

Introdução

Como o senhor afirmou, Cavaleiro!, deveriam existir leis para proteger os conhecimentos adquiridos. Tome um de nossos bons alunos como exemplo: modesto e diligente, desde as aulas de gramática começou a preencher seu pequeno caderno de expressões e, tendo, durante vinte anos, prestado a maior atenção nos professores, acabou por acumular uma espécie de pequeno pecúlio intelectual. Será possível que isso não lhe pertença como ocorre em relação a uma casa ou a dinheiro?

P. Claudel, *O sapato de cetim*

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo.

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social.¹ O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar (cuja eficácia e duração dependem estreitamente da origem social) varia segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado às diferentes práticas culturais pelo sistema escolar; além disso, a influência da origem social, no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, atinge seu auge em matéria de “cultura livre” ou de cultura de vanguarda. À hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da “classe”. As maneiras de adquirir sobrevivem na maneira de utilizar as aquisições: a atenção prestada às *maneiras* tem sua explicação se observarmos que, por meio destes imponderáveis da prática, são reconhecidos os diferentes modos de aquisição, hierarquizados, da cultura, precoce ou tardio, familiar ou escolar, assim como as classes de indivíduos que elas caracterizam (tais como os “pedantes” e os “mundanos”). A nobreza cultural possui, também, seus títulos discernidos pela escola, assim como sua ascendência pela qual é avaliada a antiguidade do acesso à nobreza.

A definição da nobreza cultural é o pretexto para uma luta que, desde o século XVII até nossos dias, não deixou de opor, de maneira mais ou menos declarada, grupos separados em sua idéia sobre a cultura, sobre a relação legítima com a cultura e com as obras de arte, portanto, sobre as condições de aquisição, cujo produto é precisamente estas disposições: a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece,

inclusive, no campo escolar, aqueles que, bem cedo, tiveram acesso à cultura legítima, em uma família culta, fora das disciplinas escolares; de fato, ela desvaloriza o saber e a interpretação erudita, marcada como “escolar”, até mesmo, “pedante”, em proveito da experiência direta e do simples deleite.

A lógica do que, às vezes, é designado – em linguagem tipicamente “pedante” – como a “leitura” da obra de arte, oferece um fundamento objetivo a esta oposição. A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. A operação, consciente ou inconsciente, do sistema de esquemas de percepção e de apreciação, mais ou menos explícitos, que constitui a cultura pictórica ou musical é a condição dissimulada desta forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos. O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, “afogado”, diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som. Por não ter aprendido a adotar a disposição adequada, ele limita-se ao que é designado por Panofsky como “propriedades sensíveis”, identificando uma pele como aveludada ou uma renda como vaporosa, ou, então, às ressonâncias afetivas suscitadas por essas propriedades, falando de cores ou de melodias austeras ou alegres. De fato, a possibilidade de passar da “camada primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial” para a “camada dos sentidos secundários”, ou seja, para a “região do sentido do significado”, só ocorre se possuímos os conceitos que, superando as propriedades sensíveis, apreendem as características propriamente estilísticas da obra.² O mesmo é dizer que o encontro com a obra de arte nada tem a ver, em conformidade com a visão habitualmente adotada, com um pretense amor à primeira vista; além disso, o ato de fusão afetiva, de *Einführung*, que dá o prazer do amor pela arte, pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural. Esta teoria, tipicamente intelectualista, da percepção artística contradiz, de modo direto, a experiência dos apreciadores mais de acordo com a definição legítima: a aquisição da cultura legítima pela familiarização insensível no âmbito da família tende a favorecer, de fato, uma experiência encantada da cultura que implica o esquecimento da aquisição e a ignorância dos instrumentos da apropriação. A experiência do prazer estético pode ser acompanhada pelo mal-entendido etnocêntrico que acarreta a aplicação de um código impróprio. Assim, o olhar “puro” lançado para as obras pelo espectador culto atual nada tem de comum, praticamente, com o “olhar moral e espiritual” dos homens do *Quattrocento*, ou seja, o conjunto das disposições, ao mesmo tempo, cognitivas e avaliadoras que se encontravam na origem de sua percepção, tanto do mundo quanto da representação pictórica do mundo: preocupados, conforme consta nos contratos, em compensar a soma paga, os clientes dos trabalhos de artistas, tais como Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio ou Piero della Francesca, investiam nas obras de arte as disposições mercantis de homens de negócios experientes no cálculo imediato das quantidades e dos preços, recorrendo, por exemplo, a critérios de apreciação absolutamente surpreendentes – por exemplo, a carestia das cores segundo a qual o topo da hierarquia é ocupado pelo dourado e pelo ultramar.³

