2009ab; 2005).

Nesse sentido, tomar um artista ou intelectual como objeto de análise sociológico é reconhecê-lo como parte integrante de um campo e observá-lo enquanto um agente produtor de bens simbólicos, ao passo que suas práticas são sinais de uma agência reflexiva no jogo social em que sua produção artística ou acadêmica se encontra envolvida.

Segundo a teoria de Bourdieu, a conjuntura que permite o entendimento do alcance e da conquista da autonomia do campo artístico no contexto europeu é derivada de uma articulação de transformações estruturais num mundo social que sugeriram as mudanças na função e sentido da produção cultural. Alterações que deram condições para uma paulatina autonomização do universo social que caracterizaria as relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos (BOURDIEU, 2005). Condensando-se no seio da nova sociedade capitalista que por meio da ética burguesa – nesse momento independente da Igreja e das formas antigas da sociedade de corte – consolidou sua lógica de mercado.

Esse processo é tributário da formação de um público de consumidores que se expande em vias de acumulação econômica de capital, o que, por questões sociais e de classe, investe de prestígio, ou seja, capital simbólico, a gama de produções culturais a partir de então. A dimensão profissional da atividade artística vai sendo aos poucos reconhecida por empresários e homens de negócio capazes de investir capital social e econômico nessas produções o que gera, por sua vez, a manifestação de diversas formações sociais de reconhecimento e legitimação, conhecidas como instâncias de consagração que se alargam para além das academias, como no caso dos salões de arte que desde o século 19 representam esse lócus onde a produção de arte burguesa se aproxima dos valores aristocráticos imbuindo-se de força social capaz de constituir um valor próprio (BOURDIEU, 2009a).

O conjunto de fatores que opera para a redefinição da ordem e lugar da obra de arte e do artista encontra então seus primórdios onde sua trajetória a caminho da autonomia não poderia mais ser desviada. Precisamos agora apontar que essa significativa mudança nas relações que inscrevem no mundo da cultura a dialética entre arte enquanto mercadoria e a arte como significação pura, dialética esta que opera na intenção de separar o artista do burguês (BOURDIEU, 2009a).

A arte possui suas próprias exigências. Nesse momento Bourdieu, ao tomar o ideal da arte pela arte como ponto nevrálgico da distinção entre uma arte mercadoria e uma arte significação, abre espaço para a definição do campo de produção de arte erudita (BOURDIEU, 2009a). Essa “*autonormatividade*” permite definir as relações entre a “*boa cultura*” e a cultura tomada enquanto entretenimento, revelada pela indústria cultural, distinguindo principalmente o circuito dessas obras bem como a natureza social de seus produtores e consumidores.

O que nos é válido nesse expediente histórico e descritivo sobre uma conquista de autonomia do campo artístico na Europa, como explana Bourdieu, é antes de tudo considerar a ruptura com o burguês quando da fundação do *nomos* do artista e das categorias que definem a percepção e avaliação do campo em função de seus próprios valores. Essa autonomia é relativa em função das permanentes disputas entre os artistas, ou seja, os agentes fundamentais do campo artístico, e o campo de poder, representado pelas esferas política e econômica, que por sua vez, interagem no contexto das relações sociais entre os artistas e sua arte na amplitude do campo intelectual do mundo social.

A autonomia do campo é sinônimo simbólico da autonomia da arte atingida num plano da criação estética. E a assunção de uma natureza dualista das formas alcançadas neste processo se revela na incessante mediação simbólica oriunda da dependência relativa frente à autonomia que permite o enfrentamento do campo artístico contra as normas e pressões alheias ao campo.

O que nos toca é a referência de que esse microcosmo contido num mundo social que o contém, responde de forma homóloga às estruturas sociais externas, principalmente no que tange a hierarquização de classe, como se pode perceber. Nesse momento o campo de poder emerge enquanto um espaço social onde as forças políticas de diferentes esferas e agentes dispostos em posições desiguais interagem em luta através do capital econômico e/ou simbólico para a manutenção das formas tradicionais ou o reconhecimento de formas inovadoras (BOURDIEU, 2005).

