

A MÍSTICA DO CONHECEDOR DE ARTE

Rosirene Rodrigues dos Santos

Resumo: Esse artigo avalia a condição de conhecedor da arte na visão ocidental. Por meio da ótica bourdiana, enfoca os domínios dos espaços sociais e seus fundamentos latentes de dominação. Busca ampliar o olhar acerca do macrocosmo, no qual se insere o jogo da legitimação da arte. Articula as noções de campo e habitus no percurso das relações capitalistas para compreender como os agentes se posicionam na definição das regras desse jogo. Ressalta que o campo artístico não é absolutamente autônomo, mas possui hierarquias e regras próprias. Desvenda ao longo do trabalho a noção de gosto inata como mística do senso comum e o agenciamento das instâncias estéticas do imaginário coletivo. Observa que, na visão de Pierre Bourdieu, o sistema escolar, em vez de oferecer acesso democrático de uma competência cultural específica para todos, reforça a distinção de capital cultural de seu público, limitando o aproveitamento dos sujeitos que pertencem a classes economicamente menos favorecidas. Conclui que existe um modo de conservação e reprodução no sistema educacional, no qual a cultura e a educação estética podem contribuir com a resignificação de visões de mundo e dinâmicas afirmativas dos atores sociais no espaço escolar.

Palavras-chave: Cultura - Arte - Estética.

1 INTRODUÇÃO

A capacidade de discriminar é a habilidade essencial de qualquer conhecedor, sendo que esta capacidade é o que provoca o prazer em consumir determinado produto. Um amador da arte não hesitaria em distinguir em pinturas do século XV, representando “A Adoração dos Magos”, qual seria aquela feita por Sandro Botticelli.

O especialista possui em nossa sociedade um lugar de apreço diante das faculdades de distinguir corretamente e melhor.

Contudo, lidamos diariamente com a discriminação, selecionando desde o caminho a ser percorrido num dia de trabalho às mais complicadas decisões das quais dependem o futuro a ser construído como projeto individual. Nesses casos, nutrir a indiferença incide na interpretação de uma discriminação incorreta, no fracasso pessoal.

O contraste em ver um quadro exposto numa feira e um quadro na parede de um museu condiciona a avaliação de seu valor estético, que demonstra uma hierarquia com autoridade definida, e que delega responsabilidade de conhecedor de arte para alguns, enquanto a outros resta a convivência dessa especialidade.

2 DISCUSSÃO

Nesse dilema, existem os que

defendam as reações puras de vivenciar a arte, sem necessariamente ter um conhecimento especializado, sugerindo a ideia de bom gosto. Essa noção se mostra independente da formação, enfatizando o gosto como algo que surge de um saber natural ou inato. Numa citação, Mascelani reproduz o discurso do colecionador Jacques Van de Beuque: “Não posso dizer por que esta peça é melhor do que aquela, na maioria das vezes. Apenas sei que uma me fala mais do que outra. A peça fala por si” (Beuque apud Mascelani. 1993 p.35).

Nessa corrente vários são os que defendem a máxima do gosto como qualidade inata, pois segundo o marchand Henri Kamer: “É possível aprender a reconhecer os estilos (...) através de livros que foram publicados sobre o assunto ou, melhor ainda, estudá-los em campo. Mas gosto e senso de qualidade não são nunca adquiridos. Isto é inato (Kamer apud Price, 1974, p.38).

Reportamo-nos às ideias dos pensadores racionalistas na formação de teorias contemporâneas. Nesse caso, assinala-se o pensamento de Leibniz, que argumenta a definição do princípio inato do conhecimento:

(...) é esta relação particular do espírito humano (...) que torna o exercício da faculdade fácil e natural (...), e que faz com que a

denominemos inatas. Por conseguinte, não é uma faculdade nua, que consistiria na pura possibilidade de compreender as verdades: é uma disposição, uma aptidão, uma pré-formação, que determina nossa alma e que faz com que imprimimos na pedra ou no mármore indiferentemente, e entre aquelas já indicadas pelos seus veios, ou que os veios estão dispostos a indicar, se o artífice souber aproveitar (Leibniz, 1980, p.36. Trad. Baraúna).

Tais afirmações sugerem uma potencial individualidade quanto às decisões do gosto. Nesse sentido não seria necessário um olhar “clínico” para definir o que é bom ou mau gosto, passando, então a subsistir uma concepção inerente do julgamento de valor.

A relatividade do gosto também é defendida, haja vistas que a experiência possibilita os nossos juízos de valores. Porém seria impossível não perceber situações em que o gosto é controlado institucionalmente, na qual a propaganda representa o veículo que instrumenta o jogo hierárquico das posições de julgamento do juízo de valor. Em meio às discriminações em que o consumidor se coloca obrigado a decidir, prevalece o domínio do valor estético determinado pela maestria de alguns poucos detentores do poder do senso estético.

É inegável que a sensação de poder do qual é tomado um consumidor da grife Armanidifere da sensação de um consumidor de uma loja de departamentos. O que leva o consumidor a decidir pelo produto vai além de sua capacidade de definir o que seja bom gosto. Insere-se na posição social, no status ocupado pelo indivíduo, na situação econômica a que pertence, enfim sugere um distintivo, sendo a propaganda elemento essencial na escolha.

