

ROGER BASTIDE

Da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Paris; da Seção de Ciências Econômicas e Sociais da Escola Prática de Altos Estudos.

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

Série 2.<sup>a</sup> — Ciências Sociais

Volume 43

★

Direção:

DR. FLORESTAN FERNANDES

Da Universidade de S. Paulo

Capa de:

ANA LUÍSA ESCOREL

PASTA: 44

COPIAS: 25

R\$: 225



COMPANHIA EDITORA NACIONAL

# ARTE E SOCIEDADE

Tradução de

GILDA DE MELLO E SOUZA

(Da Universidade de S. Paulo)

segunda edição

revisada e ampliada

TOMBO...: 62667



SBD-FELCH-USP

BIBLIOTECA DE FILOSOFIA

E CIÊNCIAS SOCIAIS



COMPANHIA EDITORA NACIONAL  
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE S. PAULO

SÃO PAULO

sumidor”(2). Parece-nos, contudo, que os dois termos têm uma significação usual por demais econômica e, pessoalmente, preferimos sempre a êles, devido a seus caracteres mais propriamente estéticos, os termos que utilizamos em nossos cursos na França, de criador de valor de arte e de amador de arte. Aliás, essa divergência de linguagem se reveste de pouca significação se levarmos em conta que as palavras não têm as mesmas gradações de sentido segundo os lugares. O importante é o reconhecimento da existência de duas estéticas e por conseguinte de duas sociologias. A cada uma consagramos um capítulo particular.

## I

É certo que os valores estéticos mudam; Baudelaire inventa “um estreitamento nôvo” (“un frisson nouveau”), Turner descobre a poesia do nevoeiro. Há pois motivo de se perguntar como se operam tais criações. Serão coletivas? Se forem, haverá razão de introduzir o problema na sociologia.

Ora de fato existem muitas correntes que arrastam o indivíduo. A criação do cálculo infinitesimal não se fez bruscamente mas pouco a pouco, a partir de Cavalieri, Pascal, Fermat, Roberval. É o que é verdade para a ciência também é para a arte. Tôda uma tradição nos leva das trovas da Idade Média às obras-primas de La Fontaine, como das farsas à comédia de Molière: “Os maiores gênios são aproveitadores, as verdadeiras iniciativas (pois elas são necessárias) provêm freqüentemente de uma multidão de precursores obscuros que os maiores que os sucedem fazem esquecer injustamente”(3). E existem ainda idéias que num dado momento se encontram no ar, o que faz com que as descobertas de valores novos se realizem simultaneamente como — para retomar o exemplo de há pouco — o cálculo infinitesimal, obra ao mesmo tempo de Leibniz e de Newton, sem que no entanto tivesse havido qualquer comunicação entre os dois. Na arte, igualmente, formam-se necessidades novas, e vemos surgir pela mesma época as obras similares, as

(2) *Idem*, xvi, 58, 3.(3) LALO, *Notions d'esthétique*, p. 74-5.

## III

A SOCIOLOGIA  
DO PRODUTOR DE ARTE

Não existe uma e sim duas estéticas, a da criação de novos valores artísticos e a do gozo que a contemplação de obras belas proporcionam. Esta é uma idéia que sempre nos pareceu essencial, mas de que os estetas se descuidaram muito. Assim é que ficamos satisfeitos vendo-a incluída como fundamento do tomo xvi da Enciclopédia Francesa.

Pierre Abraham designa a primeira pelo nome de estética do artesão, pois pareceu-lhe que o termo artista não abrangia todos os criadores, excluía “o engenheiro totalmente, o arquiteto por três quartas partes e pela metade o cineasta”, não considerando o fato de criarem todos, da mesma forma, valores novos(1). A segunda êle a designa pelo nome de estética do consumidor (*usager*), pois o termo “público” no qual se pensaria logo, parece-lhe muito restrito e, sendo válido somente para os usos coletivos, para o gozo em comum numa sala de concertos ou de teatro, não abrange “a professora primária que se cultiva na aldeia da montanha, o habitante das colônias que gira um disco precioso na selva, o soldado que recita poemas num canto de rancho, no meio duma farrá, o operário que pede emprestado uma obra à biblioteca”. Se quisermos levar em consideração êsses milhões de indivíduos, “não nos podemos preocupar com a escolha de termos para batizar um conjunto de tal modo heteróclito. O único que se impõe é o de con-

(1) *Encyclopédie Française*, xvi, 18, 3 a 6.

obras irmãs. E essa coincidência não é produto do acaso e sim da pressão do momento. Não haveria então motivo de se pensar em um "determinismo coletivo" e se retornar à teoria romântica da gênese da obra de arte?

Evidentemente não, pois essas evoluções e essas tradições não passam de uma sucessão de esforços individuais. As próprias obras coletivas, como o zimbório da catedral de Florença, começado em 1296, terminado somente em 1436, nada mais são que o resultado de toda uma série de trabalhos particulares, vindos uns em seguida aos outros: são ora de Arnolfo de Cambio, ora de Giotto, de Francesco Talenti ou de Brunelleschi. Todo trabalho coletivo, toda corrente social se reduz em última análise a uma série de iniciativas particulares, a uma sucessão de criações individuais, cada uma ajuntando uma pedra ao edifício comum. Parece, portanto, que a sociologia pára no limiar da criação como no limiar do gênio, e não lhe pode trazer sequer um começo de explicação<sup>(4)</sup>.

Existem duas maneiras de inventar. No primeiro caso o artista tem uma vontade consciente de inovar, de produzir qualquer coisa de inédito, o que o leva a tomar, geralmente, a atitude contrária à que se tomava antes dele. Poder-se-ia falar então numa "imitação às avessas" e estaríamos talvez no domínio da interpsicologia, mas ainda não no domínio da sociologia. Mas irei além: essa vontade consciente de inovar supõe uma reflexão prévia sobre a tradição, com o fim de criticá-la. E era isso que Oscar Wilde pretendia dizer quando escrevia: "Quanto a mim, afirmo que só o espírito crítico é criador". E esta reflexão depende da psicologia individual.

O segundo caso é o da invenção inconsciente: o artista pensa conformar-se com a tradição, mas como tem um temperamento, uma sensibilidade original interpreta sem querer essa tradição através de seu gênio especial e faz alguma coisa inteiramente nova. Ainda aqui o problema da criação depende da psicologia.

(4) Toda esta parte foi inspirada em G. Révész, *Das schöpferische persönliche und das Kollektive in ihren kultur-historischen Zusammenhang*, Tübingen, 1933.

Mas a psicologia não pode explicar tudo<sup>(5)</sup>.

Em primeiro lugar o criador pertence a um certo país, a uma certa classe social, a grupos determinados, em resumo, a meios sociais tendo cada um suas representações coletivas, seus costumes que pesam sobre o indivíduo com toda a força da tradição. Assim é que num país muçulmano o artista não poderá figurar a pessoa humana e só será permitido à sua fantasia divagar no mundo do arabesco. A interdição de dissecar, que caracterizou a sociedade ocidental até a Renascença, explica a anatomia falsa, dos pintores anteriores. Saint-Beuve não se cansava de exaltar a importância da condição social do escritor: o grande senhor para, La Rochefoucauld, o subalterno para La Bruyère, o burguês abastado para Pascal. Não há dúvida que o artista se pode voltar contra seu meio social, pode ser um revolucionário, um não-conformista, mas mesmo lutando contra a sociedade que o formou, mesmo fugindo dela como Gauguin, não deixa de levar consigo a educação, a classe social, alguns dos valores coletivos que se tornaram para ele um pouco de sua carne, de seu ser profundo. A única solução realmente revolucionária é a de Nietzsche: a fuga na loucura<sup>(6)</sup>.