O jogo de poder se configura entre agentes com o maior capital econômico, político e pouco capital cultural, frente aqueles que representam o capital cultural em busca de capital simbólico, definindo a posição pela síntese de capital total acumulado pelo sujeito social e seu poder de conversão de um capital em outro (BOURDIEU, 2002). Na consideração das complexidades dessa visão, tem-se que artistas e intelectuais – fração de dominados da classe dominante – investem no jogo em busca da conversão de seu capital cultural mobilizando, o capital simbólico conseguido no campo artístico, em direção ao capital político e econômico na intenção de auferir capital social e financeiro ao seu valor simbólico.

O funcionamento do jogo entre os campos está submetido a uma densa economia de trocas de capitais simbólico, social, político, econômico e cultural, na qual a tensa rede de relações sociais caracterizada pela denegação, *illusio* e mecanismos de distinções, que permite que se engendre uma dialética entre o exercício de um poder simbólico e a sua própria consagração social.

O conceito de campo deveria ainda permitir um resgate dos fundamentos capazes de esclarecer a *illusio* como forma espraiada de crença num dado espaço de sociabilidade, ao recuperar os sentidos do envolvimento de todos nós com o jogo no qual nos lançamos por inteiro, rendidos, incondicionalmente. E nesse passo de compreensão dos aspectos mais extravagantes que configuram o rosto peculiar de um domínio de atividade social dotado de certa margem de autonomia, a ideia de campo propicia a junção entre aspectos morfológicos derivados do contexto e dimensões de sentido enunciadas em meio às lutas classificatórias envolvendo os diversos grupos de agentes (MICELI, 2003, p. 78).

Essa densa economia se distingue entre os lucros materiais e econômicos, ao passo que abre espaço para os lucros simbólicos que emergem como finalidade da distinção da atividade artística em seu sentido mais essencial. Numa objetivação desta distinção, a economia dos bens simbólicos vai constituir uma intensa sucessão de cumplicidade e enfrentamentos, o que por sua vez vai definir o campo tanto internamente quanto nas suas relações extracampo, com base no conflito. Nesse caso, as relações de força se dão entre a estrutura das relações econômicas, que determina as condições e as posições dos sujeitos sociais na estrutura das relações simbólicas.

O jogo das distinções simbólicas se realiza, portanto no interior dos limites estreitos definidos pelas coerções econômicas e, por este motivo, permanece um jogo de privilegiados das sociedades privilegiadas, que podem se dar ao luxo de dissimular as oposições de fato, isto é, de força, sob as oposições de sentido (BOURDIEU, 2009, p.25).

Nesse ponto, a teoria revela uma busca por equacionar as ambiguidades presentes no processo em que se desenvolve. No qual, se o campo de poder influencia, de forma material e

econômica, a produção cultural que se define autônoma em relação às suas formas e dimensões estilísticas e estéticas, a dialética entre os dominantes-dominados, artistas e intelectuais membros dessa elite – mas que se opõem a ela, a fim de fazer valer seu poder simbólico reivindicado na autonomia do campo, o que Bourdieu chama poder de refração do campo – vai configurar logicamente uma dupla relação de cumplicidade e conflito.

O campo artístico encontra suas formas estruturais nas instâncias de consagração e difusão dos bens culturais onde se operam a distinção e consagração do bom artista e da boa arte sobre os quais a percepção e a avaliação dos especialistas definem os critérios internos do campo com suas noções de regras e normas características, o que denota a maior ou menor autonomia do campo. Estas instâncias mediam as disputas internas ao campo através de um poder simbólico legitimado pelos artistas e pelo público estabelecendo um sistema de ordens e valores para percepção e avaliação dos bens simbólicos produzidos no campo (BOURDIEU, 2005; 2009).

