

# MAS QUEM CRIOU OS CRIADORES?<sup>1</sup>

Pierre Bourdieu

A sociologia e a arte não fazem um bom par. Isto vale para a arte e para os artistas que não suportam tudo aquilo que ameaça a idéia que eles têm de si mesmos: o universo da arte é um universo de crença, crença no dom, na unicidade do criador incriado, e a irrupção do sociólogo que quer compreender, explicar, tornar compreensível, causa escândalo. Desencantamento, reducionismo, numa só palavra, grosseria ou, o que dá no mesmo, sacrilégio: o sociólogo é aquele que da mesma maneira como Voltaire expulsou os reis da história, quer expulsar os artistas da história da arte. Mas isto também vale para os sociólogos que se esforçam para confirmar as idéias estabelecidas sobre a sociologia e, particularmente, sobre a sociologia da arte e da literatura.

Primeira idéia estabelecida: a sociologia pode dar conta do consumo cultural, mas não da produção. A maioria das colocações gerais sobre a sociologia das obras culturais aceitam esta distinção que é puramente social: na verdade, ela tende a reservar para a obra de arte e para o "criador" incriado um espaço separado, sagrado, e um tratamento privilegiado, deixando para a sociologia apenas os consumidores, isto é; o aspecto inferior e até reprimido (particularmente em sua dimensão econômica) da vida intelectual e artística. E as pesquisas que pretendem determinar os fatores sociais das práticas culturais (frequência a museus, teatros ou concertos, etc.) aparentemente confirmam esta distinção que não tem a base em nenhum fundamento teórico: na verdade, como tentarei mostrar, não se pode compreender a própria produção naquilo que ela tem de mais específico, isto é, enquanto produção de valor (e de crença), a não ser que se leve em conta, simultaneamente, o espaço dos produtores e o espaço dos consumidores.

Segunda idéia estabelecida: a sociologia – e seu instrumento predileto, a estatística – minora e esmaga, nivela e reduz a criação artística; ela coloca no mesmo plano os grandes e os pequenos, deixando em todo caso escapar aquilo

---

<sup>1</sup> Comunicação na Escola Superior de Artes Decorativas, em abril de 1980.

que faz o gênio dos maiores. Ainda aqui, e sem dúvida mais claramente, os sociólogos deram razão a seus críticos. Não vou insistir na estatística literária que, tanto pelas insuficiências de seus métodos quanto pela pobreza de seus resultados, confirma, e de maneira dramática, as visões mais pessimistas dos guardiões do templo literário. Evocarei rapidamente a tradição de Luckacs e de Goldmann que se esforçam em relacionar o conteúdo da obra literária e as características sociais da classe ou da fração de classe considerada como seu principal destinatário. Esta abordagem que em suas formas mais caricaturais subordina o escritor ou o artista às coerções de um meio ou às demandas diretas de uma clientela, sucumbe a um finalismo ou a um funcionalismo ingênuo, deduzindo a obra diretamente da função que lhe será socialmente atribuída. Por uma espécie de curto-circuito, ela faz desaparecer a lógica própria do espaço da produção artística.

De fato, ainda sobre este ponto, os "crentes" têm inteira razão contra a sociologia redutora quando lembram a autonomia do artista e, em particular, a autonomia que decorre da história específica da arte. É verdade que, como diz Malraux, "a arte imita a arte" e que não se pode compreender as obras a partir apenas da demanda, isto é, das expectativas estéticas e éticas das diferentes frações da clientela. O que não significa que tenhamos que nos remeter a história interna da arte, único complemento autorizado da leitura interna da obra de arte.

Na verdade, a sociologia da arte e da literatura em sua forma comum esquece o essencial, isto é, este universo social, dotado de suas próprias tradições, de suas próprias leis de funcionamento e de recrutamento, portanto de sua própria história, que é o universo da produção artística. A autonomia da arte e do artista, que a tradição hagiográfica aceita como óbvia, em nome da ideologia da obra de arte como "criação" e do artista como criador incriado, não é outra coisa senão a autonomia (relativa) deste espaço de jogo que chamo um campo, autonomia que se institui pouco a pouco e, sob certas condições, no curso da história. O objeto próprio da sociologia das obras culturais não é nem o artista singular (tal ou qual conjunto puramente estatístico de artistas singulares), nem a relação entre o artista (ou, o que dá no mesmo, a escola artística) e tal ou qual grupo social concebido seja como causa eficiente e princípio determinante dos conteúdos e das formas de expressões, seja como causa final da produção artística, isto é, como demanda, a história dos conteúdos e das formas estando ligadas diretamente à história dos grupos dominantes e de suas lutas pela