A intuição natural perderia então o seu lugar para uma aparelhagem contundente no jogo dos formadores de opinião. As arbitrariedades desse jogo tornam-se ameaçadoras, forçando a mística do conhecedor. Como exemplo desse místico poder temos os museus de arte que representam (do grego mouseion templo sagrado das musas), o espaço sagrado no

qual os objetos são observados à distância em silêncio e adoração. Para Bourdieu;

O mundo da arte coloca-se em oposição ao mundo da vida cotidiana, como o sagrado e o profano: a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano do mobiliário, sempre escasso e desconfortável, a rejeição quase sistemática de tudo que seja didático, a grandiosa solenidade da decoração e do decoro, com colunatas, as vastas galerias, as pinturas nos tetos e as escadarias monumentais, tudo parecendo ter sido colocado de modo a refletir (...) a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (Bourdieu, 1969, p.165-6).

No cenário cultural, o gosto relativo é produto específico de matrizes culturais locais, no qual os fatores econômicos e socioculturais imprimem a maneira intrínseca na avaliação do que venha ser o juízo de valor que determina o gosto. Segundo Bourdieu:

Se a classe dominante da crítica estética se vê como beneficiária de um dom místico inato, eles estão brincando com uma espécie de ilusão de ótica, pois sua luta para conquistar um monopólio de legitimidade artística é menos inocente do que poderia parecer; não há uma luta relacionada à arte que não esteja também relacionada com a imposição de uma arte da vida. (BOURDIEU, apud PRICE, 2000, p.41)

Constatamos que o tencionamento entre o conhecimento inato e o conhecimento adquirido aponta para definições de conceitos determinantes que possam clarificar o jogo social, no qual se inserem a autonomia do campo artístico ou as forças coletivas que mobilizam a tessitura do jogo. Na mesma ordem de ideias a noção de campo proposta por Bourdieu indica:

Uma direção à pesquisa, definida negativamente como recusa à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, perante a qual se achavam colocadas todas as

ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou história literária: nestas matérias, a oposição entre formalismo nascido da teorização de uma arte que chegara a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar diretamente as formas artísticas com formas sociais _ com o qual o marxismo, apesar da noção de autonomia, tendia a identificar-se (...) ignorando o campo como espaço social de relações objetivas (Bourdieu, 1980, p.64).

Dessa maneira, Bourdieu propõe um pensamento relacional com base na corrente estruturalista. Entretanto, suas críticas ao método estruturalista concentram-se na forma de sua aplicação às ciências sociais, ou seja:

A dificuldade que é particular à aplicação deste modo de pensamento às coisas do mundo social provém da ruptura com a percepção comum do mundo social por esta exigida. Assim, para construir realmente a noção de campo, foi preciso passar para além da primeira tentativa de análise do “campo intelectual” como universo relativamente autônomo de relações específicas (op. cit., p. 65-6).

A teoria da economia dos campos permite descrever a forma que encobre os mecanismos e conceitos gerais que gravitam em torno do jogo das coisas materiais e simbólicas. Nesse sentido, “*o habitus* é a ambição indispensável para tentar totalizar numa prática realmente cumulativa o conjunto dos saberes e do saber-fazer acumulados em todos os atos do conhecimento” (op. cit, p.68).

O olhar do amator de arte constitui um produto da história, mas apresenta-se frequentemente como um dom natural. A intenção artística está ligada ao campo artístico autônomo que impõe suas exigências. Assim, a obra de arte dotada de sentido de valor depende da mesma instituição histórica que determina o *habitus*. Para Bourdieu o *habitus* é:

Um sistema de disposições duráveis

(...) estruturadas (...), enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser reguladas, sem que por isso sejam produto da obediência a regras adaptadas ao seu objetivo, sem supor a visão consciente dos fins (Miceli, XL. in Bourdieu, 1998).

A obra de arte passa a existir como objeto simbólico potencializado de valor, apenas para o observador/fruidor com competência estética exigida pelo campo artístico. Esse observador é o produto de uma longa convivência com a obra de arte, seguindo a referência do jogo, no qual a arte está envolvida e a discriminação produz o “sagrado”. Nesse sentido, a obra de arte ganha sua magia. Para Mauss:

A magia é, por definição, objeto de crença. Porém, os elementos da magia, sendo inseparáveis uns dos outros e até mesmo confundindo-se uns com os outros, não podem ser objeto de crenças diferentes, o objeto de uma mesma afirmação, que não pesa apenas no poder do mágico ou no valor de um rito, mas em todo conjunto ou no princípio da magia. Assim como a magia é mais real do que suas partes, a crença na magia é geral e mais enraizada do que a crença nos elementos. (...). Na magia a fé precede a experiência. (...). A magia tem tal autoridade, que em princípio, a experiência contrária não abala a crença. (...). A magia compreende agentes, atos e representações. (...). Os ritos mágicos e a magia, como um todo, são, primeiramente, fatos de tradição (Mauss, 1974, p.121-150).