Mas o meio social que amoldou o artista não só se inscreve na sua obra como também se insinua na inspiração que brota nêle sob uma forma exterior. Esta forma, de certa maneira, êle também a pode inventar. No entanto é mais freqüentemente fornecida pela sociedade. Zimbório, arco e flecha para o arquiteto; técnica da miniatura, do pastel, do óleo, para o pin-

(5) Sobre as relações entre a psicologia e a sociologia nesse problema da invenção, consultar: G. BOUTHOUL, "L'invention des valeurs esthétiques", *Revue Int. de Sociol.*, 1932; V. FELDMANN, "La science esthétique comme voie d'accès à la sociologie", in *Les convergences des sciences sociales*, Centre d'études de politique étrangère, Paris, s. d.; G. DRACHESCO, *L'idéal créateur*, Paris, 1914, parte II, cap. I.

(6) Segundo um esteta tão preocupado como V. FELDMANN (*op. cit.*) em limitar a extensão da estética sociológica, esta parte é a única que tem valor: "Em vez de estabelecer a todo o preço uma relação direta entre a obra e o ambiente", como queria Taine, por exemplo, o que leva a erros grosseiros, é preciso partir da consciência do artista, mas do artista pertencendo a um meio social, e assim, "a estética conduz à sociologia, porque o problema psicológico do artista se transforma no problema social do indivíduo".

tor; gênero com leis rígidas, regras de prosódia para o literato. Neste ponto concordam sociólogos e poetas, dizendo os primeiros: "Da mesma maneira que não existe literatura e arte sem tradição, também não existe ciência"; e os segundos — "O papel do poeta consiste em expressar os movimentos líricos da alma, num ritmo regulado pela tradição"<sup>(7)</sup>.

Enfim é preciso não esquecer que, mesmo quando o artista diz que escreve para si, para seu prazer, está pensando sempre no público, e se trabalha é em vista de certas sanções que são sanções sociais: glória ou popularidade, desejo de alcançar uma elite ou de se tornar imortal. Talvez tenha sido A. Gide o ensaísta que melhor sublinhou a importância do público quando, depois de ter definido a arte como lisonja, acrescentou: "A lisonja só vale na medida do valor daquele a quem ela se dirige". Sob este ponto de vista é oportuno distinguir as sociedades de público limitado, como a corte de Weimar e de Luís XIV, que podem dar origem a uma arte de perfeição, e as sociedades de público largo, e por conseguinte "heterogêneas e vindas de toda parte, não tendo em comum nem cultura nem gostos, nem ideal nem deveres: sobre o que agirá então a lisonja? Só é possível lisonjear em bloco as faces mais comuns a todos os homens", isto é, as mais baixas<sup>(8)</sup>.

A importância do público será melhor compreendida se nos lembrarmos que o artista deve viver como todo o mundo, e que êle vive de sua arte. Precisa, portanto, agradar àqueles que lhe podem fornecer o dinheiro necessário à sua existência. O Visconde d'Avenel, que estudou a evolução dos salários, forneceu sobre este ponto interessantes informações que corrobora nossa parágrafo precedente<sup>(9)</sup>. No início o artista foi um escravo ou artesão, com salário igual ao dos artesãos de

(7) A primeira citação é de H. HUBERT, *L'Année Sociologique*, Nova série, I, a segunda, é de BAUDELAIRE, cit. nas *Leçons sur l'évolution des valeurs*, de Bouglé.

(8) André GIDE, "De l'importance du public", em *Morceaux choisis*, Paris, 3.<sup>a</sup> ed., 1921, p. 67 e ss.

(9) G. AVENEL, *Histoire économique de la propriété, des salaires, des dettes et de tous les prix en général (1200-1800)*, Paris, tomo IV, 1898 e tomo V, 1909. Resumo do que concerne às artes em LAO, *L'art et la vie sociale*, p. 57 e ss.

outros ofícios. Portanto, só podia melhorar sua condição social pondo-se a serviço de um rico mecenas, rei, como no tempo de Luís XIV, senhor, como na Itália da Renascença, negociante enriquecido, como nas cidades livres da Flandres. A arte seria então uma arte aristocrática ou uma arte de grande burguesia. Hoje em dia, em geral, a propriedade artística é reconhecida, mas por outro lado a situação piorou, pois o que o artista fornece é apenas a mão-de-obra; é necessário ainda o capital para a impressão do livro, para a montagem da peça ou do cenário, para a aquisição das cores, do bronze ou do mármore. Ora, os capitalistas só auxiliarão com seu dinheiro aqueles que os fizerem lucrar mais, agradando ao público mais vasto. E notamos assim que o abaixamento do nível da produção estética deriva, antes de tudo, de causas sociológicas. O artista pode, no entanto, lutar contra o grande público recusando curvar-se aos seus gostos, mas não pode agir isoladamente. É obrigado a apoiar-se durante a luta no público das capelas literárias, das sociedades musicais, dos salões, numa palavra, nos grupos de amigos, os quais também têm suas tradições, seus valores coletivos. E mesmo no presentimento de que um novo público está em vias de formação e irá saboreá-lo dentro de alguns anos, como foi o caso de Stendhal. De todo o modo, e segundo a frase célebre de Lanson, "só nos libertamos da tirania de nosso público, pela representação de outro público"<sup>(10)</sup>.

Portanto, o criador de valores nunca trabalha só. A sociedade está sempre presente nêle: ela amoldou o homem numa larga medida, ela apresenta-lhe as formas tradicionais segundo as quais disciplinará sua inspiração, enfim ela ainda está ao seu lado sob a forma de público.

## II

Mas a sociologia do produtor de arte apresenta ainda um outro capítulo que não deixa de ter interesse, se bem que até hoje tenha sido pouco estudado: é o das representações coleti-

(10) LANSON, "L'histoire littéraire et la sociologie". *Rev. Metaph. et Mor.*, 1904.

vas que uma dada sociedade faz do artista<sup>(11)</sup>. Essas representações, é claro, podem variar segundo as sociedades, e o modelo que a época romântica criou para o artista difere do da Alemanha hiperartista. No entanto toda sociedade possui um mito do artista e esse mito tem um poder tão forte de coação que se impõe ao próprio artista, forçando-o a copiá-lo em sua existência quotidiana, mesmo que exista entre êle e seu temperamento uma opposição total. Um testemunho divertido é o caso do bom burguês Vitor Hugo, a quem a sociedade romântica vai impor uma atitude heróica, forçando-o a metamorfosear-se em profeta do apocalipse ou em "condottiere" da República. Essas manifestações coletivas acabam, aliás, por se desprender de todo o substrato social e geográfico para se transformar como que num mito universal do gênio. Universal, pelo menos nas sociedades ocidentais. Vamos tentar descrevê-lo rapidamente.

