

# ELEMENTOS PARA UMA SOCIOLOGIA DAS ELITES ARTÍSTICAS

Diego Calazans\*

## RESUMO

O presente artigo faz uma aproximação entre a sociologia das elites e a sociologia das artes de modo a tornar possível uma sociologia das elites artísticas. As elites artísticas são constituídas não apenas pelos artistas considerados mais relevantes, mas também pelos mais importantes críticos, pesquisadores e mecenas. O método das biografias coletivas pode ser aplicado, com grande eficácia, também no estudo das elites artísticas, ainda que as regras de funcionamento do campo sejam muito diferentes das do campo econômico e político, nos quais o uso da prosopografia é mais abundante.

**Palavras-Chave:** Sociologia das Elites – Sociologia das Artes – Prosopografia

---

\* Diego Rodrigues Souto Calazans é doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe. Endereço convencional: Av. Canal 4, 817. Bloco C24, apto. 302. Farolândia. 49030-100. Aracaju-SE. E-mail: diego\_calazans@yahoo.com.br

## ABSTRACT

### ELEMENTS OF A SOCIOLOGY OF ARTISTIC ELITES

This article makes a connection between the sociology of elites and sociology of the arts in order to make possible a sociology of art elites. The art elites are constituted not only by the most relevant artists, but also the most important critics, researchers and patrons. The method of collective biography can be applied with great effectiveness, also in the study of art elites, although the procedure of the field are very different from the economic and political, in which the use of prosopography is more abundant.

**Keywords:** Sociology of Elites - Sociology of the Arts - Prosopography

De fato, o sociólogo é sempre suspeito (em nome de uma lógica que não é a sua, mas a do amador) de contestar a autenticidade e a sinceridade do prazer estético pelo simples fato de que descreve suas condições de existência. É que, à semelhança de qualquer amor, o amor pela arte sente repugnância em reconhecer suas origens e, relativamente às condições e condicionamentos comuns, prefere, feitas as contas, os acasos singulares que se deixam sempre interpretar como predestinação” (Bourdieu, 2007:163).

Em todos os campos atuam princípios hierarquizantes constantemente em disputa. As artes parecem o espaço mais propenso a intentos classificatórios com o propósito de separar, da massa dos profissionais voltados à confecção de objetos para deleite estético, aqueles que supostamente merecem ser alvo de verdadeira devoção. Para os que estão entretidos nos trâmites intelectuais responsáveis pela consagração dos artistas tomados como relevantes, a valorização de determinada obra ou autor em detrimento de outros se dá como um movimento natural de constatação de qualidades inerentes. Os jogos de vaidade restringem-se aos bastidores, não chegando à percepção dos fiéis, para quem a consagração se dá como o reconhecimento de uma graça que está desde o início, contida no objeto de devoção. Cabe ao sociólogo das artes trazer à tona os acertos, arranjos e acasos que tornam possível a existência (não apenas social, mas mesmo física) de certos trabalhos. O primeiro passo para tanto é detalhar as estruturas de poder que atravessam o campo, desde a base, constituída por aspirantes a artistas, críticos amadores e consumidores de obras pouco relevantes, até o topo, formado pelo que poderíamos chamar de elites artísticas.

O conceito de “elites” costuma ser empregado para se referir às figuras dispostas no topo da hierarquia social em campos onde o poder sobre o grosso da população é mais perceptível, como a economia e a política. Em essência, os indivíduos que compõem as elites constituem “o grupo minoritário que ocupa a parte superior da hierarquia social e que se arrogam, em virtude de sua origem, de seus méritos, de sua cultura e de sua riqueza, o direito de dirigir e negociar as questões de interesse da coletividade” (Heinz, 2006:7). Falar em “elites artísticas” é plenamente válido uma vez que, nas diversas esferas do agir humano,

tomadas como artísticas, uma parcela de realizadores, possibilitadores e classificadores buscam dirigir o campo, determinando a escala de valores e mesmo a garantia de persistência pós-morte de alguns nomes. Esse grupo, contudo, não é uma massa homogênea a desfrutar de um consenso interno e externo quanto à sua posição e seu modelo classificatório. Há uma contínua disputa entre possíveis lógicas de hierarquização e princípios de legitimação do próprio hierarquizar. O objetivo de uma sociologia das elites artísticas é apreender os sentidos em conflito no setor decisório do múltiplo campo das artes e as estratégias empregadas no combate. Esses sentidos, essas cosmovisões aplicadas ao campo, visam estabelecer os próprios valores a partir dos quais serão feitas as conversões do capital simbólico das obras e autores para outras formas de capital, particularmente o econômico. As elites artísticas não estão, de modo algum, isoladas, mas em constantes trocas simbólicas com elites de outros campos. A sociologia das elites artísticas deve ajudar a entender a tradução de valores entre os campos. “Portanto, não se trata de estudar elites ou grupos dominantes, mas estruturas de capital, de poder e de dominação em diferentes esferas sociais” (Coradini, 2008:13-14).