No esquema de Bourdieu, a escola, ou sistema escolar, é responsável pela inculcação do *habitus* – esse articulado de disposições práticas e cognitivas inculcadas no sujeito e atualizado através do envelhecimento social – ou seja, adentra o gosto e informa as categorias necessárias para identificar e apreciar as obras por meio da seleção e apresentação das obras do passado, das obras consagradas construindo o referencial do bom gosto artístico. Ao seu lado, elencam-se as instituições que consagram e difundem a produção cultural eleita – a exemplo dos salões de arte, galerias, revistas especializadas, prêmios, museus etc.

Estes espaços cumprem o papel de comunicação e contato entre o campo de poder e o campo artístico, bem como com o público que a partir destes equipamentos de cultura é formado, diante de categorias apreendidas e gostos estabelecidos dando origem às partes em negociação no jogo entre oferta e demanda simbólica no mercado de bens culturais (BOURDIEU, 2005).

Para efeito da teoria, esse espaço de atrito entre os campos é mediado por figuras indeterminadas, como os *marchands* no caso das artes plásticas. Outros como este, se revelam como um agente duplo num universo composto por ordens diversas. Seja no mundo econômico convertendo capital simbólico em capital financeiro ou no mundo da arte vertendo capital cultural e social em capital simbólico, estes mobilizam através da denegação de forças da produção, circulação, consagração, difusão e reconhecimento dos bens culturais. No caso do *marchand* em seu empreendimento sua sensível noção para a arte e o bom gosto, ao mesmo tempo em que precisa estar em sintonia com as questões ligadas à economia, disposições por vezes opostas.

A “*dupla normatividade*”, atestada pela distinção entre as lógicas internas do mercado propriamente dito e do campo artístico, em particular, que se encontram reunidas no complexo jogo das redes sociais, permite a chegada de obras e artistas ao campo de poder político e econômico ainda que orientados por uma denegação desses campos. As interpelações entre política, economia e cultura são os fios condutores para a compreensão do estabelecimento e da configuração do campo. A consagração é uma resposta ao grau de circulação e difusão da obra, o que define a posição do artista no campo artístico e que o consagra em função de seu poder simbólico de agregar tanto um público de alto capital social quanto de alto capital financeiro, para que se possa reconhecer o movimento de conversão entre capital simbólico e capital econômico.

As galerias, os salões de arte, os concursos e centros culturais são a objetivação do campo onde e quando as estratégias e os jogos acontecem sem desprezar de forma denegada a participação do campo de poder. Dito de outro modo, esses espaços sociais que mobilizam artistas em suas redes de relações mediam as forças em concurso no campo enquanto ambiente de jogos e disputas.

As instituições se fortalecem ao passo que legitimam o campo artístico reconhecendo seus representantes e adotando regras internas ao campo como critérios para a consagração de artistas e obras, permitindo a distinção entre os artistas consagrados de outros artistas em atuação no campo. Assim, passam a dar sentido à atividade artística por suas próprias normas e regras inerentes ao campo em que emergem. O dado importante nesse momento de incursão da teoria é perceber como artistas e instituições se combinam para atestar a legitimidade do campo artístico em que se compreendem permitindo a reunião de artistas, intelectuais, patrocinadores de arte, empresários interessados em investir em arte, constituindo através da trajetória, a sua capacidade de distinção no campo, seu poder de dar nome, qualificar e consagrar (BOURDIEU, 2009a).

A agência de tais instituições contribui para que a noção de campo seja melhor compreendida, não apenas enquanto uma abstração filosófica ou recurso teórico metodológico, mas enquanto uma chave de sentido sociológico que nos permite analisar, interpretar e expor o processo de produção simbólica e as suas implicações. Os jogos sociais, entre os campos de poder político e econômico e o campo cultural, onde se encontra o significado das produções culturais implicadas diretamente num esquema de distribuição, circulação e consumo, configuram o mercado dos bens simbólicos onde se evidenciam o valor e a significação das obras.