dominação. Para mim, a sociologia das obras culturais deve tomar como objeto o conjunto das relações (objetivas e também efetuadas sob a forma de interações) entre o artista e os outros artistas e, além disso, o conjunto dos agentes engajados na produção da obra ou pelo menos do valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, etc.). Ela se opõe a uma descrição positivista das características sociais dos produtores (educação familiar, escolar, etc.) e a uma sociologia da recepção que, como Antal fez para a arte italiana dos séculos XIV e XV, relacionaria diretamente as obras com a concepção de vida das diferentes frações do público dos mecenas, isto é, com a "sociedade considerada em sua capacidade de recepção em relação à arte". De fato, na maior parte do tempo, estas duas perspectivas se confundem como se houvesse a suposição que os artistas estio predispostos, devido a sua origem social, a pressentir e a satisfazer uma certa demanda social (é notável que, nesta lógica, a análise do conteúdo das obras tem o primado – isto é verdade mesmo em Antal – sobre a análise da forma, ou seja, o que propriamente pertence ao produtor).

Pela beleza da coisa, eu gostaria de indicar que o efeito de curto-circuito não é encontrado apenas nos mais acirrados defensores da estética pura, como o pobre Hauser, ou mesmo num marxista tão preocupado com a distinção como Adorno (quando fala de Heidegger), mas também num dos que mais se preocupam em denunciar o "sociologismo vulgar" e o "materialismo determinista", Umberto Eco. Com efeito, na *Obra Aberta*, ele relaciona diretamente (sem dúvida em nome da idéia de que existe uma unidade entre todas as obras culturais de uma época) as propriedades que atribui à "obra aberta", como a plurivocidade reivindicada, a imprevisibilidade desejada, etc., às propriedades do mundo tal como apresentadas pela ciência, e isto às custas de analogias selvagens, cujo fundamento é ignorado.

Rompendo com estas diferentes maneiras de ignorar a própria produção, a sociologia das obras tal como eu a concebo, toma como objeto o campo de produção cultural e, inseparavelmente, a relação entre o campo de produção e o campo dos consumidores. Os determinismos sociais que deixam sua marca na obra de arte se exercem, por um lado, através do *habitus* do produtor, remetendo assim às condições sociais de sua produção enquanto sujeito social (família, etc.) e enquanto produtor (escola, contatos profissionais, etc.) e, por outro lado, através das demandas e das coerções sociais inscritas na posição que ele ocupa num certo campo (mais ou menos autônomo) de produção. O que se chama "criação"

é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural (e, além disso, em segundo lugar, na divisão do trabalho de dominação); o trabalho através do qual o artista faz sua obra e, inseparavelmente, se faz como artista (e, quando isto faz parte da demanda do campo, como artista original, singular), pode ser descrito como a relação dialética entre sua função que, freqüentemente, pré-existe e sobrevive a ele (com as obrigações, por exemplo, a "vida de artista", os atributos, as tradições, os modos de expressão, etc.) e seu *habitus* que o predispõe de forma mais ou menos completa para ocupar esta função ou – o que pode ser um dos pré-requisitos inscritos na função – para transformá-lo mais ou menos profundamente. Em suma, o *habitus* do produtor jamais é o produto da função (salvo, talvez, em certas condições artesanais onde a formação familiar, portanto condicionamentos sociais originários da classe, e formação profissional se confundem totalmente. E inversamente, não se pode nunca passar das características sociais do produtor – origem social – às características de seu produto: as disposições ligadas a uma origem social determinada – plebéia ou burguesa – podem se exprimir sob formas muito diferentes em diferentes campos, mas mantendo uma certa similaridade. Basta comparar por exemplo, os dois pares paralelos do plebeu e do patricio, Rousseau-Voltaire e Dostoiévski-Tolstoi. Se a função faz o *habitus* (menos ou mais completamente), o *habitus* que existe anteriormente (menos ou mais completamente) faz a função (devido aos mecanismos que determinam a vocação e a cooptação) e faz pela função, contribui para fazer a função. E sem dúvida isso acontece tanto mais quanto maior for a distância entre suas condições sociais de produção e as exigências sociais inscritas na função e também quanto maior for a margem de liberdade e de renovação implícita ou explicitamente inscrita na função. Há aqueles que são feitos para se apoderarem de posições feitas e aqueles que são feitos para fazerem novas posições. Justificar isto exigiria uma análise por demais longa e eu gostaria apenas de indicar que é principalmente quando se trata de compreender as revoluções intelectuais ou artísticas que é preciso ter em mente que a autonomia do campo de produção é uma autonomia parcial que não exclui a dependência: as revoluções específicas, que perturbam as relações de força no interior de um campo, só são possíveis na medida em que aqueles que importam as novas disposições e querem impor as novas posições encontram, por exemplo, um apoio fora do campo, em públicos novos cujas demandas são ao mesmo