Dentre os métodos mais utilizados entre os sociólogos que se detêm a estudar as elites, independente de seu campo social, a prosopografia detém especial consideração. Também conhecida como “método das biografias coletivas”, a pesquisa prosopográfica se vale de textos reveladores das trajetórias de vida de membros da elite em questão para traçar paralelos e estabelecer padrões, para com isso desvendar os pontos de confluência e os conflitos atuantes no campo. Busca-se também apreender as características permanentes e as transitórias que se mostraram comuns em determinado grupo em certa circunstância. “As biografias coletivas ajudam a elaborar perfis sociais de determinados grupos sociais, categorias profissionais ou coletividades históricas, dando destaque aos mecanismos coletivos – de recrutamento, seleção e de reprodução social – que caracterizam as trajetórias sociais (e estratégia de carreira) dos indivíduos” (Heinz, 2006:9). Com esse método, é possível fazer “sociologia no passado”.

Munido de documentos com o máximo possível de informações relevantes sobre as trajetórias familiar, escolar, social e profissional

de um número suficiente de indivíduos constituintes do estrato mais alto do campo na circunstância a ser estudada, o sociólogo deve encontrar similaridades que possam ser tomadas como “destino de classe” ou ao menos como uma regularidade observável válida para o caso em questão. Um exemplo claro é a origem social dos intelectuais brasileiros do início do século XX de que trata Miceli (2001). Certas regularidades observadas pelo pesquisador, através do uso do método das biografias coletivas, mostram que havia uma predisposição social de certos indivíduos às atividades ligadas às letras, como a imprensa e a literatura. Do mesmo modo, em outro trabalho do mesmo pesquisador (cf. Miceli, 2003), o mesmo método prosopográfico ajuda a fazer perceber que as opções estéticas feitas pelos artistas mais importantes do movimento modernista de São Paulo estavam concatenadas à circunstância política e econômica vigente, e à posição que cada um ocupava na hierarquia do campo. Esses dois estudos, particularmente o segundo, são exemplos de como deve ser uma sociologia das elites artísticas. Contudo, a aplicação de um método da sociologia das elites, geralmente aplicado ao estudo dos campos político e econômico, ao campo artístico só pode ser realizada se houver uma compreensão das especificidades desse campo.

## 1. O CAMPO ARTÍSTICO

Dentre todas as dimensões sociais, as artes são as mais conscientemente afeitas a cercar-se de mistério, talvez ainda mais do que as religiões e a própria magia. Originalmente formuladas como um meio para transmitir mensagens de cunho mítico ou ideológico, as artes começaram a adquirir autonomia a partir da laicização da sociedade no período pós-Reforma e a consolidaram com a ascensão da burguesia como classe dominante. A possibilidade de ascensão social e o fim da hierarquização pelo sangue, fez com que o “bom gosto”, isto é, o apreço às obras de arte tomadas como dignas de devoção, fosse transformado em novo elemento de distinção. Com a universalização da escola laica, em moldes iluministas, nos países centrais, passou a haver no grosso da sociedade algum apreço às artes em si – ou pelo menos aos considerados

“clássicos” das “artes maiores”. No século XIX ocorreu a ascensão de um mercado de arte para a pequena burguesia, composta por indivíduos cujo único contato com a arte se deu mediante a instituição escolar e sua arte acadêmica, e um outro para intelectuais engajados no nascente socialismo. Como resposta respectivamente às assim chamadas “arte burguesa” – academicista, estéril e de fácil absorção – e “arte social” – que submetia a arte à política –, surge a ideologia da “arte pela arte”, uma arte para iniciados vista como um fim em si mesma – e não como um meio para a obtenção de lucro fácil ou para as mensagens moralizantes dos pregadores políticos.