O artista não é um homem como os outros, escapa à condição humana, pois é o mensageiro dos deuses sobre a terra ou, pelo menos, um ser possuído do demônio. Por isso mesmo se aproxima do herói antigo e como êle é precoce. Assim como Hércules sufoca as duas serpentes que o vinham visitar em seu berço, assim como Teseu levanta o rochedo para se apoderar da espada paterna, assim também o gênio se revela rapidamente. É essa uma idéia bastante espalhada à qual não falta realmente uma parcela de verdade como parece querer provar o caso de Mozart. Mas, em primeiro lugar a precocidade varia de acôrdo com as artes: é mais real na música que na literatura, na literatura que nas artes plásticas e enfim nestas últimas mais que na arquitetura. Em segundo lugar a precocidade não é necessariamente o sinal do gênio — é muitas vezes uma flor que fenece sem dar frutos, como o duque de Maine, fabulista aos 7 anos e nada mais depois, enquanto que J.-J. Rousseau só vai começar a escrever aos 40 anos. Mas, se a psicologia se recusa a ver na precocidade o sinal autêntico do gênio, a sociologia, ao contrário, nos demonstra que a sociedade inventa, sem-

(11) O livro essencial é o de Kautz e Kurz, *Die legende von Künzler*, Viena, 1936. Mas encontram-se também algumas referências em RANK, *Die Don Juan Gestalt*, Inago, 1922; H. BROSCHEK, *Le mythe du héros et la mentalité primitive*, Paris, 1932, cap. vii; BALDENSBERGER, *La littérature*, Paris, 1915, p. 268 e ss.

pre que pode, essa pseudoprecocidade e dum pequeno Pascal lendo os livros de Geometria de seu pai, faz um prodígio redescoberto as 38 proposições de Euclides.

O artista tem na realidade qualquer coisa de espantoso: detém segredos, é feiticeiro, sua obra é considerada quase como o produto dum sortilégio. Pigmalião conseguiu dar vida à sua estátua; os críticos se interrogam com gravidade sobre o misterioso sorriso das madonas de Leonardo da Vinci; Virgílio profetiza o Cristo e o pai Hugo mostra a estrêla. Todo o mundo fala dos segredos de certas receitas de pintura como o verde Veronese, dos segredos de certos instrumentos de música como os Stradivarius, e atribui-se o gênio não a valores individuais, o que não é suficientemente misterioso, mas a êsses segredos quase mágicos.

No entanto, como acontece com o herói, a grandeza tem um resgate e o artista é votado ao ciúme e à maldição dos deuses<sup>(12)</sup>. Por uma espécie de compensação mística, Mársias, que lutou contra Apolo, é punido por orgulho; Homero possui a voz divina, mas como Tirésias e por idênticas razões, é cego. Sim, a maldição que persegue o herói, que faz Édipo matar o pai e desposar a mãe, que faz com que Teseu se esqueça de trocar a vela negra de seu barco que abate na volta os vencedores da guerra de Tróia, essa maldição mesma pesa sobre Rembrandt que vê morrer sucessivamente a mulher, os filhos queridos, que se arruína, que vai caindo cada vez mais, enquantomente sobre Mozart que leva a mais lamentável das existências, e cujas cinzas, depois de morto, são espalhadas aos quatro ventos; é ela que faz Beethoven ficar surdo e pelas mesmas razões que torna cego a Homero. Os poetas românticos expressaram bem êsse mito no qual acreditavam. A. de Vigny em particular em "Moisés":

"Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations,  
J'élève mes regards, votre esprit me visite;  
La terre alors chancelle et le soleil hésite,  
Vous anges me jalousez et m'admirez entre eux:  
Et dependant, Seigneur, je ne suis pas heureux."

(12) Ver Ed. TOURNIER, *Nemesis et la jalousie des dieux*. Paris, 1865.

E melhor ainda Baudelaire, em "Bénédiction":

"Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le poète apparaît en ce monde ennuyé,  
La mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié.

"Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision!  
Maudire soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Ou mon ventre a conçu son expiation!..."

Sob esse aspecto seria possível retomar o velho problema psicológico das relações existentes entre a loucura e o gênio e dar-lhe uma solução sociológica. Pode-se, efetivamente, perguntar se não é para conformar-se com as representações coletivas que o artista cultiva em si tudo que pode encontrar de patológico, como Rimbaud em "Une saison en Enfer", até que a aproximação da loucura o faça recuar apavorado, ou De Nerval que acusa Dumas pai de ter tentado curá-lo. Não haverá vontade de se modelar sobre um mito preestabelecido no frenesi com que Pôe se abandona à bebedeira, ou Dostoievski à paixão do jogo? Não é também a sociedade que força os românticos brasileiros a um certo gênero de vida e a uma morte precoce, porque os que morrem jovens são amados pelos deuses?<sup>(13)</sup>.

Tomamos nossos exemplos da civilização ocidental que criou o mito do artista-herói, aliás de origem grega. No oriente os mitos não giram à volta do artista mas em torno do santo, porque os valores dessa civilização não são valores de ação e sim de contemplação. Dêste modo, aqui, é ao santo que a sociedade assimilará o artista. Testemunho disso são as histórias de artistas que, tendo ordem de pintar um quadro, retiram-se para o deserto onde vivem uma vida de anacoreta e de meditação puramente espiritual, sem sequer tocar num pincel e depois, de volta à côrte, encerram os segredos do mundo em três traços, um botão de flor, uma asa de pássaro<sup>(14)</sup>.

(13) O elemento sociológico do romanismo brasileiro foi muito bem focalizado por Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, São Paulo, 1936.

(14) Cf. o P. WISBERG, *Taoísmo*, tomo II, *Les Pères Hien-Hien*, 1913; e E. LEBASQUES, "Paysages taoïstes", *Etudes traditionnelles*, 1935.

Concluindo, a criação estética não só é de compreensão plena impossível sem o auxílio dos dados da sociologia, como a sociedade cria sempre para si uma certa concepção do criador de arte, acabando êsse mito tradicional por se impor à própria vida do artista, que deve modelar-se num quadro tradicional.

### III

O artista não é somente herói ou mágico, é ainda artesão; tem um ofício que consiste na fatura de certos objetos de que a coletividade necessita ou que pelo menos utilizará<sup>(15)</sup>, e por isso, por êsse caráter profissional, o produtor de arte depende ainda da sociologia, mas desta vez da sociologia econômica.

Ora, a grande lei dêste capítulo da sociologia é a da divisão do trabalho à qual Durkheim consagrou um livro clássico<sup>(16)</sup>. Portanto, deveríamos pensar que toda a documentação necessária à redação dêste parágrafo pudesse ser encontrada neste livro. Tal coisa no entanto não acontece, e isso pela simples razão de ter caído Durkheim no mesmo erro que denunciamos no início dêste capítulo; não soube dissociar a estética do criador da estética do amador. Com efeito, que nos diz? Que o homem é capaz de duas espécies de atividades: as atividades de trabalho, com o objetivo de satisfazer suas necessidades, e as atividades de jogo, para despendar gratuitamente os excessos de energia. A lei da diferenciação se aplica às primeiras e a divisão vai aí se multiplicando cada vez mais. No entanto não é aplicável à arte como forma de jogo, é fácil de prever-se que deixará a arte à margem de seu estudo. Mas, se essas considerações podem ser válidas para os amadores, para os consumidores de arte ("usagers d'art"), os quais gozam a beleza como um luxo depois do trabalho, não se aplicam no entanto ao criador que, segundo uma expressão de P. Abraham, é um "operário" como os outros, obrigado a aprender uma técnica, gravura em madeira, gravura em couro, pintura a água,

(15) Et. SOURIAU, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1929.