A teoria de Pierre Bourdieu, que se concentra na intenção de criação de um modelo explicativo capaz de superar a dicotomia tão característica dos estudos culturais, como a

incompatibilidade entre análise externa e interna à obra de arte, revelou uma preocupação com os bens culturais necessária e que de um ponto de vista teórico e metodológico, tomando como objeto de investigação a constituição do campo artístico europeu, se empenhou em satisfazer sociologicamente as questões que se propôs a partir da lógica e categorias que construiu para resolvê-las.

Bourdieu aponta para a noção de campo com os argumentos da mediação e da autonomia relativa, oferecendo uma alternativa para considerar a participação do mundo social em torno da obra de arte e sua construção, sem destituir a obra de seu aspecto interno que lhe é inerente, ou seja, dotado de regras próprias. O campo é a esfera que media o espaço da produção simbólica referida em relação ao mundo social extracampo e suas redes de relações objetivas estruturadas.

A questão da autonomia total da obra de arte é considerada sob a noção de autonomia relativa na qual o sistema simbólico no qual se insere o artista oferece à obra seu poder de sentido e significação. Os sistemas simbólicos dão sentido e significados aos signos e as ações simbólicas em face de sua homologia com a ordem econômica e social estabelecida assim, como aponta Miceli (2009) na introdução de *A Economia das Trocas Simbólicas*, tornam-se uma “representação alegórica do mundo natural e social dividido em termos de classes antagônicas e, cumprindo, portanto, sua função político ideológica de legitimar uma ordem arbitrária” (BOURDIEU, 2009a). O campo – constituído enquanto resultado desse sistema simbólico – é uma resultante tanto da especialização das funções sociais quanto da separação das esferas sociais de valor que modulam a paisagem social e cultural da modernidade.

É preciso destacar aqui, como aponta Miceli (2003), que Bourdieu produziu uma visão teórica oriunda de uma realidade regional do mundo social moderno, para operacionalizar uma “*análise empírica concreta*” (BOURDIEU, 2009a), na busca de apontar a mediação na complexidade dos jogos sociais onde se observa relativamente a questão da autonomia do campo referido frente ao campo de poder, atestando a dimensão propriamente política da produção simbólica.

A tessitura da teoria dos campos é caracterizada pelo entendimento do aspecto simbólico dos sistemas sociais e sua produção de conhecimentos em função da comunicação e reconhecimento das inter-relações do mundo social. Podemos também observar que, nessa esteira, Bourdieu se valeu da arte, da política e da ciência enquanto objetos que marcaram seus percursos

de pesquisa, reiterando o aspecto do poder simbólico nas relações sociais em que se envolvem esses sistemas sociais⁷.

À guisa de amarrar essa explanação teórica preciso ressaltar que o poder simbólico, esse componente ideológico, à medida que põe em jogo e circulação o capital, é resultado do arranjo em voga no contexto interno do campo, bem como é também a força de mediação das relações estabelecidas entre o campo e o mundo social mais vasto. Se as estruturas internas do campo artístico demarcam o valor simbólico por princípios internos à lógica do campo, a legitimação e reconhecimento desta “*energia social*” só encontra eco e vazão se fundamentada pelas esferas de poder econômico e político, o que torna imprescindível a compreensão desta mediação para o melhor entendimento do fenômeno da obra de arte.

Nesse sentido procurou-se apresentar aqui uma visão crítica sobre a teoria que vê o artista posto num mundo em que as trocas simbólicas vão significar maior ou menor poder de consagração. Num campo artístico onde é possível apreciar o desenvolvimento estético, concomitante com uma percepção ideológica da formação do campo, em que a dimensão artística, em relação às práticas sociais de maneira geral, configura os jogos entre sistemas de poder e sistemas simbólicos empenhados em disputas e reconhecimento.

A lógica da Sociologia Estética: ossatura e holograma da Teoria Social Bourdeusiana.

A sociologia é o plano cartesiano onde se ligam ponto a ponto os pressupostos da teoria social e das ciências humanas como um todo abrangente e (ina)harmônico no qual se agregam possibilidades de apontar caminhos para o estudo da vida em sociedade. Nesse sentido, o autor em questão, ao abordar um elaborado arquipélago de conceitos, nos lega um conjunto de chaves interdependentes e suas implicações.

