

## ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

# DISTINÇÃO E TRANSCENDÊNCIA: A ESTÉTICA SÓCIO-LÓGICA DE PIERRE BOURDIEU

Kátia Maria Pereira de Almeida

- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique Sociale du Judgement*. Paris: Minuit. 670 pp.
- BOURDIEU, Pierre. 1996 [1992]. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras. 431 pp.
- GELL, Alfred. 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In: J. Coote e A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art & Æsthetics*. Oxford: Clarendon Press. pp. 40-63
- INGOLD, Tim (ed.). 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Category". In: *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp 249-293.

"Toda arte quer representar seu mundo"

*Alois Riegl*

Parte substantiva da obra de Pierre Bourdieu está voltada para a discussão da arte e da estética. Pretendo aqui apresentar uma leitura "interessada" dos dois livros em que essa discussão é desenvolvida de forma mais sistemática, a despeito do intervalo de uma década que os separa. Pautada em um paralelo ora explícito ora implícito com a *teoria da magia* de Marcel Mauss, qualifico essa leitura de interessada porque seu principal objetivo é apontar a produtividade teórica de algumas das formulações de Bourdieu para a viabilização de uma reflexão propriamente antropológica sobre esse tema, em uma perspectiva comparativa que escapa, em certa medida, ao autor. Para o desenvolvimento dessa perspectiva, usarei como parâmetros um ensaio de Alfred Gell e um debate editado por Tim Ingold, dedicados a discutir o alcance comparativo das categorias de arte e de estética, textos estes em que as idéias de Bourdieu ocupam — sintomaticamente, a meu ver — lugar central.

Em um artigo de 1964, Lévi-Strauss faz um contraponto entre ciências "sociais" e "humanas", sugerindo que, mesmo quando ambas possuem o mesmo objeto, diferem radicalmente do ponto de vista do método, já que: "proibindo-se qualquer complacência, mesmo de ordem epis-

temológica, para com seu objeto, as ciências humanas adotam o ponto de vista da imanência; enquanto as ciências sociais, privilegiando a sociedade do observador, atribuem a esta um valor transcendental” (Lévi-Strauss 1976:313).

E conclui que, obviamente, a transcendência à qual as ciências sociais se referem não é de ordem sobrenatural, mas “supercultural”: “isola uma cultura particular, coloca-a acima das outras, trata-a como um universo separado que contém sua própria legitimação” (Lévi-Strauss 1976:313).

A partir dessa formulação, o primeiro ponto que eu gostaria de levantar é que, por ser simultaneamente imanente e transcendente — social e humana —, a *sociologia etnológica* de Bourdieu revela-se estratégica para uma avaliação crítica do debate contemporâneo a respeito das condições de (im)possibilidade teórica e institucional de uma antropologia da arte e/ou da estética.

A contribuição de Bourdieu para esse debate consiste fundamentalmente em superar a suposta incompatibilidade entre o universalismo das categorias de arte e estética — colocadas na escala da humanidade e tidas como etnocêntricas por definição, já que produtos teóricos de uma experiência histórico-social particular — e um relativismo cultural que se quer imparcial, e as considera categorias histórica e socialmente específicas.

A partir de uma perspectiva *tática*, o *relativismo sociológico* de Bourdieu toma “cultura” e “humanidade” como categorias “nativas”, e não como categorias analíticas *estratégicas*. Isso permite superar essa incompatibilidade entre universalismo e relativismo, traduzível em termos teóricos como uma espécie de metaetnocentrismo, que, ao afirmar a irreduzibilidade última dessas categorias e experiências ao universo cultural ocidental, as transforma em signos — universais — de *distinção*.

Bourdieu propõe uma separação do “artístico” e do “estético”, que lhe permite afirmar a universalidade potencial da arte, pluralizando-a como campo específico de atividades em função de sua aplicabilidade intercultural. Lembremos, a esse respeito, a máxima de Mauss (1967:89) de que “um objeto artístico, por definição, é um objeto reconhecido como tal por um determinado grupo”. Em contrapartida, ele admite a singularidade intra-social — e, aí sim, a irreduzibilidade — da estética, como juízo secretado por uma modalidade específica de arte.

É importante ressaltar que o fundamento dessa análise das condições de possibilidade do cruzamento *contingente* entre arte e estética no contexto da sociedade ocidental moderna reside na opção, por parte de Bourdieu, de um ponto de vista “imanente” em relação à arte enquanto

experiência e de um ponto de vista “transcendente” em relação à estética enquanto categoria. Essas são perspectivas indissociáveis, que, sintomaticamente, nomeiam suas duas obras fundamentais sobre o tema. Em termos metodológicos, essa *démarche* teórica traduz-se em um “filistinismo” (Bourdieu 1979:9) em relação à arte, que exclui julgamentos valorativos devido à diversidade histórico-social do fenômeno<sup>1</sup>. Levado às últimas conseqüências, porém, esse “filistinismo” tem como contrapartida uma espécie de “cumplicidade” com a estética (cf. Lévi-Strauss 1976:313), tal como evidenciado pelo lugar central ocupado pela estética pura na crítica social do juízo de Bourdieu.