(16) DURKHEIM, *De la division du travail social*, Paris, 1893.



pintura a óleo, leis de harmonia, regras de prosódia, etc., frequentar, muitas vezes, escolas especializadas, academias, conservatórios, instituições diversas. A estética do amador de arte escapa à sociologia econômica, mas o criador de arte, enquanto profissional, deve submeter-se à lei da divisão do trabalho. E é isso precisamente que os fatos confirmam<sup>(17)</sup>. Vimos no capítulo precedente que a arte está ligada à festa e que a festa é essencialmente coletiva. Mas vimos também que uma primeira diferenciação se efetua no interior da festa, que um diálogo se trava entre o improvisador e o côro, entre o escultor e a confraria mágica. E os improvisadores acabam por constituir uma classe à parte, diferenciada; são os músicos profissionais dos niam-niam, os *griots* dos bambara e dos mandinga, os *harapo* e os *areois* das Ilhas Polinésias. Às vezes mesmo, uma especialização nova se introduz no seio das castas especializadas, como entre os antigos celtas, onde os *filé* constituíam a classe dos poetas letrados e os bardos a classe dos improvisadores populares. Apesar disso, esta primeira diferenciação social não é completa, no sentido em que o improvisador não é apenas um improvisador, pois preenche ao mesmo tempo outras funções. Os *harapo* são semi-artistas, semifébeiros; os *filé* são poetas, sacerdotes, juizes e músicos. Na Índia antiga os tocadores de música faziam parte da casta dos barbeiros. No início o artista não se separa do artesão, o escultor do ourives, o desenhista do oleiro.

A mistura entre o artista e o artesão ocasionou lutas violentas na Idade Média; os pintores franceses queriam separar-se dos seleiros com os quais formavam uma unidade, pois no início a pintura nada mais era que uma pintura decorativa das selas. Por seu turno, os pintores flamengos, também desejavam libertar-se da autoridade da guilda dos algrêbes à qual estavam

(17) Ch. LAJO, *L'art et la vie sociale*, p. 30 a 57. Infelizmente, Lajo confunde demais, ao nosso ver, o normativo com o teórico e seus desenvolvimentos são inspirados pela luta entre a teoria da arte pela arte e a teoria de RUSKIN sobre a necessidade de ligação da arte com o ofício. Devemos, ao contrário, em sociologia, negligenciar totalmente as discussões de escolas para nos prendermos apenas à expansão e à explicação dos fatos. Cf. Pierre-Maxime SCHUHL, "Beaux-arts et métiers", *II Congrès d'Esthétique*, I, Paris, 1937. p. 282-4.

ligados, e os poetas, por outro lado, lutavam contra os jograis. Os mecenas e os reis, afeiçoando-se aos artistas que pagavam, permitiam que estes escapassem dos regulamentos corporativos. Este movimento pode ser ligado ao advento das manufaturas, que marca também, num outro domínio, o fim do regime corporativo. Na luta pela autonomia de sua arte os artistas se agrupavam em associações de defesa, as Academias, que só aceitavam artistas puros e não apenas artesãos. Tal ruptura não se fez sem dificuldades e houve mesmo rebeliões, como a pilhagem dos *ateliers* de Cellini pelo corpo de ofício em armas. O movimento termina, porém, no século XVI...a. divisão do trabalho isola os ofícios de arte, como um ofício especial, bem distinto dos outros. Contudo, por essa época, o artista, liberto enfim da tirania das corporações, é um artista completo. Leonardo da Vinci representa o tipo mais perfeito da sistematização num só homem de todas as belas-artes. Mas a evolução se orientará sem cessar para uma especialização cada vez mais nítida.

Não distinguimos ordinariamente hoje em dia — para termos apenas o exemplo da pintura — os pintores propriamente ditos dos miniaturistas, os pintores de cavaletes dos de afrescos murais, os paisagistas dos animalistas, etc.? Entretanto, esse movimento de seccionamento artístico é contrabalançado por três ordens de fatos que lhe retardam a marcha: 1) a dificuldade cada vez maior de viver à custa da própria arte, que obriga o artista a possuir um segundo ofício: Mallarmé era professor de inglês; 2) o gosto do amadorismo, que repousa na idéia que aquêle que tem uma alma de artista deve em tudo ser artista — Ingres tocava violino; 3) enfim, o sentimento de uma certa amargura artística que desperta, como consequência, a nostalgia de uma arte de síntese. A mais típica dessas reações contra o seccionamento das artes, é o drama wagneriano que se dirige à totalidade do homem; à sua vida sentimental, pela música, à sua vida intelectual pela poesia, à sua vida ativa pela esteatização do gesto, à sua vida contemplativa, enfim, pela decoração — e que não pretende apenas justapor essas artes, mas fazê-

(18) Consultar os trabalhos em que o próprio WAGNER desenvolveu sua concepção da arte, "L'art et la revolution", *L'oeuvre d'art de l'avenir* (1849), *Opéra et drame* (1851).

las intimamente se interpenetrarem, em especial por meio do *leitmotiv*<sup>(18)</sup>. Mas o movimento de divisão das artes é tal, que uma das reações contra o estilhamento estético, a criação de *ensembliers* encarregados de realizar uma melhor cooperação da arquitetura, da pintura, da escultura, da decoração, só serviu para dar origem, por sua vez... a uma nova especialização.

Em resumo, a sociologia do produtor tem por função principal definir a posição do artista na sociedade, segundo as épocas e os lugares. Ao escrever este capítulo vimos que já dispomos de um certo número de dados, mas ainda há muito que fazer e a primeira tarefa deveria ser, como já observou Francastel — a elaboração de um atlas “em que se encontrassem fixados através das gerações, os centros vivos onde se elaborou a arte”, através de cada um desses centros seria possível fazer o levantamento dos *ateliers*, das agências de trabalhos coletivos, das oficinas de artesãos. Por outro lado, não podemos nos contentar apenas com as monografias, pois é necessário um estudo comparativo que vise à constituição de uma tipologia, às origens sociais do artista, às suas condições de vida, às representações coletivas que a massa faz do mesmo, à coesão ou à anarquia do grupo dos artistas e de suas relações com a sociedade global por intermédio dos grupos para os quais êle trabalha (Igreja, mecenas, etc.). É esta a tarefa do futuro.

Mas uma vez terminado êste trabalho, a sociologia do produtor deve parar nesta etapa ou aventurar-se mais longe? Hoje, uma nova tendência se esboça, cujo representante mais autorizado é J. Duvinand e que se recusa a reduzir, na sociologia da arte, o individual ao coletivo — isto é, a dinâmica do espírito criador a uma sociedade que o sociólogo fixaria na sua descrição: “Ultrapassando essas confusões — diz êle — há lugar para uma sociologia da arte que parta de uma experiência real da criação e de uma experiência igualmente dinâmica e viva da vida social; uma pesquisa que tente encontrar as formas de outra sociologia que nós designaríamos sob o nome de “sociologia da arte poderia tornar-se dêste modo, um capítulo de uma outra sociologia que nós designaríamos sob o nome de “sociologia do imaginário” e à qual Ch. Morazé em seu livro *A lógica da História* acrescenta um tópico, complementar do primeiro, pois se aplica às técnicas científicas ou das criações sociais.

Do ponto de vista da arte, que é o objetivo único dêste livro, a relação entre a sociedade e o criador se faz no nível menos dos fatos empíricos que no nível em que o imaginário os experimenta: “Tudo se passa como se a substância social, o *mana*, agisse duplamente e dialéticamente através da especulação artística: como uma determinação ao mesmo tempo atuante e como um apêlo, uma espera, uma necessidade de plenitude em que a satisfação fôsse sempre protelada. Expressão do que G. Gurvitch nomeava “liberdade protética”, a arte procura uma expansão e um desabrochar da experiência viva real. Frustração, implica uma nostalgia irremediável da plenitude consumida sob forma de participação. Neste sentido pode-se dizer que “a arte continua o dinamismo social através de outros meios”<sup>(19)</sup>.

Enfim, se em vez de considerar o social como uma realidade estática o considerarmos como uma realidade dinâmica, o produtor de arte é aquêle que, pelo poder de sua imaginação, espousa o movimento que apenas se delinea para completá-lo e fazê-lo significar a sua originalidade criadora. O artista é menos o reflexo da sociedade que aquêle que a faz dar a lume tôdas as novidades.