No que diz respeito às questões de aplicação a uma realidade específica nos atentamos para o Campo das Artes. Sobre o qual Bourdieu explicita e delinea contornos através dos quais surgem categorias como estrutura, *habitus* – “arte de inventar” que “confere as práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato” – e práticas – “atividade real como tal”; já que:

⁷ Daí, então, a categoria de *poder simbólico*, definida como a habilidade para conservar ou transformar a realidade social pela formação de suas representações, isto é, pela inculcação de instrumentos cognitivos de construção da realidade que escondem ou iluminam suas arbitrariedades inerentes, toma o centro do palco (WACQUANT, 2002, p.99).

Só se pode explicá-las, portanto, com a condição de relacionar as condições sociais nas quais se constituiu o *habitus* que as engendrou e as condições sociais nas quais ele é posto em ação, ou seja, com a condição de operar pelo trabalho científico a relação desses dois estados do mundo social que o *habitus* efetua, ao ocultá-lo na e pela prática (BOURDIEU, 2009b, p.93).

Alguns pontos ganham forma, de tal maneira, que a impressão refletida da teoria permite um debate sobre o alcance e validade do projeto teórico de Bourdieu. Se em tal análise que por ora empreendemos, colocamos em questão a visão sobre a trajetória do artista ao percorrer um transcurso de atuação através das práticas políticas e culturais, a obra o *Senso Prático*, nos leva a considerar que

Nada é mais enganador do que a ilusão retrospectiva que revela o conjunto dos traços de uma vida, tais como as obras de um artista ou os acontecimentos de uma biografia, como a realização de uma essência que lhes preexistiria: da mesma maneira que a verdade de um estilo artístico não está inscrita em germe em uma inspiração original, mas se define e se redefine continuamente na dialética da intenção de objetivação e da intenção já objetivada, *da mesma maneira é pela confrontação entre as questões que não existem senão pelo e para um espírito armado de um tipo determinado de esquemas e de soluções obtidas pela aplicação desses mesmos esquemas, mas capazes de transformá-los, que se constitui essa unidade de sentido que, retrospectivamente, pode parecer ter precedido os atos e as obras anunciadoras da significação final, transformando retroativamente os diferentes momentos da série temporal em simples esboços preparatórios* (BOURDIEU, 2009b, p.91).

Ao considerarmos que “*a Ciência Social não é uma religião, nem suas figuras inovadoras são líderes de seitas, como alguns gostariam de acreditar*” (WACQUANT, 2002, p.101) se expressa aqui a capacidade de transformar os esboços preparatórios, anteriormente apresentados, encontrados no estudo dos esquemas teóricos e metodológicos e das soluções obtidas nessa empresa intelectual, que nos foi legada pelos avanços na Sociologia da Arte e da Cultura desenvolvida por Pierre Bourdieu até então. E ainda mais que a revolução não vai passar na tv, logo, procura-se alcançar as relações entre os limites da transformação e da reprodução social.

O arguto edifício intelectual, erigido pelos argumentos de Bourdieu, no decorrer da sua obra, nos possibilitam avistar um avatar através do qual a teoria social é um corpo de estruturas de pensamento e percepção da realidade arquitetadas, de modo tal, que o arranjo entre as forças atuantes no interior da dinâmica social e que aparecem cimentadas, revela-se sob o jugo da relação entre ordem e agência – consubstanciada na força do *habitus*. Nos diz, o autor em *Senso Prático*, que

nas formações sociais em que a reprodução das relações de dominação (e do capital econômico ou cultural) não é garantida pelos mecanismos objetivos, o incessante trabalho necessário para manter as relações de dependência pessoal estaria de antemão destinado ao fracasso caso ele não pudesse contar com a constância do *habitus*, isto é, o

organismo que como grupo dele se apropriou e que ele é de antemão atribuído às exigências do grupo, funciona como a materialização da matéria coletiva, reproduzindo nos sucessores a aquisição dos predecessores (BOURDIEU, 2009b, p.90).