tempo expressas e produzidas por eles.

Assim, o sujeito da obra de arte não é nem um artista singular, causa aparente, nem um grupo social (a grande burguesia bancária e comercial que, na Florença do Quattrocento, chega ao poder, em Antal, ou a noblesse de robe, em Goldmann), mas o campo da produção artística em seu conjunto (que mantém uma relação de autonomia relativa, maior ou menor dependendo das épocas e das sociedades, com os grupos onde se recrutam os consumidores de seus produtos, isto é, as diferentes frações da classe dirigente). A sociologia ou a história social não podem compreender nada da obra de arte e principalmente aquilo que faz a sua singularidade, quando toma como objeto um autor e uma obra em estado isolado. De fato, todos os trabalhos consagrados a um autor isolado, que querem ultrapassar a hagiografia e o anedótico, são levados a considerar o campo de produção em seu conjunto, mas por não considerarem esta construção como seu projeto explícito, eles o fazem geralmente de maneira muito imperfeita e parcial. E contrariamente àquilo que se poderia crer, a análise estatística não faz melhor porque, reagrupando os autores em função de grandes classes pré-construídas (escolas, gerações, gêneros, etc.), destrói todas as diferenças pertinentes pela falta de uma análise prévia da estrutura do campo que lhe faria perceber que certas posições (em particular as posições dominantes, como a que Sartre ocupou no campo intelectual francês entre 1945 e 1960) podem estar num só lugar e que as classes correspondentes podem conter apenas uma pessoa, desafiando assim a estatística.

O sujeito da obra é, portanto, um *habitus* em relação a uma função, isto é, a um campo. Para mostrá-lo e, creio, demonstrá-lo, seria preciso retomar aqui as análises que dediquei a Flaubert e onde tentei mostrar como a verdade do projeto flaubertiano que Sartre busca desesperadamente (e interminavelmente) na biografia singular de Flaubert, está inscrita, fora do indivíduo Flaubert, na relação objetiva entre, por um lado, um *habitus* formado em certas condições sociais (definidas pela posição "neutra" das profissões liberais, das "capacidades", na classe dominante e também pela posição que o menino Gustave ocupa na família em função de sua categoria de nascimento e de sua relação com o sistema escolar) e, por outro lado, uma posição determinada no campo da produção literária, situado numa determinada posição no interior do campo da classe dominante.