(19) J. DUVIGNAUD, *Sociologie de l'Art*, Presses Universitaires, 1967.



as do oriente, que se acham prêsas a rígidas tradições religiosas. Nossas sociedades do ocidente são, ao contrário, abertas a tôdas as iniciativas, e isso porque se caracterizam pela divisão em classes hierarquizadas e por aquêlê fato que Pareto chamou de "circulação das elites". A importância desta estrutura social sôbre a arte forneceu a Ed. Goblot justas e finas observações: cada classe procura diferenciarse daquelas que estão colocadas num nível inferior ao seu, procura escapar à assimilação pela prática de maior originalidade. Por sua vez as classes inferiores procuram subir, adotando aquilo que, segundo elas, define a classe imediatamente superior. Assim a arte da elite se torna bem depressa a arte do povo, e a elite é obrigada a criar para si uma singularização. É, aliás, o que explica por que nossas sociedades são tão permeáveis às novidades estéticas e fazem delas um tal consumo. É o efeito fatal do fenômeno da barreira e do nível. "Exige-se que a arte não seja acessível a todos, que reclame não só um certo grau como também uma certa qualidade de cultura; que seja fechada ao vulgar, aberta apenas aos iniciados. A burguesia se aproximou da arte para se proteger com uma barreira. Mas se a arte é barreira, é preciso que seja nível também... Vemos assim as escolas e as teorias se sucederem com uma rapidez espantosa. Cada estação dá origem a uma nova estética que é preciso substituir por outra assim que esta se vulgarize, da mesma forma que é preciso substituir os vestidos e os chapéus que já não estão na moda"(3).

A sociologia da criação artística nos leva pois, através duma transição natural, à sociologia do público. Consagraremos a ela o presente capítulo.

## I

A aceitação ou a recusa dos valores estéticos depende das condições sociais. Mas, por outro lado, os juízos de gôsto são individuais. Há, por conseguinte, na contemplação duma obra de arte, uma parte que depende da psicologia e outra parte

(3) Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, Paris, 1930.

## IV

A SOCIOLOGIA  
DO AMADOR DE ARTE

Para que um valor estético exista não basta que seja criado, é preciso ainda que seja generalizado. Um valor estético que permanece individual é como se não existisse. Segundo as expressões de Bouthoul, o papel do gênio consiste exatamente em propor uma nova hipótese a um certo público. Não depende dêle que esta seja ou não aceita; continuará como proposta, "mas só se inscreverá nos valores estéticos se receber essa espécie de direito à cidadania que lhe vem da adesão de um certo número de pessoas. Não se trata evidentemente de unanimidade, devido à variedade, à extensão e ao número de nossas sociedades atuais. Basta que tome corpo num meio, ainda mesmo que êste seja restrito"(1). É aqui que aparecem, como interdiários entre os criadores e o público e encarregados de um papel de difusão da mais alta importância, os *snobs* de que se caçoa tão frequentemente e que, no entanto, possuem uma verdadeira função sociológica, adaptando certas novidades ainda muito chocantes e permitindo que amadureçam para ganhar em seguida uma audiência mais larga(2).

Mas nem tôda sociedade aceita assim facilmente as novidades. Existem algumas impermeáveis à criação de valores, como

(1) G. BOUTHOU, *op. cit.*

(2) Emilio WILLEMS, "Sociologia do snobismo" *Rev. do Arq. Man. de S. Paulo*, LVII, p. 43-56; cf. para psicologia do snobismo: G. SECOND, *L'esthétique des sentiments*, p. 29.

que depende da sociologia. A constituição de uma estética sociológica, científica, pressupõe a possibilidade de separar esses dois elementos.

Ora, eis aí, segundo P. Abraham, uma coisa realizável: "Seria um engano imaginar-se que essas duas entidades (o eu individual e o eu social) estão inextricavelmente confundidas e produzem, diante dos acontecimentos, reações compostas. Tal não se dá. Para empregar a linguagem química, a entidade individual e a entidade social que cada um de nós abriga não formam uma combinação e sim uma mistura. Quase mesmo uma justaposição". Será portanto fácil dissociá-las. Essa dissociação em alguns casos privilegiados se opera por si mesma, como por exemplo, quando se torna a ver, depois de cinco anos, um filme de que se gostou particularmente: um verdadeiro mal-estar se apodera então de nós, pois o filme é um produto temporal onde se exprimem as idéias transitórias da época. O acôrdo podia existir antigamente entre o nosso ser íntimo e o nosso ser social; "suponhamos que o filme seja de uma qualidade tão alta que o nosso ser íntimo continue a admirá-lo: o mesmo não acontecerá com o nosso ser social... há ruptura do contato entre nosso ser social atual e o meio em que cinco anos antes evoluía com desembaraço"(4). Mas P. Abraham pára no meio do caminho, pois o juízo que nosso ser íntimo traz consigo, não se explicaria acaso pela nossa educação, por leituras anteriores, talvez mesmo pela nossa posição social? A sociologia vai bem mais além do que indica nossa citação precedente e haverá ocasião de demonstrar isso, estudando a formação dos juízos de gôsto.

O problema foi objeto de pesquisas por parte de Ludwig Schücking(5). É verdade que estas se limitaram à literatura, mas o que acontece com as letras também acontece com as outras artes. Distingue êle quatro fatores constitutivos:

- a posição social
- a educação escolar

(4) *Encyclopédie française*, xvi, 80, 5.

(5) Ludwig Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Mogúncia, 1923.

— a crítica

— os diversos meios de propaganda coletiva(6).

É evidente que nosso gôsto depende em primeiro lugar do agrupamento de que fazemos parte: o habitante da zona rural não sente o belo como o cidadão, o operário como o burguês. Teremos de voltar freqüentemente a êsse ponto no decorrer do nosso próximo capítulo para que estejamos agora insistindo nêle. Mas o gôsto é ainda mais influenciado pela nossa formação, que pela nossa posição no interior de uma estrutura social. Cada um efetua seus "anos de aprendizado" que pesam com todo o peso do hábito. No domínio da estética, como em todos os outros, é a educação que torna compreensível a transmissão dos antigos valores e sua propagação através dos elos das gerações(7). Se a instrução explica a perpetuação, a crítica explica, pelo contrário, a diferenciação. Existem, com efeito, inventores de gôsto que sabem escolher entre as hipóteses propostas pelos criadores e que, graças a seu prestígio e ao mecanismo da barreira e do nível, acabam difundindo seu tipo de gôsto nos meios externos. Alguns dêles são bem conhecidos como, por exemplo, Alexandre Lenoir, o fundador do Museu dos Monumentos Históricos; como os Goncourt, que criaram a moda da arte japonesa

(6) De acôrdo com o inquérito do editor alemão Eugen Diederichs, as compras de livros são feitas segundo os seguintes critérios e proporções:

	HOMENS	MULHERES
1 — Rodapé de críticos .....	18,1	17,6
2 — Recomendações de amigos .....	14,2	17,0
3 — Outras obras do mesmo autor .....	13,7	12,0
4 — Prospectos especiais .....	9,8	5,0
5 — Exposição em vitrinas .....	8,6	5,0
6 — Catálogos, listas bibliográficas .....	6,7	5,4
7 — Recomendações de livreiros .....	5,2	7,0
8 — Assunto de estudos .....	4,7	3,3
9 — Anúncios .....	4,0	1,2
10 — Artigos de jornais .....	3,0	3,3
11 — Conferências .....	2,8	5,0
12 — Citações .....	2,6	3,3
13 — Excertos de textos .....	2,1	2,5
14 — Personalidade do autor .....	1,3	1,7
15 — Exemplar comunicado pelo livreiro .....	1,3	1,7
16 — 17 — 18 — Diversos .....	0,8	1,2

(7) *Encyclopédie française*, xvi, 80, 10.

e da pintura galante do século XVIII; como Guillaume Apollinaire, que está situado na origem do cubismo, da arte negra, etc. A influência da crítica desinteressada é contrabalçada pela influência da propaganda que considera as obras de arte como obras comerciais, lançadas do mesmo modo e segundo os mesmos processos dos outros produtos. Um escritor que seguia muito de perto a venda de seus livros, dizia que propaganda paga lhe dava mais resultado que um artigo elogioso de grande crítico<sup>(8)</sup>.