Além das normas e os conflitos entre dominantes e dominados adornados pelas interações “sociais”, “simbólicas”, “econômicas”, “políticas” e “culturais” que tem por princípio a relação com o capital em suas mais variadas formas, e tomando por base as multifacetadas do sistema social capitalista, a teoria do francês, tem como intuito de trazer à tona um método que possa abarcar epistemológica e sociologicamente as mais variadas gradações de manifestação das formas de dominação ou promoção que o processo coletivo oferece.

Em direção às considerações preliminares acerca de uma teoria, sua possível crítica e o reconhecimento do não fim da análise, tendo partido em busca de uma fonte de recursos que salientassem os destaques no arcabouço teórico, metodológico epistemológico e indicassem sinais de cognição da sociologia do conhecimento e da sociologia da arte de P. Bourdieu, encontrou-se pelo caminho uma ideia contundente de distanciamento no que tange ao ofício do sociólogo para que seja possível a produção de um método a partir do real e com bases empíricas sólidas, além de estar aliada a uma constante vigilância contra o espontaneísmo de sociologias efêmeras.

Trata-se de escapar ao *realismo da estrutura* ao qual o objetivismo, momento necessário da ruptura com a experiência primeira e da construção das relações objetivas, conduz necessariamente quando hipostasias essas relações ao tratá-las como realidades já constituídas fora da história do indivíduo e do grupo, sem recair, no entanto, no subjetivismo, totalmente incapaz de dar conta da necessidade do mundo social: para isso, é preciso retornar a prática, lugar da dialética do *opus operatum* e do *modus operandi*, dos produtos objetivados e dos produtos incorporados da prática histórica, das estruturas e dos *habitus* (BOURDIEU, 2009b, p.86-87).

Deparamo-nos também com a tradição francesa bem representada nos conceitos de estrutura e seu envolvimento direto com a noção de construtivismo em face a objetividade nas ciências sociais, operando assim “um questionamento radical do modo de pensamento objetivista”, logo

A teoria da prática como a prática evoca, contra o materialismo positivista, que os objetos são construídos, e não passivamente registrados e, contra o idealismo intelectualista, que o princípio dessa construção é o sistema das disposições estruturadas e estruturantes que se constitui na prática e que é sempre orientado para funções práticas (BOURDIEU, 2009b, p.86).

Aparece também o lugar da praxeologia. Além de que a leitura de uma miscelânea de textos aponta para a coleção de abordagens dos conceitos e suas complexas aplicações e explicações. Pois que em vários aspectos os conceitos se adequam aos objetos da teoria e as

relações que esta estabelece com seus objetos frente a premissas metodológicas e pressupostos epistemológicos.

Enfim, preliminarmente e de forma inacabada, surge o mosaico de vertentes do meio ambiente intelectual resultante da leitura crítica e analítica de parte da vasta obra deste autor, na qual as suas arregimentações esta repousada sobre a lógica do “jogo” pela dominação e a função social que possui. Ainda que a partir de uma noção coletiva de hierarquia, em suas mais variadas formas e fontes de poder, apresenta-se a teoria como interpretação para o contexto da modernidade.

Por sua vez, nessa tarefa imposta pela confrontação à um projeto intelectual de tamanha envergadura, conjeturo entre outras interpretações, que a sociologia de Bourdieu apresenta limitações acerca dos aspectos da transformação social, já que os movimentos sociais, comandam as práticas sociais. O que revela a predominância da estrutura sobre o sujeito, do método e teoria em relação dialética com o objeto e da relação dialógica entre empiria e epistemologia em sociologia; ao assinalar de forma categórica o soergimento da reprodução social como força de conservação da substância social, em sua forma de pensar sobre a égide de um construtivismo estruturalista.