Vou precisar um pouco mais: Flaubert, enquanto defensor da arte pela arte,

ocupa uma posição neutra no campo da produção literária, posição que é definida por uma dupla relação negativa (vivida como uma dupla recusa) à "arte social" por um lado e à "arte burguesa" por outro. Este campo que está – ele próprio – globalmente situado numa posição dominada no interior do campo da classe dominante (dar as denúncias do "burguês" e o sonho recorrente do "mandarinato" sobre o que os artistas do tempo em geral concordam), se organiza assim segundo uma estrutura homóloga àquela da classe dominante em seu conjunto (esta homologia sendo o princípio, como veremos, de um ajustamento automático, e não cinicamente procurado, dos produtos aos diferentes consumidores). Seria preciso prolongar. Mas vê-se imediatamente que, a partir de uma tal análise, pode-se compreender a lógica de algumas das propriedades mais fundamentais do estilo de Flaubert: penso, por exemplo, no discurso indireto livre, interpretado por Bakhtine como o sinal de uma relação ambivalente com os grupos que ele comenta, de uma espécie de hesitação entre a tentação de se identificar com eles e a preocupação de manter distância: penso também na estrutura quiasmática, que se encontra obsessionalmente nos romances e, mais claramente ainda, nos projetos, e onde Flaubert exprime sob uma forma transformada e negada, a dupla relação de dupla negação que, enquanto "artista", o opõe, ao mesmo tempo, ao "burguês" e ao "povo" e, enquanto artista "puro", faz com que ele se levante contra a "arte burguesa" e a "arte social". Tendo assim construído a função, isto é, a posição de Flaubert na divisão do trabalho literário (e, ao mesmo tempo, na divisão do trabalho de dominação), podemos então nos voltar para as condições sociais da produção do *habitus* e perguntar o que Flaubert deveria ser para ocupar e produzir (inseparavelmente) a função "arte pela arte" e criar a posição Flaubert. Podemos tentar determinar quais são os traços pertinentes das condições sociais da produção de Gustave (por exemplo, a posição de "idiota da família", bem analisada por Sartre) que permitem compreender como ele pode agüentar e produzir a função de Flaubert.

Contra o que a representação funcionalista nos faz crer, o ajustamento da produção ao consumo resulta essencialmente da homologia estrutural entre o espaço da produção (o campo artístico) e o campo dos consumidores (isto é, o campo da classe dominante): as divisões internas do campo da produção se reproduzem numa oferta automaticamente (e em parte, também conscientemente) diferenciada que vai ao encontro das demandas automaticamente (e também conscientemente) diferenciadas das diferentes categorias de consumidores.

Assim, além de qualquer busca de ajustamento e de qualquer subordinação direta a uma demanda expressamente formulada (na lógica da encomenda ou do mecenato) cada classe de clientes pode encontrar produtos a seu gosto e cada uma das classes de produtores tem chances de encontrar, pelo menos a termo (isto é, às vezes postumamente), consumidores para seus produtos.

De fato, a maior parte dos atos de produção funciona segundo a lógica do golpe duplo: quando um produtor, por exemplo, o crítico teatral do *Figaro*, produz produtos ajustados ao gosto de seu público (o que quase sempre é o caso, ele mesmo o diz), não é porque – e podemos acreditar quando ele afirma isso – ele sempre procure agradar o gosto de seus leitores ou obedeça às determinações estéticas ou políticas, às recomendações da parte de seu diretor, de seus leitores ou do governo (e todas, as coisas que fórmulas como "lacaio do capitalismo", "porta-voz da burguesia" pressupõem e das quais as teorias vulgares são formas mais ou menos sabiamente eufemizadas). De fato, tendo escolhido o *Figaro* porque aí se sentia bem, o *Figaro* também o escolheu porque o achava adequado, ele só tinha que se deixar levar, como se diz, pelo seu próprio gosto (que, em matéria de teatro, tem implicações políticas evidentes), ou melhor, pelos seus desgostos – o gosto sendo quase sempre o desgosto do gosto dos outros –, pelo horror que ele tem pelas peças que seu colega-concorrente, o crítico do *Nouvel Observateur*, não deixará de gostar e, ele o sabe, encontrar, como milagre, o gosto de seus leitores (que estão para os leitores do *Nouvel Observateur* assim como ele próprio está para o crítico deste jornal). E ainda por cima, ele lhes dará uma coisa que compete ao profissional, isto é, uma resposta de um intelectual a um outro intelectual, urna crítica, confortante para os "burgueses", com argumentos altamente sofisticados através dos quais os intelectuais justificam seu gosto de vanguarda.