Se na sua formação nossas apreciações estéticas dependem dessa maneira de fatores sociais, serão também forçosamente coletivas nas suas manifestações. Infelizmente este capítulo da estética sociológica ainda está para ser escrito. A documentação está acumulada: por exemplo, os catálogos de venda de quadros são colecionados em Paris, na Biblioteca Doucet<sup>(9)</sup>; no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual há um Escritório Internacional dos Museus ("Office International des Musées"), que centraliza as estatísticas das visitas aos diversos museus<sup>(10)</sup>; publicam-se regularmente estatísticas das representações teatrais, das vendas de livros, das consultas nas bibliotecas. E todas essas fontes ainda não foram quase exploradas pelo sociólogo. Entretanto já existe um certo número de pesquisas de detalhes que, no nosso ponto de vista, são de uma grande importância. Vamos oferecer apenas dois exemplos: o sucesso no teatro e o sucesso nas livrarias.

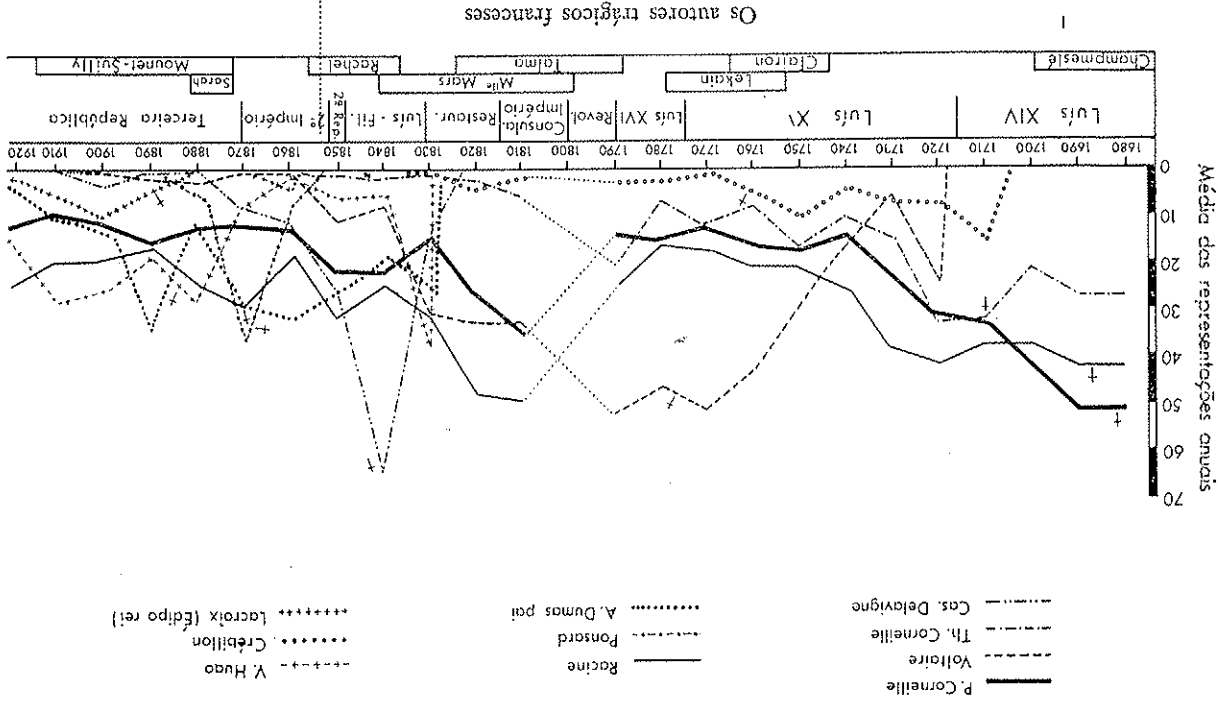
*Primeiro exemplo:* o sucesso no teatro (segundo P. Abraham, *Encyclopédie française*, XVI, 76, 1 a 12).

Método — "Para que uma estatística fôsse inatacável, deveria dirigir-se ao número de espectadores comparado ao número de habitantes da cidade em questão. Por várias razões, tais cifras são impossíveis de ser obtidas". Resta-nos o número das representações por ano numa dada cidade, num teatro dado. O teatro escolhido foi a "Comédie Française". Existem no en-

(8) *Encyclopédie française*, XVI, 80, 10 e 11.

(9) Anuário das vendas dos quadros, desenhos, aquarelas, etc., desde 1919; para datas anteriores consultar H. MUREUX, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant le XVIII et XIX Siècles*, Paris, 7 vols., 1901-1912.

(10) V. CASTELLI, "La Statistique et les Musées", *Monistion*, 1931.



tanto precauções a serem tomadas; os dados entre 1791 e 1799 são, por exemplo, quase inutilizáveis. Além disso é preciso levar em consideração, como elementos de sucesso, certos fatores extra-sociológicos, por exemplo, o gênio de alguns intérpretes. O triunfo de *Édipo-rei* é devido à maneira pela qual Mounet-Sully o desempenhava. Mas a influência dos intérpretes não deve eclipsar aos nossos olhos a influência dos fatores sociais. *Exemplo*: Cornelle, depois de ter decaído regularmente sob Luís XIV e até a Revolução, volta à moda sob o Consulado e o Império, caindo depois bruscamente. A queda de Racine é menos acentuada. Talvez porque o encanto de suas tragédias se harmonizava melhor com a época que tornava a descobrir o prazer dos salões e da conversação feminina. "Quanto à espécie de regularidade que encontramos nas duas curvas, depois de dois terços de século, tem por causa a instrução obrigatória e os programas escolares". Se compararmos agora esses dois grandes trágicos com Thomas Cornelle, Crébillon, Voltaire, Casimir Delavigne, Ponsard, Dumas pai e Vitor Hugo, veremos que a revisão dos valores estéticos coincide com os momentos historicamente marcados. Acontece que sob o *ancien régime* Thomas Cornelle é mais apreciado que seu irmão Pierre. A revolução resolve essa indecisão e 1848 põe fim à carreira de Thomas. Do mesmo modo, 1830 inutiliza Crébillon. Parece, portanto, que a revisão de valores se opera por razões puramente estéticas, à revelia de considerações políticas ou sociais. A comparação das curvas mostra igualmente a luta entre o classicismo e o romantismo e o reconhecimento dos valores duráveis. Conclusões: a Revolução Francesa não afeta muito sensivelmente a forma das curvas. É depois de 1830 que vão surgir as maiores variações. As variações do gosto têm portanto uma infra-estrutura social. 1830 vê, com efeito, o acesso ao teatro de novas camadas de espectadores, a instauração da indústria e das finanças modernas, a mudança de ritmo da vida pública. "Um estudo feito sobre as curvas de variação das comédias, análogo ao feito sobre as tragédias, chega até a mostrar que a vida do teatro muda totalmente no momento exato em que surgem as estradas de ferro".