No entanto, lembra-se também que o artista por sua vez, que é individuo, mas que é imagem e representação de um grupo, o agente que incorpora uma coletividade de maneira que corporifica gostos e assume posturas, aponta estéticas e identifica tendências para engendrar um olhar e uma prática social. Consubstanciada num *habitus* – considerando as “*dificuldades propriamente científicas que faz surgir*” – que se forma na condição em que se estabelece pelo sujeito ou pelo seu grupo diante das classes sociais, nos “*jogos*” – que são configurados pela lógica da dominação entre os grupos dominantes e dominados – do capital econômico, político. Já que a identificação se apresenta de acordo ao contexto das relações de poder e suas condicionantes, reaproxima-se a teoria do real, num projeto epistemológico, que procura compreender os

sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas e predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “*reguladas*” e “*regulares*” sem nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 2009b, p.86).

Para pensar este artigo, para além do referencial teórico em que nos baseamos como objeto de análise crítica, esta exposição avança para alcançar uma Socioestética, que percebe e

compreende a obra de arte como o fato social total por excelência, em suas múltiplas complexidades e sua natureza heteróclita e compósita. A arte enquanto processo de criação, dando ênfase à liberdade dos constrangimentos econômicos, políticos, elencando a originalidade como fundamento do valor artístico, onde a produção cultural é entendida em seu sentido estético, enquanto a resultante do encontro, nem sempre harmônico, entre o mundo interior e objetivamente subjetivado do indivíduo em intersecção com o mundo social no qual está inserido e que dá origem ao tom do trabalho artístico. Neste sentido, o presente artigo busca realizar a finalidade de

mostrar como se deu o processo de reabilitação da noção de autonomia da arte e de constituição de um novo sistema de grandeza a partir do qual se passou a avaliar o fenômeno artístico, nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra. Atributos coletivos, como o engajamento político e o pertencimento nacional do artista plástico, foram perdendo importância na valoração de sua obra, enquanto noções como *autenticidade, singularidade, criatividade, espontaneidade e sensibilidade* ascendiam como critérios de avaliação da obra de arte, tornando o indivíduo o eixo central em torno do qual se constitui o fenômeno artístico (REIHEIMER, 2009, p. 111).

Ao considerarmos que “a partir desse momento, é em torno da vocação e da sensibilidade que se constrói a representação do artista” (REIHEIMER, 2009) indico ser preciso com urgência uma revisão axiológica da sociologia brasileira, a partir de situações empíricas, como o caso de Bispo do Rosário, p. ex., enfim, voltar os olhos aos acontecimentos do mundo artístico brasileiro, em busca de uma relativização do cânone teórico e metodológico, bem como no que toca ao objeto à tradição de uma modernidade artística fundada no já quase centenário anos 20, que só agora começamos a rever, de maneira mais reflexiva e sistemática, não mais tão preocupados com o capital social do artista, mas pautado no debate sobre o sujeito social com atenção para na situação do artista ser conceituado por sua capacidade artística, na intenção de colocar em discussão a noção de *indivíduo qualitativo*⁸ em debate com o cânone tanto científico quanto artístico.

⁸ As transformações verificadas na crítica de arte em meados do século XX dizem respeito à generalização do valor da singularidade individual, através das noções de *vocação* e *autenticidade* que se sobrepuseram aos valores manifestos no processo de transmissão e aquisição de um conhecimento técnico e na capacidade de seguir as convenções. Os novos critérios de avaliação da excelência artística estavam fundamentados nas representações do artista como um indivíduo destacado da trama social. A marginalidade, como forma de oposição às convenções sociais, deslocava a possibilidade de o artista construir sua identidade profissional em torno de seus pertencimentos sociais, o que, no Brasil do começo do século XX, estava relacionado principalmente à nacionalidade e, nas décadas de 1930 e 1940, ao posicionamento político e ao papel de representante das “classes oprimidas” (REINHEIMER, 2009, p.106).

Para considerarmos de outro modo, posto o artista entre a linguagem estética e o valor socialmente produzido e compartilhado, observa-se não só considerar de melhor maneira a naturalização dos temas em suas obras de acordo com sua trajetória, bem como no plano filosófico indicarmos a representação figurativa e complexa da história social numa perspectiva materialista, que se objetiva na ativação de sua subjetividade, mas que, ao mesmo tempo, não se configura num ponto de vista marxista ou engajado⁹.