A obra de arte torna-se, para os defensores dessa postura, irredutível a cifras; seu capital simbólico não poderia ser traduzido em capital econômico. A verdadeira obra de arte não teria, assim, espaço algum no mercado. O sucesso comercial imediato passou a ser visto como sinal de inferioridade estética. Pelo contrário, aquele que não encontrava público e fracassava economicamente era visto como artista “maldito”, fadado a somente receber as devidas honrarias depois de morto. Essa ascese faz sentido quando se admite que a arte tornou-se nesse momento um mecanismo de distinção a separar os aristocratas e a burguesia consolidada da pequena burguesia e da burguesia ascendente. Assim sendo, era preciso estabelecer uma barreira entre a arte consumida pelos que só tinham o capital cultural adquirido na escola e a arte consumida por aqueles que tinham tempo e recursos para se aprofundar nas discussões estéticas mais recentes, conhecendo a hierarquia mais aceita entre os autores.

Assim sendo, os artistas produziam suas obras de modo a tornarem-se incompreensíveis aos consumidores medianos, só podendo ser entendidos por quem se dedicasse a tentar entendê-los. Com o tempo, seus trabalhos passavam a ser compreensíveis, uma vez que eram traduzidos pelos especialistas e assimilados ao cânone escolar. Isso gerava um ciclo ininterrupto de rupturas estéticas com o objetivo de impedir que “as massas” compartilhassem do mesmo gosto que os entendidos. Quando um artista ou movimento torna-se mais facilmente assimilável pela multidão, uma nova ruptura é formada, para recuperar a “pureza” original, isto é, para manter as “artes maiores” como privilégio de um pequeno grupo. Com a efemeridade do irromper e banalizar das obras

artísticas, a vida intelectual passou a ser pensada sob a lógica da moda, fazendo com que determinada corrente ou escola, caso não se tornasse “clássica”, fosse vista como “ultrapassada”. Os movimentos estéticos passam a apresentar-se, assim, como reações aos anteriores, gerando por sua vez novos movimentos como reações a si. O principal propósito da chamada “vanguarda” torna-se a ruptura com os períodos anteriores e a experimentação de novas possibilidades semânticas e estilísticas em arte. O impacto das obras é uma preocupação constante. Inserido nesse círculo vicioso de rupturas contínuas, o artista costuma optar, entre suas inúmeras possibilidades expressivas, não apenas pela que cause maior estranhamento ou alerta no grande público, mas mesmo pela que o levará ao choque, à recusa e ao silêncio. Com isso, ele busca imprimir em seus potenciais consumidores o signo da unicidade da experiência estética – ruptura transcendental (ainda que efêmera) com o cotidiano vulgar por meio do arrebatamento pelo sublime. A arte vestiu-se de sempre-novo em busca de um público que desejava distinguir-se dos indistintos para quem o mercado de bens culturais produzia somente mais-do-mesmo.

Sabendo de sua especial relevância para seus consumidores, os artistas de vanguarda jogam com seu mecenato. Boa parte dos frequentadores de exposições vanguardistas e dos que assistem às *performances* mais experimentais, em não raras ocasiões, sente-se aviltada pelos artistas, ora porque a mensagem difundida muitas vezes é uma agressão escancarada ao seu modo de vida e seu modo de pensar (considerado por demais tacanho), ora porque a linguagem empregada tem por principal função afastar os não-iniciados, obrigando-os a fingir aprovação ou a transformar sua ignorância em falsa crítica. Os consumidores leigos que se atrevem a enfrentar os vanguardismos sem o devido respaldo cognitivo-filosófico nutrem uma relação ambígua com o artista de vanguarda: dependem dele para legitimar-se intelectualmente em certos círculos, mas por vezes cansam-se de suas extravagâncias, que chegaram a extremos com a exibição de relações sexuais com gansos decepados pelos Ativistas de Viena e as batatas lançadas por dadaístas em palestrantes.