É natural que só tenhamos conclusões válidas quando tais pesquisas se tiverem multiplicado, mas os estudos de P. Abra-

ham já nos mostram de uma maneira expressiva todo o interesse sociológico que haveria em continuá-las<sup>(11)</sup>.

*Segundo exemplo*: O sucesso na literatura<sup>(12)</sup> (segundo estudos de Daniel Mornet).

O problema aqui consiste em saber se as sanções sociais são também sanções estéticas. Ora, parece certo que na maioria dos casos a obra-prima sai vitoriosa. Assim, a *Nova Heloísa* teve, entre 1761 e 1780, nada menos que 70 a 80 edições, o que corresponde a 700 ou 800 em nossos dias. Mas, pela mesma época, o *Candide* de Voltaire conhecia igualmente o sucesso, com mais de 50 edições (entre 1759 e 1780). Isso prova que a pluralidade dos públicos corresponde talvez à pluralidade dos meios.

Mas mesmo quando o sucesso se dirigiu a obras hoje em dia esquecidas, mesmo quando houve divórcio entre a sanção social e a sanção estética, o fato não deixa de ter interesse para o sociólogo, pois, como diz Sainte-Beuve, "tôda grande celebridade nas letras tem sua razão boa ou má que a motiva, a explica, a justifica". Assim, o *Telémaco* de Fénelon teve 177 edições entre 1699 e 1800, 80 de 1800 a 1820. Entretanto, a curva do sucesso decaí e voltamos à antiga idéia de que é igualmente a sociedade que, pela duração do sucesso, exprime seu valor. É bem essa a conclusão de D. Mornet: "Uma grande obra nunca fica muito tempo desconhecida e é muito raro que permaneça totalmente ignorada; muitos dos nossos escritores "menores" foram "menores" para os próprios contemporâneos. Enfim, não é o grande sucesso imediato que assinala o valor de uma obra, mas a duração do sucesso".

(11) As estatísticas culturais do Brasil nos dão o país de origem das peças representadas. Sem dúvida isso depende das "tournées" vindas do exterior; mas essas "tournées" ou são chamadas ou aceitas. Portanto as estatísticas nos instruem suficientemente sobre as variações do gosto no Brasil. Parece derivar daí que essas variações estão ligadas à supressão do regime escravocrata, à inspiração estrangeira e à vinda de novas camadas sociais. Seria interessante realizar um estudo completo de todos os dados utilizáveis.

(12) STAPPER, *Des réputations littéraires*, Paris, 2 vols., 1892-1901; G. PAGEOT, *Le succès*, Paris, 1906; E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, Paris, 1888; BALDENSPERGER, *La littérature, création, succès, durée*, Paris, 1913; G. LANSON, *L'historie littéraire et la sociologie*, 1904.

Nosso estudo nos leva a duas conclusões antitéticas: à variabilidade dos juízos de gosto e à constância de certos sucessos. Não haverá uma oposição sociológica entre as duas noções contraditórias que estamos tentando levantar?

A solução dessa dificuldade é simples. Uma vez destracada do artista a obra vive uma existência objetiva (estátua, tela do pintor, livro impresso) e, portanto, pode em seguida refratar-se através dos pensamentos diversos dos que a olham ou dos que a lêem. A obra-prima continua a viver, mas muda de vida a cada passo; é amada por motivos diversos segundo os meios sociais, os países, as gerações. Cada época faz duma obra de arte uma certa concepção, bastante diversa da concepção que se fazia na sua origem. Para que nos convençamos disto basta folhearmos as críticas recolhidas por Hervier em *Ecrivains français jugés par ses contemporains*<sup>(13)</sup> e confrontá-las com nossa sensibilidade atual. Não apreciamos Dante e Cervantes pelas mesmas razões e da mesma maneira que o faziam outrora; e ainda com maior razão, Esquilo ou Píndaro. É o que algumas vezes se designou pelo nome de "polissemia" em analogia com a lingüística. Assim como a palavra se propaga, toma acepções novas, parece multiplicar-se, também a obra de arte se enriquece de todas as interpretações que continuam a flutuar à sua volta. É sobre essa idéia que repousa a nova escola de crítica alemã, a qual não se preocupa mais em procurar a significação verdadeira de uma obra de arte, penetrando na psicologia de seu criador, já que não podemos sair de nós mesmos para nos criar uma alma de outros tempos: a verdade histórica nos está eternamente fechada. Tudo o que podemos fazer é afirmar o que tal obra é para nós, homens de hoje, e o que nossas gerações aí procuram: é descobrir o mito, isto é, a imagem que no nosso século forma delas<sup>(14)</sup>.

Conciliamos assim a constância com a variabilidade dos juízos de gosto.

Vemos assim que se a sociologia dos públicos deve para nós começar obrigatoriamente pela estatística, não deve permanecer nesse estágio, uma vez que a composição numérica dos

(13) Paris, s. d.

(14) BELTRAM, *Nietzsche* (trad. franc.), Paris, 1932, "Introduction".

espectadores de uma peça ou dos leitores de um romance nada nos fornece sobre as solicitações que os atraem ao teatro ou que os fazem comprar um determinado livro. A pesquisa direta, segundo os métodos aperfeiçoados pelos sociólogos, entre os espectadores ou os leitores, do mesmo modo que os questionários de motivação, as escalas de julgamento de gosto, as discussões de grupos, etc., nos permitem definir configurações de modelos concretos; o trabalho já foi iniciado com os públicos do rádio ou da televisão, mas ainda estamos nas experiências iniciais.

## II

A sociologia da apreciação estética não se limita, no entanto, a constatar que as correntes de gosto são correntes coletivas e que existe um certo paralelismo entre estas e outras correntes de natureza social. Deve também estudar os mecenas, os colecionadores, os bibliófilos, enfim "os consumidores especialistas das obras de arte", na medida em que estes formam um agrupamento à parte. H. Focillon observa que seria interessante obter-se monografias sociológicas dos diversos tipos de amadores e cita como exemplo Verres, a vítima de Cícero<sup>(15)</sup>. Mas por enquanto essas monografias nos faltam<sup>(16)</sup>. Aliás, quase todos os capítulos da estética sociológica estão por escrever. O que temos são principalmente romances, sátiras, etc., que nos informam da maneira pela qual a sociedade concebe o consumidor, das representações coletivas que tece à sua volta e que nos permitem esboçar, como réplica à lenda do artista, uma lenda do amador.

Encontramos na realidade duas correntes opostas de representações coletivas: dum lado a apologia do mecenas, daquele

(15) "L'histoire de l'art et de la sociologie", *op. cit.*

(16) Entretanto é possível citar Leo LARGUIER, *Encycl. française*, XVI, 84, 16 e LALO, *L'art et la vie sociale*, p. 101 e ss. Mas Leo LARGUIER se interessa sobretudo pela história do movimento do gosto da coleção e A. LALO, pela influência desse movimento sobre o desenvolvimento das artes e técnicas. Como monografia mais particular, Pierre SABATIER, *L'esthétique de Goncourt*, Paris, 1920; cf. também, *Le virtuoso*, de SCHAFFESBURY.

que ama a arte acima de tudo, que se cerca de beleza introduzindo-a em sua própria vida, como Petrólio na antiguidade, como os papas e príncipes da Renascença, aos quais o povo perdoa todos os crimes porque professam o culto da arte; e do outro lado a crítica dos colecionadores, dos amadores de bibelôs, desde o colecionador de estampas de La Bruyère até o primo Pons de Balzac. Mas estas duas representações são contraditórias apenas na aparência e dependem dum mesmo sentimento profundo.