O acordo que se estabelece objetivamente entre o produtor (artista, crítico, jornalista, filósofo, etc.) e seu público não é, evidentemente, o produto de uma procura consciente de ajustamento, de transações conscientes e interessadas e concessões calculadas às demandas do público. É impossível compreender qualquer coisa a respeito de uma obra de arte, quer se trate de seu conteúdo informativo, seus temas, suas teses, daquilo que numa palavra vaga chamamos sua "ideologia", se a relacionamos diretamente a um grupo. De fato, esta relação só ocorre com um algo mais e como por casualidade, através da relação que, em função de sua posição no espaço de posições constitutivas do campo da

produção, um produtor mantém com os espaços das tomadas de posição estéticas e éticas que, dada a história relativamente autônoma do campo artístico, tornam-se efetivamente possíveis a um dado momento do tempo. Este espaço de tomadas de posição, produto de uma acumulação histórica, é o sistema de referências comum em relação ao qual se encontram definidos, objetivamente, todos os que entram no campo. O que faz a unidade de uma época é menos uma cultura comum que a problemática comum que não é outra coisa do que o conjunto das tomadas de posição ligadas ao conjunto das posições marcadas no campo. Não há outro critério da existência de um intelectual, de um artista ou de uma escola que sua capacidade de se fazer reconhecer como alguém que sustenta uma posição no campo, posição em relação à qual os outros devem se situar, se definir, e a problemática do tempo não é outra coisa que o conjunto destas relações de posição e, inseparavelmente, de tomada de posição à tomada de posição. Concretamente, isto significa que o aparecimento de um artista, de uma escola, de um partido ou de um movimento a título de posição constitutiva de um campo (artístico, político ou outro) é marcada pelo fato de que sua existência "coloca, como se diz, problemas" aos ocupantes das outras posições; que as teses que ele afirma se tornam um objeto de lutas, que constituem um dos termos das grandes oposições em torno das quais se organiza a luta e que servem para pensar esta luta (por exemplo, direita/esquerda, claro/escuro, cientificismo/anti-cientificismo, etc.).

É dizer que o objeto próprio de uma ciência da arte, da Literatura ou da Filosofia não é mais do que o conjunto de dois espaços inseparáveis, o espaço dos produtos e o espaço dos produtores (artistas ou escritores, mas também críticos, editores, etc.), que são como uma duas traduções da mesma frase. Isto contra a autonomização das obras, que é tão injustificável na teoria quanto na prática. Fazer por exemplo a análise sócio-lógica de um discurso atendendo-se à obra em si mesma, é se interditar o movimento que, num vai e vem incessante, leva os traços temáticos ou estilísticos da obra que traem a posição social do produtor (seus interesses, seus fantasmas sociais, etc.), até as características de sua posição social onde se anunciam seus "partidos" estilísticos, e vice-versa. Em suma, é sob a condição de superar a oposição entre a análise interna (lingüística ou outra) e a análise externa, que se poderá compreender completamente as propriedades mais propriamente "internas" da obra.

Mas é preciso também superar a alternativa escolástica entre estrutura e



história. A problemática que está instituída, no campo, sob a forma de autores e obras-chave, espécie de ponto de referência para todos os outros é, de ponta a ponta, história. A reação contra o passado, que faz a história, também é o que faz a historicidade do presente, definido negativamente por aquilo que nega. Ou seja, a recusa, que está na origem da mudança, supõe e coloca em evidência, chamando assim o presente, aquilo contra o qual ela se opõe ao se opor ao presente: a reação contra o romantismo anti-científico e individualista, que leva os parnasianos a valorizarem a ciência e a integrar suas aquisições em suas obras, faz com que encontrem no *Génie de religions* de Quinet (ou na obra de Burnouf, restaurador das epopéias míticas da Índia), a antítese e o antídoto do *Génie du Christianisme* – pois faz com que se inclinem ao culto da Grécia, antítese da Idade Média, e símbolo da forma perfeita através da qual, a seus olhos, a poesia se parece com a ciência.