Durante a consolidação do campo artístico, decaiu a autoridade única que hierarquizava os artistas e garantia a legitimação de seu princípio hierarquizador. O consenso estabelecido declinou. Vozes dis-

sonantes passaram a pregar formas distintas de classificação – sentidos divergentes do fazer artístico. Institucionalizou-se a anomia gerada pelo fim da voz única. Como lembra Bourdieu, “o monoteísmo da nómea central (encarnado, por muito tempo, pela Academia) cede o lugar à concorrência de múltiplos deuses incertos” (Bourdieu, 1996:154). A arte – que optou por se ausentar do cotidiano para habitar uma dimensão parassocial de incomunicabilidade estudada – já não alcança um sentido universalmente aceito que a legitime – de tal modo que a própria crítica mal tem em que fundamentar-se para distinguir o joio do trigo. O campo artístico entra em novo período com o declínio da legitimidade única pela Academia. Em ensaio sobre a estética modernista, o filósofo alemão Peter Sloterdijk aponta para algumas das características mais marcante das artes em sua fase pós-consolidação, sob o espectro da crise permanente: “em primeiro lugar, o dogmatismo da inovação, em segundo lugar, a dominação da interpretação, em terceiro lugar, o moralismo hermenêutico e, por último, a exploração esteticista da psicose” (Sloterdijk, 1992 [1987], p.37).

O “dogmatismo da inovação” teria levado à “mesmice de diferenças espontâneas”; uma vez que cada nova obra tentava negar quase todas as demais, como resultado chegou-se a uma forma bizarra de previsibilidade: a indiferença do sempre-novo. A contínua ruptura com toda a tradição prévia levou, ainda, ao enfraquecimento da teia de sentidos que possibilitaria a compreensão das obras. Cada novo movimento forjou os instrumentos semânticos a partir dos quais seu trabalho deveria ser entendido.

A ininteligibilidade era, para o artista moderno, não um ruído imprevisto, mas uma meta. Kandinsky (1990 [1911]), um dos pintores e pensadores fundamentais do modernismo estético, estabeleceu a ideia de uma pirâmide espiritual que hierarquizaria os indivíduos segundo sua capacidade de abstração e conhecimento estético, isto é, segundo sua possibilidade de compreender experimentações artísticas. Para ele, o objetivo do artista seria elevar o topo dessa pirâmide, tornando a arte cada vez mais abstrata e “incompreensível para as massas”, ou seja, afastando a obra da possibilidade de apreciação sincera por parte da maioria do público.

Mas tornar a arte inacessível também a tornaria invendável. Para garantir que ela conservasse sua aura de mistério insondável ao mesmo



tempo em que possibilitasse que potenciais consumidores tivessem um vislumbre desse mistério e o público médio de arte pudesse ao menos saber que se trata de algo mais do que meros rabiscos que “qualquer criança pode fazer”, aumentando assim seu valor de mercado, era preciso que uma interpretação particular sobre a obra se tornasse relevante a ponto de revestir-se de autoridade e ser aceita como o olhar legítimo. A figura responsável por essa tradução do trabalho incompreensível do artista de vanguarda para as camadas menos elevadas da pirâmide era o crítico de arte. Para tornar a arte algo acessível em sua inacessibilidade, instaurou-se um pacto entre o hermetismo dos artistas e a hermenêutica dos críticos. Com isso, a arte podia ser mercantilizada ao mesmo tempo em que servia de último consolo a filósofos moralistas em busca da “vida verdadeira”, como os frankfurtianos. Para estes, a arte seria a única instância social capaz de fazer frente à massificação dos espíritos. Isso ajudou a atar à arte um ascetismo nauseante a funcionar como um cinto de castidade, que deveria salvaguardá-la das interferências do inautêntico, que lhe bafejava as vestes. Ora, se a racionalidade instrumental ameaçava reduzir a arte a um produto esteticamente estéril, apenas mais uma série de objetos de beleza vulgar e insossa postos à disposição de consumidores ignóbeis, era obrigação do artista seguir na direção oposta e tornar seu trabalho desagradável para o mercado, apostando no ríspido e no torturante. Se era preciso que a experiência estética modernista se aproximasse da fragmentação frenética e do descolamento esquizóide da realidade que caracterizavam o cerne da alma moderna e que a massificação buscava ocultar, então a arte devia aproximar-se da psicose, como uma fonte de imaginários ao mesmo tempo reveladora e destrutiva. A obra passou a lutar não apenas contra o mundo, mas também contra o próprio artista, não raro consumindo-o.