O que está em jogo nesse cruzamento *contingente* é como uma categoria estritamente ideológica como a estética, que desempenha portanto uma tarefa de *legitimação* (cf. Coote 1996:269), pode ser utilizada como instrumento conceitual para uma reflexão *analítica* que problematiza o estatuto mesmo dessa categoria<sup>2</sup>. Talvez seja possível resolver essa questão utilizando o parâmetro proposto pelo próprio autor em sua análise da gênese histórica e sociológica da estética pura: “os escritos teóricos que a filosofia ocidental trata como uma contribuição ao *conhecimento* social do objeto são também, e sobretudo, contribuições à *construção* social da própria realidade desse objeto, portanto, das condições teóricas e práticas de sua existência” (Bourdieu 1996:328, ênfases no original).

De fato, como lembra Miceli (1974:XXVII), Bourdieu parece ter encontrado a saída para o dilema posto pela dicotomia entre “objeto de conhecimento” e “objeto real”, ao admitir que os fundamentos sociológicos das distinções e categorias que utiliza derivariam da própria divisão do trabalho presente em uma formação social particular. Acredito, assim, que a relevância da análise conjunta da estética pura e de sua crítica como produtos que, como a arte ocidental moderna à qual se reportam, são dotados da mesma *historicidade sócio-lógica* reside, justamente, no fato de que é na reflexão sobre esses temas que a sociologia etnológica de Bourdieu leva ao ápice a produtividade teórica desse trabalho de objetivação no que ele “tem de genérico e também de particular” (Bourdieu 1980:30).

Delinea-se, assim, uma crítica à “relação objetivista em relação ao objeto”, implícita no ponto de vista “imaneente”, como admite o próprio Lévi-Strauss, e característica do relativismo cultural como estratégia de *distinção metodológica*, ou seja, como “recusa de se tomar por objeto, de ser tomado no objeto” (Bourdieu 1980:37). Vê-se, portanto, em que medida essa análise sociológica da arte e da estética, partindo de um ponto de vista “transcendente”, revela o “contágio” metodológico pelo objeto, sob

a forma de “uma verdadeira apropriação de si pela objetivação da objetividade”, constitutiva das categorias sociais de pensamento, percepção e apreciação “que são o princípio impensado de toda representação do mundo dito objetivo” (Bourdieu 1980:40).

Em sua moção contra a estética como categoria intercultural, Peter Gow (1996:271-275) evoca *A Distinção*, de Bourdieu, como um relato “terível” da estética enquanto *fatalidade* histórica e social ocidental. Ela estabelece o “gosto” como discriminação tanto em relação à produção — o que não representa propriamente uma novidade etnológica —, como também e fundamentalmente em relação à recepção, instaurando um mecanismo *seletivo e excludente* responsável pelo estabelecimento de distinções sociais radicais. Como essa dimensão do gosto não está inscrita em uma suposta “natureza” humana ou cultural, não seria possível falar de uma antropologia *da* estética, enquanto análise *substantiva* do gosto em termos comparativos, pois à diferença deste, ela excluiria o juízo. A única alternativa teórica para viabilizar o gosto como objeto de reflexão seria fazer uma antropologia *a partir* da estética — nos moldes do que faz Lévi-Strauss — assumindo-a decididamente como projeto teórico da sociedade ocidental. Trata-se, portanto, de uma *perspectiva* analítica externa, capaz, entretanto, de explicitar seus juízos discriminatórios e tornar inteligível o projeto estético que os condiciona.

Se, como admite o próprio Bourdieu, a estética pura funciona como uma *metanarrativa* que assinala justamente “a *descontextualização* da arte ocidental em relação à vida social, sua separação e destaque dos domínios ordinários da experiência humana”, para utilizar uma formulação de Joanna Overing (Ingold 1996:288), só uma análise das práticas e representações implícitas no discurso estético ocidental — uma *sociologia estética da estética* — poderia desmascarar seu etnocentrismo e sua inserção histórica e social. Em termos comparativos, é possível falar em *artes* sem estética, mas não *na* estética sem a modalidade específica da experiência artística que a condiciona. No limite, poder-se-ia dizer que só existe uma “estética” em Bourdieu na medida em que esta é “antikantiana”: trata-se de uma estética da sociedade, instância que incorpora o fundamento transcendente — novamente, aqui, esse transcendente metodológico de que fala Lévi-Strauss —, depois de retirá-lo da arte<sup>3</sup>.