Neste ponto, sinto-me tentado a fazer um parênteses. Para chamar à realidade os historiadores das idéias que pensam que o que circula no campo intelectual, e em particular entre os intelectuais e os artistas, são idéias, lembrarei apenas que os parnasianos relacionavam à Grécia não apenas a idéia da forma perfeita, exaltada por Gautier, mas também a idéia da harmonia, que está inteiramente de acordo com o clima da época. Com efeito, esta idéia pode ser reencontrada nas teorias dos reformadores sociais, como Fourier. O que circula num campo, e particularmente entre especialistas das diferentes artes, são estereótipos mais ou menos polêmicos e redutores (com os quais os produtores devem contar), títulos de obras sobre as quais todo mundo fala – por exemplo *Romances sans paroles*, título de Verlaine tomado emprestado de Mendelssohn –, palavras da moda e idéias mal definidas que elas veiculam – como a palavra "saturnien" ou o tema das *Fêtes Galantes*, lançado pelo Goncourt. Em suma, poderíamos nos perguntar se o que é comum a todos os produtores de bens culturais de uma época, não é esta espécie de vulgata distinta, este conjunto de lugares comuns chiques que a corte dos ensaístas, críticos, jornalistas semi-intelectuais produz e vende pelas ruas, e que é inseparável de um estilo e de um humor. Esta vulgata, que evidentemente é aquilo que está "mais em moda", e é, portanto, o mais datado, o mais perecível na produção de uma época, é também, sem dúvida o que há de mais comum ao conjunto dos produtores culturais.

Volto ao exemplo de Quinet, que mostra uma das propriedades mais importantes de todo campo da produção, a saber, a presença constante do

passado do campo, incessantemente lembrada através das próprias rupturas que o remetem ao passado e que, assim como as evocações diretas, referências, alusões, etc., são também piscadelas de olhos dirigidas aos outros produtores e aos consumidores que se definem como consumidores legítimos, pois mostram-se capazes de apreendê-las. O *Génie des religions*, coloca-se colocando-se em oposição ao *Génie du christianisme*. A distinção, que remete o passado ao passado, o supõe e o perpetua, no próprio distanciamento em relação a ele. Uma das propriedades mais fundamentais dos campos de produção cultural reside precisamente no fato de que os atos que aí se realizam e os produtos que aí se produzem trazem a referência prática (às vezes explícita) à história do campo. Por exemplo, o que separa os escritos de Jünger ou Spengler sobre a técnica, o tempo ou a história, daquilo que Heidegger escreve sobre os mesmos temas, é o fato de que, situando-se na problemática filosófica, isto é, no campo filosófico, Heidegger reintroduz a totalidade da história da filosofia da qual esta problemática é o resultado. Da mesma forma, Luc Boltansky mostrou que a construção de um campo de desenho animado é acompanhada do desenvolvimento de um corpo de historiógrafos e, simultaneamente, do aparecimento de obras que trazem uma referência "erudita" à própria história do gênero. Seria possível fazer a mesma demonstração a respeito da história do cinema.

É verdade que "a arte imita a arte" ou, mais exatamente, que a arte nasce da arte, isto é, o mais freqüentemente, da arte à qual ela se opõe. E a autonomia do artista encontra seu fundamento não no milagre de seu gênio criador, mas no produto social da história social de um campo relativamente autônomo, métodos, técnicas, linguagens, etc. É a história que, ao definir os meios e os limites do pensável, faz com que aquilo que se passa no campo jamais seja o reflexo direto das coerções ou demandas externas, mas uma expressão simbólica, refratada pela lógica total própria do campo. A história que existe depositada na própria estrutura do campo e também nos *habitus* dos agentes é o prisma que se interpõe entre o mundo exterior ao campo e a obra de arte, fazendo com que todos os acontecimentos exteriores, crise econômica, reação política, revolução científica, sofram uma verdadeira refração.

Para terminar, eu gostaria de fechar o círculo voltando ao ponto de partida, isto é, à antinomia entre arte e sociologia, levando a sério não a denúncia do sacrilégio científico, mas sim o que se enuncia nesta denúncia, ou seja, o caráter sagrado da arte e do artista. Com efeito, acho que a sociologia da arte deve se

dar como objeto não apenas as condições sociais da produção dos produtores (isto é, os determinantes sociais da formação ou da seleção dos artistas), mas também as condições sociais da produção do campo da produção como lugar onde se realiza o trabalho tendendo (e não visando) a produzir o artista como produtor de objetos sagrados, de fetiches ou, o que dá no mesmo, a obra de arte como objeto de crença, de amor e de prazer estético.