A “grande arte” tende a cobrar muito de quem a ela se dedica. O artista que pretende tornar-se reconhecido deve assumir uma postura que remete ao ascetismo compartilhado por muitos místicos. Precisa mortificar sua vaidade, recusando gratificações a curto prazo, com fins a alcançar a fama num futuro indeterminado. É preciso padecer da incompreensão do grande público para tornar-se digno de um possível reconhecimento das elites do campo. É permitido ao artista que se quer

sério almejar a apenas uma forma de capital, o simbólico, na forma de *prestígio*. O descrédito torna-se seu maior medo, pois o descrédito é a antessala do ostracismo. Mesmo autores consagrados precisam lutar contra ele, vindo particularmente das acusações de decadência estética advindos dos novatos do campo, que apontam como indício de traição dos ideais aristocratizantes da arte a própria consagração do autor, por conta – entre outros fatores – do conseqüente aumento do número de leitores (e declínio da qualidade destes). Usam contra os consagrados os mesmos valores que estes usaram para se inserir e se estabelecer no campo. Assim sendo, três categorias de artistas se enfrentam na contemporaneidade: os novos, que constituem a vanguarda; os velhos, tidos como ultrapassados ou desclassificados; e os clássicos, aqueles consagrados pelas devidas instâncias. Bourdieu explicita essa disputa a partir do conflito entre gerações de estilistas:

As posições na estrutura da distribuição do capital específico se exprimem nas estratégias tanto estéticas, quanto comerciais. Para alguns, as estratégias de conservação que visam manter intacto o capital acumulado (o *renome da qualidade*) contra os efeitos da translação do campo e cujo sucesso depende, evidentemente, da importância do capital possuído e também da aptidão de seus detentores, fundadores e, sobretudo, herdeiros, em gerir racionalmente a reconversão, sempre arriscada, do capital simbólico em capital econômico. Para outros, as estratégias de subversão, que tendem a desacreditar os detentores do mais sólido capital de legitimidade, a remetê-los aos clássicos e, em seguida, ao desclassificado, colocando em questão (pelo menos, objetivamente) suas normas estéticas e apropriando-se de sua clientela presente ou, em todo caso, futura, por meio de estratégias comerciais que não poderiam ser utilizadas pelas *maisons* tradicionais, sem comprometerem sua imagem de prestígio e exclusividade (Bourdieu, 2008:117).

Em alguns momentos, a busca por formas inovadoras de expressão faz com que uma forma de expressão que, em certa circunstância, sequer é considerada uma forma de arte possa tornar-se um instrumento de renovação do campo artístico no passar de apenas uma geração. O

caso mais claro disso é a valorização do grafite, hoje uma das principais formas de expressão empregada pelos artistas para dar um ar mais urbano e contemporâneo a suas obras, sendo que, antes da canonização de Jean-Michel Basquiat, em meados da década de 1980, era considerado uma expressão marginal sem relevância estética. Os responsáveis por reclassificar o que antes era tomado como desclassificado – por ter sido ultrapassado ou por sequer ter sido cogitado como relevante – deve gozar de suficiente reconhecimento de sua autoridade estética para que sua opção por obras e autores anteriormente vistos como marginais, *kitsch* ou banais não seja interpretada como mero mau gosto, mas como uma subversão das normas até então vigentes e consequente ascensão de uma nova legitimidade estética – e nova hierarquia.

## CICLOS DE PRODUÇÃO

Há uma oposição básica entre dois pólos: o da produção pura, em que os produtos são pensados visando um público iniciado (muitas vezes, os próprios concorrentes), e o da grande produção, engendrado de acordo com as expectativas do público em geral. Dentro do campo da produção pura, está a chamada vanguarda, dividida segundo a consagração: aqueles que já foram consagrados e aqueles que não o foram – e talvez jamais o sejam. O mercado de artes, particularmente quando se trata de literatura, trabalha com dois diferentes ciclos econômicos. Primeiramente, um ciclo de produção curto, com obras voltadas para o consumo impensado, que buscam o sucesso imediato, ainda que passageiro. A maior parte dos *best sellers* encaixa-se nessa categoria, bem como os modismos literários para públicos específicos (como os romances para adolescentes). Tais produtos são engendrados de modo a oferecer risco mínimo aos investidores, saindo do prelo já com o público-alvo em mente e seguindo configurações formais já devidamente absorvidas pela massa dos leitores. Em contraposição a esse modelo, há o ciclo de produção longo, em que o risco e a experimentação são inerentes e busca-se obter prestígio e um catálogo de futuros clássicos, que tendem a se tornar vendas estáveis. A questão é que, por mais que o risco seja algo presente nesse tipo de transação, é preciso recorrer

a especialistas que possam identificar os prováveis novos clássicos, dentre a multidão de autores novatos. Para aumentar a chance de que esses escritores venham a ser lidos, autores consagrados ou críticos de renome avalizam sua obra. Essa posição de avalista dos novos autores também existe em outras esferas do campo artístico, como nas artes plásticas, no cinema e no teatro.