A sociedade vê no colecionador um falso amador. O que interessa não é o belo, mas o raro, o curioso. O colecionador é um maniaco e não um super-homem. Mesmo quando se cerca de belos objetos, estes permanecem-lhe exteriores, não penetram na sua vida, que continua cinzenta e medíocre. É de tanto mais detestado quanto essa apropriação das obras de arte vai privar o grande público da possibilidade de gozá-las. Há na crítica uma parcela de ciúme social. Para o povo, o verdadeiro amador é aquele cuja existência participa da magia da arte, da sua exaltação e do seu frenesi. Este goza de todas as indulgências. E o processo de heroização, que vimos funcionar para os criadores, começa a esboçar-se também em relação ao amador. Sua imoralidade, seu fim muitas vezes trágico, agem como espécies de compensação do excesso de prazeres que lhe trouxeram suas fortunas em obras de arte. Quanto ao colecionador, não é odiado na medida em que é um amador. Se o ridicularizam é apenas por não passar de uma caricatura mal feita do verdadeiro amador.

Vemos, portanto, que a apreciação estética depende da sociologia da mesma forma que a criação. E ainda mais do que esta, pois neste último caso a sociedade se encontra refratada através dum temperamento individual que é, muitas vezes, o dum rebelde ou dum inadaptado<sup>(17)</sup>, enquanto o consumidor, ao contrário, julga socialmente. É por isso que Jules Lemaitre se atrevia a escrever: "Conhecemos os costumes de uma época muito menos através duma obra que através dos juízos que os

(17) Ch. LALO, *op. cit.*; BALDENSBERGER, *op. cit.*; E. DIAONDE, "Le substratum social du phénomène littéraire", *Rev. Int. de Sociologie*, 1938, tentando calcular para a literatura uma escala, desde o máximo até zero, do que a sociedade pode fornecer ao criador.

contemporâneos emitem sobre as mesmas", ao que corresponde a fórmula de Baldensperger: "O juízo sobre a literatura é a expressão da sociedade"<sup>(18)</sup>. Entretanto, mesmo no domínio da apreciação, revelado pela estatística como essencialmente coletivo, a sociologia tem seus limites.

Cada geração, cada meio social tem uma nítida consciência coletiva que pesa sobre os indivíduos. Mas a coação, na qual Durkheim quis ver o critério do fato social<sup>(19)</sup>, é alguma coisa de muito complexo e haveria lugar para se distinguir diversos tipos de coações sociais. Existem as coações obrigatórias que, com todas as suas forças acumuladas, orientam o indivíduo, coações jurídicas, económicas, dos costumes, que formam como que uma espécie de inconsciente coletivo. Existem as coações que se encontram em luta com nosso eu biológico (em moral e em religião), o que provoca de nossa parte uma tomada de consciência de tais coações (o dever); podemos desobedecê-las mas seremos conseqüentemente castigados pelo remorso ou pelo sentimento de pecado. Aqui não há mais identificação do eu físico com o eu social, mas justaposição. Existem enfim as coações que, mesmo teoricamente, tendem a orientar sem entretanto serem obrigatórias, como no caso precedente; são as das representações estéticas. Nos países em que existe uma arte tradicional elas pesam com mais violência, pois estão ligadas às coações dos costumes. Mas no ocidente o fato de o indivíduo ser, segundo a expressão de Simmel, resultante de um entrecruzamento de círculos sociais, assegura-lhe uma independência e permite-lhe, no domínio artístico, a liberdade dos juízos de gosto, que não devemos exagerar, mas que também não devemos esquecer.

(18) *Op. cit.*, cf. Os juízos contraditórios que os historiadores dos costumes fizeram sobre a utilidade que a literatura pode ter na descoberta dos costumes duma época. G. RICHARD, *L'évolution des mœurs*, p. 45 e 46, e Albert BAYER, *La science des faits moraux*, Paris, 1925.

(19) DURKHEIM, *As regras do método sociológico* (trad. bras., S. Paulo, 1938), cap. I. [Esta obra foi novamente traduzida por M. Isaura Pereira de Queiroz, na coleção "Iniciação Científica", desta Editora, tendo alcançado a 6.ª edição em 1971, agora na "Bibl. Universitária". (N. Editora)]

quando se percorre o mundo", diz Elie Faure, "é essa qualidade da pintura, reflexo e mesmo função da qualidade da atmosfera" (3). É assim que a pintura toscana está de conformidade com a paisagem de linhas nítidas, de vegetação rara, de colinas nuas se destacando sob a luz crua — é uma pintura escultórica, enquanto, ao contrário, a pintura veneziana reflete a atmosfera saturada das águas das lagunas, onde a cor se dispersa e se multiplica (4). Já se tentou explicar a oposição entre a música vocal melódica dos povos do sul (bel-canto, melopía árabe), e a polifonia dos povos do norte, por razões de ordem geográfica, e os povos do *meio-dia* ficando ao ar livre, por causa do calor, e o frio obrigando os povos do norte a se refugiar, durante meses inteiros, em casas onde a vida social é mais desenvolvida (5).

Em geral há muita literatura nessas interpretações. Os próprios ensaístas que, como Elie Faure, dão tanta importância ao fator geográfico, afirmam que o meio só fornece à arte os materiais. A arte consiste exatamente numa transposição. Os pintores espanhóis, por exemplo, procuraram com certeza as cores de suas paletas no mundo que contemplavam, mas o vermelho e o alaranjado foram transportados para um céu crepuscular e a brancura das neves da *sierra* se transformou numa roupagem de infante (6). De mais a mais os geógrafos, nos seus estudos sobre o *habitat*, dão ao fato histórico um lugar preponderante ao do meio físico. A habitação fechada dos países árabes, sem janelas, com um pátio interior onde cantam as fontes, está menos em função da luta contra o calor, que do regime poligâmico. O teatro grego é um teatro ao ar livre porque deriva do sacrifício e do culto público, o teatro moderno é um teatro fechado porque se filia às representações eruditas dos colégios da Renascença. E, além disso, os materiais utilizados escapam à coação do lugar; o cimento armado estende seu reino aos quatro cantos do universo.

Portanto, se existe determinismo, éste é de ordem sociológica. Mas é preciso não afirmar simplesmente que a arte é o

(3) *Encyclopédie française*, xvi, 64, 16 a 18.

(4) Houricq, *Cahiers d'histoire de l'art*. Classe de 3ème.

(5) Emile VUILLEMOZ, *Encyclopédie française*, xvi, 72, 3.

(6) *Op. cit.*

## V

## A ARTE E AS INSTITUIÇÕES SOCIAIS

## I

Quando a estética se fundou como disciplina científica começou a procurar o determinismo, sem o qual não existem leis, do lado da geografia.

E na verdade existem relações estreitas entre o *habitat* e o clima, entre as esplanadas e os países secos, os tetos pontudos e os países de neve, entre os materiais utilizados e a natureza do solo, entre os templos egípcios e as muralhas de granito que encerram o vale do Nilo, entre os palácios babilónicos e a argila (1) — talvez mesmo entre o meio externo e o plano do edifício, entre as colunas de Karnak e as florestas de palmeiras, entre a catedral gótica e o bosque onde brincam a sombra e a luz, entre a cúpula oriental e o vasto planalto asiático em que o céu forma uma espécie de cúpula de azul (2).

Mas as relações se afrouxam quando se passa da arquitetura para as outras artes. Então a influência do clima é principalmente negativa, como nos círculos polares, onde a luta do homem contra o frio e a fome impede toda atividade de luxo. Entretanto, já se procurou muitas vezes o segredo de certas cores, na paisagem: "se existe uma lei estética fácil de verificar

(1) Jean BRUNHES, *La géographie humaine*, 4.ª ed., Paris, 1934 e a bibliografia anexa.

(2) CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme*, Paris.