O “olho” é um produto da história reproduzido pela educação. Eis o que se passa em relação ao modo de percepção artística que se impõe, atualmente, como legítima, ou seja, a disposição estética como capacidade de considerar em si mesmas e por elas mesmas,

em sua forma e não em sua função, não só as obras designadas por essa apreensão, isto é, as obras de arte legítimas, mas todas as coisas do mundo, tanto as obras culturais que ainda não foram consagradas – como, em determinado momento, as artes primitivas ou, hoje em dia, a fotografia popular ou o *kitsch* –, quanto os objetos naturais. O olhar “puro” é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos.⁴ Uma arte que – por exemplo, toda a pintura pós-impressionista – é o produto de uma intenção artística que afirma o primado do modo de representação sobre o objeto da representação, exige categoricamente uma atenção exclusiva à forma, cuja exigência pela arte anterior era apenas condicional.

A intenção pura do artista é a de um produtor que pretende ser autônomo, ou seja, inteiramente dono do seu produto, que tende a recusar não só os “programas” impostos *a priori* pelos intelectuais e letrados, mas também, com a velha hierarquia do fazer e do dizer, as interpretações acrescentadas *a posteriori* sobre sua obra: a produção de uma “obra aberta”, intrínseca e deliberadamente polissêmica, pode ser assim compreendida como o último estágio da conquista da autonomia artística pelos poetas e – sem dúvida, à sua imagem – pelos pintores que, durante muito tempo, permaneceram tributários dos escritores e de seu trabalho de “fazer-ver” e de “fazer-valer”. Afirmary a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo, em relação ao “indivíduo”, referente exterior, por onde se introduz a subordinação a funções – ainda que se tratasse da mais elementar, ou seja, a de representar, significar e dizer algo. É, ao mesmo tempo, recusar o reconhecimento de qualquer outra necessidade além daquela que se encontra inscrita na tradição própria da disciplina artística considerada; trata-se de passar de uma arte que imita a natureza para uma arte que imita a arte, encontrando, em sua história própria, o princípio exclusivo de suas experimentações e de suas rupturas, inclusive, com a tradição.

Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, a referência à sua própria história, a arte faz apelo a um olhar histórico; ela exige ser referida não a este referente exterior que é a “realidade” representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente. À semelhança da produção artística enquanto ela se engendra em um campo, a percepção estética, enquanto é diferencial, relacional e atenta às diferenças entre estilos, é necessariamente histórica: como acontece com o pintor chamado “naïf” que, estando fora do campo e de suas tradições específicas, permanece exterior à história própria da arte considerada, assim também o acesso do espectador “naïf” a uma percepção específica de obras de arte sem sentido só pode ocorrer por referência à história específica de uma tradição artística. A disposição estética exigida pelas produções de um campo de produção que atingiu um elevado grau de autonomia é indissociável de uma competência cultural específica: esta cultura histórica funciona como um princípio de pertinência que permite identificar, entre os elementos propostos ao olhar, todos os traços distintivos, e somente estes, referindo-os, de modo mais ou menos consciente, ao universo das possibilidades substituíveis. Adquirida, no essencial, pela simples freqüência das obras, ou seja, por uma aprendizagem implícita análoga àquela que permite reconhecer, sem regras nem critérios explícitos, rostos familiares, este controle

que, na maior parte das vezes, permanece no estado prático, permite identificar estilos, ou seja, modos de expressão característicos de uma época, civilização ou escola, sem que os traços constitutivos da originalidade de cada um deles sejam claramente distinguidos e explicitamente enunciados. Tudo parece indicar que, mesmo entre os profissionais da atribuição, os critérios que definem as propriedades estilísticas das obras-testemunho nas quais se apóiam todos os julgamentos permanecem, quase sempre, no estado implícito.