Em literatura, um autor torna-se devidamente consagrado quando a instituição escolar dá seu aval, incluindo-o em seu programa de ensino. Para o mercado editorial, um escritor conhecido (e valorizado) pelos que concluem o ensino médio é garantia de vendas no mínimo razoáveis. Os autores aumentam sua chance de serem incluídos no catálogo escolar quando são objeto de intensa pesquisa acadêmica. Assim, um dos mecanismos mais eficazes de consagração de um escritor é o reconhecimento de renomados pesquisadores em literatura. Uma vez consagrado, o artista passa a ter o dom de, ele mesmo, consagrar objetos ou pessoas. Os objetos que recebem sua assinatura ganham como que uma aura a diferenciá-los de objetos idênticos, mas sem a assinatura. Assim ocorreu com o urinol de Duchamp e assim ocorre com as roupas de grifes famosas. Em relação a pessoas, o artista consagrado tem o poder de atribuir parte de seu prestígio a novatos que apadrinhe favorecendo sua entrada no campo.

Os grupos de artistas geralmente reúnem-se sob rótulos que funcionam como sinais de reconhecimento para distinguir os artistas, bem como os profissionais e as estruturas ligados a eles – como as galerias e as editoras, por exemplo. O artista não é apenas um produtor, mas também um produto. Ao mesmo tempo em que é o criador de sua obra, ele é a criatura de seu campo. Precisa ser “descoberto”, classificado, vendido. Toda a rede de comentários sobre as obras não é um simples complemento à experiência estética, nem somente meio de compreender o que é propositalmente incompreensível. Os discursos sobre as obras são um momento das obras, na medida em que atrelam às obras sentido e valor. Alimentam a crença coletiva na sacralidade dos objetos e dos atos artísticos. É essa crença que torna possível atribuir um valor assombroso a *ready-made objects*, como os de Duchamp, meros objetos assinados por artistas consagrados. A assinatura do artista funciona como um rito mágico que faz a graça penetrar no objeto transformando-

-o em algo mais do que um mero urinol ou roda de bicicleta. Tal ato só se torna possível por conta da crença coletiva no poder simbólico da assinatura do artista. Essa crença é continuamente alimentada pela instituição escolar e pelos textos apologéticos dos especialistas. Também é alimentada pela imagem social do artista. Como lembra Bourdieu, “a vida do artista, a orelha cortada de Van Gogh e o suicídio de Modigliani fazem parte da obra destes pintores, do mesmo modo que suas telas, que lhes ficam devendo uma parcela de seu valor” (Bourdieu, 2008:169).

## **ARTISTAS, CRÍTICOS E MECENAS**

Todo ator social traz, em seus modos de pensar, falar e agir, as marcas das estruturas sociais que o atravessam e dos grupos aos quais pertence – seja esse pertencimento conscientemente buscado ou não-recusado, ou mesmo sequer suspeitado. Os artistas devem às circunstâncias de seu nascimento, educação e mesmo o estado do campo que encontram grande parte de seu sucesso ou sua ruína. Se Jorge Luís Borges, por exemplo, não tivesse acesso à “quase inesgotável disponibilidade de tempo e recursos”, sendo assim alvo de um “sobreinvestimento” que lhe garantiu “a aquisição e aprendizado de um fenomenal cabedal literário” (Miceli, 2007:159), dificilmente teria se tornado o escritor que se tornou. A posição que o artista ocupa no campo artístico tem relação com sua posição em outros campos, graças a seus recursos familiares, sociais e intelectuais, ainda que as determinações oriundas de outros campos só possam agir dentro do campo artístico quando transformadas em perspectivas artísticas.