Para ser mais claro, evocarei a alta costura, que dá uma imagem aumentada do que ocorre no universo da pintura. Sabemos que a magia da griffe pode multiplicar extraordinariamente o valor de qualquer objeto onde é aplicada, um perfume, sapatos, até mesmo, e é um exemplo real, um bidê. Trata-se, neste caso, de um ato mágico, alquímico, pois a natureza e o valor social do objeto são modificados sem que nada tenha alterado sua natureza física ou química (estou pensando nos perfumes) dos objetos em questão. A história de pintura a partir de Duchamp deu inumeráveis exemplos, que todos vocês conhecem, de atos mágicos que, como os do costureiro, devem de forma tão evidente o seu valor ao valor social de quem os produz, que nos sentimos obrigados a perguntar, não o que faz o artista, mas quem faz o artista, isto é, o poder de transmutação que o artista exerce. Reencontramos a mesma questão que Mauss colocava quando, desesperado e após ter procurado todos os fundamentos possíveis do poder do feiticeiro, ele termina por perguntar quem faz o feiticeiro. Objetar-me-ão talvez que o urinol e a roda de bicicleta de Duchamp (e fez-se muito mais depois) são apenas casos excepcionais. Mas bastaria analisar as relações entre o original (o "autêntico") e o falso, a réplica ou a cópia, ou ainda os efeitos da atribuição (objeto principal, senão exclusivo, da história da arte tradicional, que perpetua a tradição do conhecedor e do expert) sobre o valor econômico e social da obra, para ver que o que faz o valor da obra não é a raridade (unicidade) do produto, mas sim a raridade do produtor, manifestada pela assinatura, equivalente da griffe isto é, a crença coletiva no valor do produtor e de seu produto. Podemos pensar em Wahrol que, forçando ao máximo o que Jasper Jones havia feito ao fabricar uma lata de cerveja Ballantine em bronze, assina latas de conserva, latas de sopa Campbell, revendendo-as por seis dólares a lata, ao invés de quinze cents.

Seria preciso nuançar e refinar a análise. Mas me contentarei em indicar aqui que uma das tarefas principais da história da arte seria descrever a gênese de um campo de produção artística capaz de produzir o artista enquanto tal (em oposição ao artesão). Não se trata de se perguntar, como o fez até agora de

maneira obsessiva, a história social da arte, quando e como o artista se separou do estatuto de artesão. Mas sim de descrever as condições econômicas e sociais da constituição de um campo artístico capaz de fundar a crença nos poderes quase divinos que se reconhecem no artista moderno. Ou seja, não se trata apenas de destruir aquilo que Benjamin chamava de "fetiche do nome do mestre". (Este é um dos sacrilégios fáceis nos quais freqüentemente a sociologia se deixou pegar: como a magia negra, a inversão sacrílega traz em si uma forma de reconhecimento do sagrado. E as satisfações dadas pela dessacralização impedem de levar a sério o fato de existir a sacralização e o sagrado e, portanto, impedem a sua compreensão). Trata-se de se tornar ciente do fato de que o nome do mestre é um fetiche e de descrever as condições sociais da possibilidade do personagem do artista enquanto mestre, isto é, enquanto produtor deste fetiche que é a obra de arte. Em suma, trata-se de mostrar como se constituiu historicamente o campo da produção artística que, enquanto tal, produz a crença no valor da arte e no poder criador de valor do artista. E assim seria possível fundamentar o que colocamos inicialmente, como um postulado metodológico, a saber, que o "sujeito" da produção artística e de seu produto não é o artista, mas o conjunto de agentes que têm uma ligação com a arte, que se interessam pela arte, que vivem da arte e para a arte, produtores de obras consideradas como artísticas (grandes ou pequenas, célebres, isto é, celebradas, ou desconhecidas), críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, historiadores da arte, etc.

É isto. O círculo se fechou; e nós ficamos presos dentro dele.<sup>2</sup>

In: BOURDIEU, Pierre. 1983. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. p. 162-172.

---

<sup>2</sup> Desenvolvimentos complementares sobre este tema poderão ser encontrados em: P. Bourdieu, "Critique du discours lettré", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6 de novembro de 1975; "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en science sociales*, 13, 1977; "Lettre à Paolo Fossati à propos de Storia dell'arte italiana", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980; "Champs du pouvoir, champs intellectuel et habitus de classe", *Seolies*, 1, 1971; "L'ontologie politique de Martin Heidegger", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6, novembro de 1975; "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, março de 1975.