O olhar puro implica uma ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo que, levando em consideração as condições de sua plena realização, é uma ruptura social. É possível acreditar em Ortega y Gasset quando ele atribui à arte moderna uma recusa sistemática de tudo o que é “humano”, ou seja, genérico e comum – por oposição ao distintivo ou distinto –, a saber, as paixões, as emoções, os sentimentos experimentados pelos homens “comuns” em sua existência “comum”. De fato, tudo se passa como se a “estética popular” (as aspas significam que se trata de uma estética em si e não para si) estivesse baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida que implica a subordinação da forma à função. Este aspecto é perfeitamente visível no caso do romance e, sobretudo, do teatro em que o público popular recusa qualquer espécie de experimentação formal e todos os efeitos que, introduzindo um distanciamento em relação às convenções aceitas (em matéria de cenário, de intriga, etc.), tendem a colocar o espectador à distância, impedindo-o de entrar no jogo e identificar-se completamente com os personagens (estou pensando no distanciamento brechtiano ou na desarticulação da intriga romanesca operada pelo *Nouveau Roman*). Segundo a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é, ou seja, autônoma, *selbständig*; ao contrário, a “estética” popular ignora ou rejeita a recusa da adesão “fácil” e dos abandonos “vulgares” que se encontra – pelo menos, indiretamente – na origem do gosto pelas experimentações formais e, em conformidade com os julgamentos populares sobre a pintura ou a fotografia, ela apresenta-se como o exato oposto da estética kantiana: para apreender o que faz a especificidade do julgamento estético, Kant empenhou-se, por um lado, em estabelecer a distinção entre o que agrada e o que dá prazer, e, por outro, de um modo mais geral, em discernir o desinteresse, única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação e do interesse da razão que define o Bom; inversamente, os indivíduos das classes populares – para quem toda imagem deve exercer explicitamente uma função, nem que seja a de signo – manifestam em seus julgamentos a referência, muitas vezes, explícita, às normas da moral ou do decoro. Seja por meio de críticas ou de elogios, sua apreciação refere-se a um sistema de normas, cujo princípio é sempre ético.

Ao aplicar às obras legítimas, os esquemas do *ethos* que são válidos para as circunstâncias comuns da vida, e ao operar, assim, uma redução sistemática das coisas da arte ou coisas da vida, o gosto popular e a própria seriedade (ou ingenuidade*) que ele investe nas ficções e representações indicam *a contrario* que o gosto puro opera uma suspensão da adesão “naïve” que é a dimensão de uma relação quase lúdica com as necessidades do mundo. Poder-se-ia dizer que os intelectuais acreditam mais na

* No original, “naïveté”, ou seja, forma substantivada de “naïf”; e, neste mesmo parágrafo, o termo “ingênua” corresponde ao adjetivo “naïve” (feminino de “naïf”) e “ingenuamente” a “naïvement” (forma adverbial). (N.T.)

representação – literatura, teatro, pintura – que nas coisas representadas, ao passo que o “povo” exige, antes de tudo, que as representações e as convenções que as regulam lhe permitam acreditar “naïvement” nas coisas representadas. A estética pura enraíza-se em uma ética ou, melhor ainda, no *ethos* do distanciamento eletivo às necessidades do mundo natural e social que pode assumir a forma de um agnosticismo moral (visível quando a transgressão ética se torna um expediente artístico) ou de um estetismo que, ao constituir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a denegação burguesa do mundo social. Compreende-se que o desprendimento do olhar puro não possa ser dissociado de uma disposição geral em relação ao mundo que é o produto paradoxal do condicionamento exercido por necessidades econômicas negativas – o que é designado como facilidades – e, por isso mesmo, propício a favorecer o distanciamento ativo à necessidade.