Para compreender as decisões tomadas pelo artista em termos de forma e conteúdo é preciso apreender onde, no vasto e múltiplo espectro das posições possíveis do campo, se situa o autor em questão. É esperado que suas ações reflitam as estratégias típicas de sua posição. O artista que pretende inserir-se no campo revolucionando-o deve fazê-lo recorrendo a legitimidades arraigadas, como se restabelecesse uma pureza esquecida. É a própria luta que gera e unifica o campo, tornando-o algo análogo a um sistema. A entrada de novos jogadores muda configuração do campo, forçando os até então dominantes em

direção ao passado, o que apressa sua transformação em clássicos ou o ostracismo da desclassificação daqueles considerados ultrapassados. O aumento de consumidores, que se segue à consagração de um artista, reduz seu valor simbólico, na medida em que uma maior difusão resulta em uma banalização da mensagem originalmente subversiva (em termos estéticos, pelo menos) de sua obra. O campo estabelece e atualiza continuamente não apenas os problemas estéticos a serem solucionados, mas também os meios permitidos para se buscar suas soluções. Para entrar no campo, o novato deve estar a par dos problemas atualmente postos no campo sob pena de já ter sido ultrapassado antes mesmo de fazer sua estréia.

Dois movimentos foram necessários para que o campo artístico se consolidasse e certos artistas pudessem se destacar dos demais – suas obras formariam um corpo canônico, que mereceriam ser consumidas, independente da mensagem que passassem. Inicialmente, ocorreu a autonomização da produção de obras de arte, não mais atrelada a fins religiosos ou políticos. Com isso, houve o gradual estabelecimento de quais obras tinham valor em si, que mereceriam ser cultuadas por si mesmas – mesmo não estando ligada a nenhum ideal maior. A seguir, com a universalização e laicização do sistema escolar, formou-se um culto dos clássicos que predispõe os indivíduos à reverência diante de um certo conjunto de autores e comentadores especiais. Com a perspectiva de que a arte tem valor em si mesma, surge a necessidade de um corpo de especialistas para atribuir valor às obras de seus contemporâneos. Os críticos fazem parte do campo artístico tanto quanto os artistas e os compradores. Dentre esses profissionais, sempre há um grupo que se destaca dos demais, sendo a eles atribuído o máximo de capacidade de estabelecer a hierarquia adequada dos artistas contemporâneos.

A arte existe tanto no percebido quanto no próprio ato de perceber. No percebido é uma disposição de elementos pensados para serem destacados do contexto e cultuados. No perceber, trata-se de uma série de disponibilidades cultivadas ao longo da trajetória familiar e escolar do indivíduo – por exemplo, através de leituras, visitas a museus e concertos. “Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da ‘informação’ proposta pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global (por sua vez, dependente de

sua educação e de seu meio) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado, seja a pintura em seu conjunto, seja a pintura de tal época, escola ou autor” (Bourdieu, 2007:71). O belo em arte é o encaixe harmonioso entre o objeto estético e as predisposições estéticas de seu observador. Quando o objeto harmoniza-se parcialmente com as predisposições, mas também as expandem, tem-se o sublime. Esses conceitos, fundamentais para a Estética kantiana (cf. Kant, 1993), são relevantes também para o sociólogo das artes. O movimento de contínua ruptura que alimenta o campo se dá pela interminável busca do sublime ante a banalização do belo.

As predisposições do observador diante da obra são de origem social e podem ser estudadas pela sociologia. A sensibilidade estética não é um dom inexplicável, mas o produto das incontáveis relações sociais que conduziram o indivíduo à sua atual circunstância. Pessoas que não compartilham das mesmas estruturas cognitivas ou que possuem cosmovisões distintas, diante do mesmo objeto ou ato, como um quadro ou uma música, terão percepções inconciliáveis. Pode-se mesmo dizer que passaram por experiências diferentes. O julgamento dessas experiências, obviamente, não será consensual.

Para além das idiosincrasias do artista, grande parte de suas escolhas estéticas advêm das solicitações prévias ou potenciais de mecenas e colecionadores, ou seja, o gosto de quem pagará pela obra influencia nos rumos artísticos de quem produzirá a obra. No Brasil, por exemplo, um dos motivos que levou à pouca ousadia estética de nossos modernistas foi o gosto convencional dos financiadores típicos desses artistas, a oligarquia paulista. A aversão desses colecionadores às deformações características da ruptura com o figurativismo academicista levou em alguns momentos ao retrocesso do movimento, retornando a formas pré-abstracionistas. O aporte de recursos advindos de estrangeiros radicados em São Paulo, com gosto menos conservador, evitou que o retrocesso fosse ainda menor. O movimento modernista brasileiro não tem suas origens só em demandas do próprio campo artístico, mas é também “fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização” (Miceli, 2003:19). A acumulação de recursos oriundos da cafeicultura garantiu

o aumento de investimentos não apenas na atividade industrial, mas também na própria metrópole paulistana. Some-se a isso a construção de uma política de atração de imigrantes, principalmente europeus, que trouxeram de seus países os elementos iniciais de certas vanguardas. Tudo isso contribuiu para que se formasse um modelo de produção cultural com vistas a dar uma nova roupagem à idéia de nação brasileira.