Se o artista é sensível diante das condições sociais que ganham materialidade nas suas obras, apresenta-se então uma intensa relação entre a dimensão estética de seu trabalho e seu caráter social, no entanto, a fantasmagoria distorcida que se erige da obra de arte sobre a impressão do real e o impulso que a peculiariza, não nos permite abandonar a ideia de que artistas na modernidade, esse ser social formado a partir do pós- IIª Guerra, anos 60, ou do século 21, torna-se imerso nesta inalienável condição de um *narrador* forjado numa sociedade que é qual um *front*, encastelado nas trincheiras de sua própria consciência devastada pelas contradições.

Ainda que seja possível suscitar questionamentos sobre a inter-relação entre técnica e originalidade ao levarmos em conta questões de estilo e formas. As formas artísticas derivadas de uma experiência social exagerada ao desequilíbrio da racionalidade, em suma, nesta perspectiva, são por sua vez revestidas de um equilíbrio criador e uma radicalidade temperamental, em estado de fusão e alquimia, aspectos estes que são fontes do valor artístico da obra de arte contemporânea.

Ser artista é aqui compreendido sob a óptica da distinção e não mais pela imitação, onde em um regime comparativo entre a arte moderna e contemporânea, as categorias tradicionalmente impostas não dão conta de conter a obra em sua singularidade. Só nos resta apelar para a aceitação da coexistência de potências afetivas correlatas num plano científico e artístico, ou por bem, num projeto crítico estético de *ars* sociológica que aqui se apresenta.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Camilo César da Silva. *Fundamentos teóricos e metodológicos em Norbert Elias e Pierre Bourdieu para uma socioestética do Modernismo no Brasil*. Revista Habitus: Revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.68-80,

⁹Assim, observar a arte respeitando sua especificidade, isto é, levando em conta valores antinômicos como o individual oposto ao coletivo, o sujeito ao social, a interioridade à exterioridade, o inato ao adquirido, o dom natural às aprendizagens culturais que compõem seu universo de representações, pode contribuir para uma revisão de certas posturas sociológicas que opõem simetricamente o universo das representações à realidade empírica. (REINHEIMER, 2009, p.112).

V.5, n. 2. p. 141-165, Mai./Agos. 2016.

junho, 2014. Anual. Acesso em: 3 de agosto. 2016. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrrj.br/index.php/ojs/article/viewFile/203/186>

BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales (62/63): 69-72, juin, 1986.

_____. *As regras da arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009a.

_____. *O Senso Prático*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009b.

_____. *O poder simbólico*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk. 2002.

_____; CHAMBOREDON, J-C., PASSERON, J-C. *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. 4ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p.36

LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Elfos e Curupiras: Uma Exposição de Artistas Alemães em Homenagem ao Brasil*. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia. Julho. 2009.

_____. Masset. *Modernização Cultural: Entre a linguagem europeia e a temática nacional*. 34º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 2010.

_____. *Modernismo e Nacionalismo: o Jogo das Nacionalidades no intercâmbio Brasil e Alemanha*. Perspectiva. São Paulo. V. 34, p. 149-171. jul/dez. 2008

MACHADO, José Alberto Gomes. *A História da Arte na Encruzilhada*. In: *Varia História/Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, - vol. 24, nº 40 – jul/dez 2008*.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Os Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. Tempo Social – USP – Abril. 2003.

REINHEIMER, Patrícia. *O debate da crítica: Engajamento versus autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960*. Revista Proa, nº01, Vol.01.2009.

WACQUANT, L. *O Legado Sociológico de Pierre Bourdieu: Duas Dimensões e uma nota pessoal*. Revista de Sociologia e Política, Nº 19.p. 95-110. Nov. 2002.

Recebido em: 22 de julho de 2016.

Aceito em: 28 de julho de 2016