Se é demasiado evidente que, pela arte, a disposição estética recebe seu terreno por excelência, ocorre que, em qualquer campo da prática, é possível se afirmar a intenção de submeter as necessidades e as pulsões primárias ao requinte e à sublimação; além disso, em todos os campos, a estilização da vida, ou seja, o primado conferido à forma em relação à função, à maneira em relação à matéria, produz os mesmos efeitos. E nada determina mais a classe e é mais distintivo, mais distinto, que a capacidade de constituir, esteticamente, objetos quaisquer ou, até mesmo, “vulgares” (por serem apropriados, sobretudo, para fins estéticos, pelo “vulgar”) ou a aptidão para aplicar os princípios de uma estética “pura” nas escolhas mais comuns da existência comum – por exemplo, em matéria de cardápio, vestuário ou decoração da casa – por uma completa inversão da disposição popular que anexa a estética à ética.

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. E, deste modo, a análise estatística mostra, por exemplo, que oposições de estrutura semelhante às que se observam em matéria de consumo cultural encontram-se, também, em matéria de consumo alimentar: a antítese entre a quantidade e a qualidade, a grande comilança e os quitutes, a substância e a forma ou as formas, encobre a oposição, associada a distanciamentos desiguais à necessidade, entre o gosto de necessidade – que, por sua vez, encaminha para os alimentos, a um só tempo, mais nutritivos e mais econômicos – e o gosto de liberdade – ou de luxo – que, por oposição à comezaina popular, tende a deslocar a ênfase da matéria para a maneira (de apresentar, de servir, de comer, etc.) por um expediente de estilização que exige à forma e às formas que operem uma denegação da função.

A ciência do gosto e do consumo cultural começa por uma transgressão que nada tem de estético: de fato, ela deve abolir a fronteira sagrada que transforma a cultura legítima em um universo separado para descobrir as relações inteligíveis que unem “escolhas”,

aparentemente, incomensuráveis, tais como as preferências em matéria de música e de cardápio, de pintura e de esporte, de literatura e de penteado. Esta reintegração bárbara do consumo estético no universo do consumo comum revoga a oposição – que, desde Kant, se encontra na origem da estética erudita – entre o “gosto dos sentidos” e o “gosto da reflexão”; e, entre o prazer “fácil”, prazer sensível reduzido a um prazer dos sentidos, e o prazer “puro” que está predisposto a tornar-se um símbolo de excelência moral e a dimensão da capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano. A cultura que é o produto desta divisão mágica tem valor de sagrado. E, de fato, a consagração cultural submete os objetos, pessoas e situações que ela toca a uma espécie de promoção ontológica que se assemelha a uma transubstanciação. Como prova, contento-me com a citação destes dois julgamentos que, segundo parece, foram inventados para a felicidade do sociólogo: “Eis, afinal de contas, o que nos causou maior impressão: nada poderia ser obsceno em nossa primeira encenação e as bailarinas da *Opéra*, até mesmo, como dançarinas nuas, sílfides, endoidecidas ou bacantes, conservam uma pureza inalterável”.⁵ “Existem atitudes obscenas, como esses simulacros de coito que são chocantes para o olhar. Certamente, não pretendo aprová-las, embora a inserção de tais gestos nos balés confira-lhes um aspecto estético e simbólico que faz falta às cenas íntimas exibidas, cotidianamente, à frente dos espectadores no cinema (...). E o nu? Limito-me a dizer que é breve e exerce reduzido efeito cênico. Não direi que é casto ou inocente porque nada do que é comercial pode receber tal qualificativo. Digamos que não é chocante; no entanto, pode ser criticado, sobretudo, por ter servido de atrativo para o sucesso da peça (...). A nudez de *Hair* carece de dimensão simbólica”.⁶ A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.