## **CONSTRUÇÃO SOCIAL DA ARTE E SUAS ELITES**

Está claro que as obras-primas das diversas formas de arte consagradas não são um mero fruto da providência divina ou da mente de indivíduos prodigiosos que teriam desenvolvido suas obras independentemente de suas circunstâncias familiares, sociais e econômicas. Pelo contrário, cada objeto ou ato artístico é o resultado do cruzamento de uma série de relações sociais na maioria das vezes muito além da vontade do artista. Não apenas é preciso pesar o papel da formação familiar e dos recursos escolares e econômicos à disposição do indivíduo que se decide por quaisquer carreiras artísticas, como também o estado do campo no momento de sua chegada e seu deslocamento nas posições possíveis que venha ou não a ocupar nele. Os grandes artistas são o resultado de diversos condicionantes sociais, podendo ser estudados pelo sociólogo como uma classe com certas redundâncias e algumas divergências. Analisar as coincidências e as singularidades das trajetórias dos principais artistas de determinado local em determinada época ajuda a lançar luz sobre os caminhos tomados por esses artistas e por todo o campo das artes na circunstância em análise. Contudo, não é apenas a elite da categoria dos artistas que deve ser estudada para termos uma compreensão dos jogos de poder vigentes no campo das artes em determinado momento. É preciso ainda avaliar as trajetórias dos indivíduos que clamam para si, com algum sucesso, a legitimidade de definir que artistas compõem a elite do campo. É indispensável realizar estudos sobre os principais críticos em atuação no recorte espaço-temporal desejado, uma vez que essa categoria tem o poder de classificar ou desclassificar os artistas ultrapassados pela nova



geração. Além dos críticos, é preciso avaliar ainda os especialistas, particularmente os pesquisadores ligados às universidades. Eles têm o papel de fazer entrar ou sair do cânone escolar determinado autor ou movimento artístico. Também são eles que garantem qual interpretação sobre as obras se tornará hegemônica nas escolas e nas universidades. Não se deve esquecer os profissionais que possibilitam o acesso das obras ao público, como os editores e os curadores. Assim, é preciso apreender a situação do mercado editorial, quando se avalia o subcampo literário, e das galerias de arte, quando se estuda o subcampo das artes plásticas, por exemplo. Por fim, é preciso deter-se sobre os principais mecenas e colecionadores, aqueles que financiam os artistas, garantindo que eles possam se dedicar ao seu trabalho. O gosto dessa categoria, geralmente ligada às suas posições econômica e política, é um elemento que pode determinar os rumos tomados pelos artistas mantidos por eles – como demonstra o caso dos modernistas sob o controle dos cafeicultores. As obras que consomem são tidas como símbolos de seu pensamento de classe; o que faz dos artistas também ideólogos financiados. Estudar as elites artísticas significa, portanto, estudar as elites não apenas dos artistas, mas também das categorias que lhes confiarão legitimidade intelectual e das que lhes garantirão as condições materiais para realizar suas obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estruturado campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras. (1996 [1992]).

\_\_\_\_\_. & DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk. (2007 [1969]).

\_\_\_\_\_. & DELSAUT, Y. **O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia**. In: BOURDIEU, P. **A produção da crença**. 3ª ed. Porto Alegre: Zouk. (2008 [1974]).

CORADINI, O. L. (org.). **Estudos de grupos dirigentes no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2008.

HEINZ, F. M. (org.). **Por uma outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. 2006.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes. (1990 [1911]).

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (1993 [1790]).

MICELI, S. **Jorge Luís Borges: História Social de um escritor nato**. In: *Novos Estudos CEBRAP*, 77, março de 2007 : 155-182. 2007.

\_\_\_\_\_. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

\_\_\_\_\_. **Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo**. 2003. **Artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras.

SLOTTERDIJK, P. **Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomai-co**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. (1992 [1987]).

Recebido em 02 de março de 2011

Aprovado em 1º de maio de 2011