Por esse prisma, a obra de arte se encontra impregnada pelo “feitiço do nome do mestre”, como nos sugere Benjamin (1980). Entretanto, não se fundamenta unicamente na assinatura; mutuamente o campo artístico sistematiza seus agentes produzindo no campo sua autonomia. As instituições, reprodutores, produtores, consumidores e toda uma gama de categorias dotadas das exigências que o campo necessita se organizam para uma

apreciação e percepção específica da medida e valor, do artista e de sua produção.

A organização do jogo que legitima o objeto de arte necessita do espaço social instituído e entendido como um campo de forças, onde agentes sociais se definem pela posição e regras construídas para o legitimar da arte. Conforme Bourdieu, o mundo social é entendido como “um espaço (com várias dimensões) constituído na base de princípios de diferenciação e distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social considerado” (Bourdieu, 1998).

Especificamente, no recorte da arte indígena ou tribal, constata-se a arbitrariedade na maneira de consumo do produto do artista, sendo esta produzida por uma coletividade. Seu uso concretiza-se como bem cultural comum efetivando a liberdade de posse por qualquer indivíduo, instituição privada ou pública.

Como exemplo, se observa as logomarcas com padrões indígenas, onde a propaganda se apropria da criatividade indígena sem a devida referência ao grupo que a produziu. Nessa e em outras situações bem conhecidas, o direito autoral só existe para poucas categorias historicamente inventadas.

Arbitrário, também seria conhecer uma sociedade do seu exterior e classificá-la com a propriedade de quem a vivencia. Segundo, Geertz:

A incapacidade de compreender essa variedade que leva a muitos dos estudiosos da arte não-ocidental, principalmente daquela a que chamamos de “arte primitiva” a expressar um tipo de comentário que ouvimos com frequência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco, sobre arte. O que esses comentários, na verdade, querem dizer, é que, a não serem de forma lacônica, ou críptica, como se tivessem muito pouca esperança de serem compreendidos, os povos que esses estudiosos observam não falam de arte como eles, estudiosos, falam ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem: em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos

estilísticos (Geertz, 1997, p. 146-7).

A propriedade de ser indígena jamais será descrita por um não-índio, em sua totalidade. Dessa forma, pontuamos o que é próprio da visão ocidental, como definição estética, do que venha ser a obra de arte. E ainda, como o espaço social propicia a teoria do jogo e de seus mecanismos dotados do poder para instituir e hierarquizar.

Nessa perspectiva, o jogo necessita de um corpus organizado em um campo, no qual a obra de arte gravita. Na visão de Bourdieu, o *corpus* oportuniza a formação do *habitus* apropriado para a legitimação do objeto de arte. Construído no universo das relações dos bens simbólicos e entendido como um espaço do jogo, nesse sentido reproduz as distinções econômicas e culturais onde as trocas simbólicas se revelam numa economia. Portanto, uma produção artística se tornará objeto de arte, se for legitimada pelas instituições que formam o corpus.

3 CONCLUSÃO

Para o antropólogo Franz Boas, “o olho que vê é um órgão da tradição” (*apud* Sahlins, 1985, p.145). Assim, a formação cultural imprime o gosto por determinada obra de arte, e as categorias que agenciam o gosto estético são previamente formadas. A ideia, de gosto inato fortalece a mística da perícia aos códigos da linguagem artística.

Oportunizar esses códigos é desmistificar um conteúdo que foi historicamente desmerecido no contexto formal escolar. Por essa ótica, qualquer interessado pode e deve ser conhecedor de arte, pois o mundo midiático vivenciado nos condiciona cotidianamente, ao universo das imagens.

Sem a prévia formação estamos expostos ao analfabetismo visual e reforçando a categorização das artes, para poucos portadores de um dom adquirido pelo imponderável e/ou inefável poder do gosto.

Na trajetória histórica do ocidente, é possível elencar a imagem com efetivos estágios, enquanto representações simbólicas direcionadas à religião, à propaganda e, no mundo contemporâneo, ao estágio midiático. Nesse lugar, torna-se imperativo a compreensão dos códigos da linguagem artística, que

pressupõem a formação do sujeito observador/ consumidor/fruidor de arte em suas competências, o que amplia o percurso para o empoderamento de habilidades.

O espaço escolar é o lugar necessário à democratização e formação dos sujeitos, pois o gosto é produzido e resulta num conjunto de condições materiais e simbólicas acumuladas ao longo do processo educativo.

4 REFERÊNCIAS

BENJAMIN. W. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. (Trad. Grunnewald. J. L.) Coleção Os Pensadores: São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOURDIEU, P. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GEERTZ, C. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.

LEIBNIZ, G. W. V. Coleção os Pensadores. (Trad. Baraúna). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MASCELANI. M. A. S. Arte Popular e a Criação da Casa do Pontal. Rio de Janeiro: EBA/CLA, 1996. Dissertação (Mestrado).

MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974. v.1 e 2.

PRICE, S. A Arte Primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2000.

SAHLINS, M. Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

5 DADOS DA AUTORA

ROSIRENE RODRIGUES DOS SANTOS

IFBA - Campus Irecê
rosesantos@ifba.edu.br