De acordo, pois, com a perspectiva adotada por Bourdieu, a estética (que tem na “estética pura” sua máxima expressão), essa forma particular de juízo — percepção, apreciação, fruição — caracterizada pela ênfase na forma (dimensão interna) e não na função (dimensão externa), possui, por um lado, um estatuto derivado em relação à *autonomização*

do campo artístico ocidental, e traduz, por outro, uma espécie de *irreduzibilidade* levada a efeito sobre essa autonomização. Esta se caracteriza por uma natureza fundamentalmente *anacrônica* que promove uma dupla des-historicização, da produção (invenção) e da reprodução (difusão e assimilação), o que termina por *absolutizar* um modo de produção e seu modo de recepção correlato, ambos produtos de um tipo particular de condições históricas. O objetivo de Bourdieu é justamente historicizar esse absoluto nos vários planos em que se coloca, não apenas para relativizá-lo, mas visando restituir a necessidade *sócio-lógica* revelada por seu estatuto arbitrário (Bourdieu 1974:271).

Nesse sentido, a arte poderia ser tomada como uma espécie de *materialização* do programa metodológico do durkheimianismo. Nela, a objetivação da *distinção* — “as hierarquias feitas coisas” (Bourdieu 1979:256), “a ordem social feita corpo” (Bourdieu 1979:553) —, em sua dupla face de atividade e experiência, atua como princípio ativo da sociogênese. A partir de um triplo aspecto *relacional*, *posicional* e *diferencial*, esse princípio estrutura as taxonomias artístico-estéticas e promove a classificação e ordenação das obras que, assim, só existem “*na e pela* relação, *na e pela* diferença” (Bourdieu 1979:250). A questão central de Bourdieu será, então, não analisar a coisa em si — sintomaticamente sua análise não visa o objeto artístico —, mas investigar o que o estatuto da coisa revela sobre o social que ela materializa.

A lógica específica da arte consiste na produção *qualitativa* de signos diferenciais e distintivos de “classe”, o que faz com que os produtos de seu funcionamento estejam predispostos a funcionar como instrumentos de *distinção*. Essa lógica revela, assim, a construção do espaço social como espaço objetivo, isto é, como estrutura de relações dotadas do mesmo estatuto de objetividade “que determinam a forma que devem tomar as representações que podem dele ter aqueles que aí se encontram engajados” (Bourdieu 1979:272). Não se trata, portanto, de uma ordem estática que reifica as posições sociais, mas de uma instância dinâmica que questiona os próprios limites entre os grupos e seus desdobramentos estratégicos nesse campo de lutas.

Como uma das principais originalidades teóricas de Bourdieu reside na incorporação da prática, em seu ritmo e orientação, à significação (Miceli 1974:XXVIII), a arte talvez o evidencie de maneira especialmente reveladora pois, nela, o sentido e o valor são produzidos em um jogo e uma luta que têm a si mesmos como objetos. A arte constitui, dessa forma, um campo privilegiado para o exercício de uma ciência relacional cujo ponto de partida é uma filosofia disposicional da ação centrada nas

relações objetivas entre as potencialidades inscritas nos agentes e a estrutura das situações nas quais eles agem. Lembremos que, para Mauss (1950:100), a “potencialidade mágica” não dissocia a “força” e o “ambiente”.

Do ponto de vista da viabilização teórica de uma antropologia da arte e/ou da estética, é fundamental perceber a contribuição original dessa sociologia das obras e dos gostos. Tomando-os como sistemas simbólicos fundamentalmente *diacríticos*, essa sociologia delimita uma concepção a um só tempo interna e externa, *lúdica* e *agonística* de significação, comunicação e poder. Se entre todos os universos possíveis não existe nenhum que, como o universo dos bens culturais, pareça tão predisposto a exprimir diferenças sociais, é sinal de que a relação de distinção aí se encontra *objetivamente inscrita*, atualizando-se através de apropriações significativas diferenciadas.

Tributário da “autonomia relativa do simbólico”, o critério *sócio-lógico* central no campo artístico-estético é excludente e discriminatório em si mesmo. A *legitimidade* — e não a originalidade em sentido corrente — inscreve a objetividade semântico-sensível das obras (cf. Morphy 1996: 259) no âmbito da luta por distinção e apropriação, luta que constitui em si mesma o jogo social. A arte, “fetiche entre os fetiches” (Bourdieu 1979:279-280), engendra, assim, o monopólio social da competência artística, gerando disposições predispostas a marcar simbolicamente as diferenças entre as classes e, com isso, legitimá-las, “mascarando o fundamento não-simbólico destas diferenças simbólicas” (Bourdieu 1974:283). Trata-se de um processo de dominação levado a efeito através da transmutação de distinções objetivas em *distinções eletivas*, realizada consciente e inconscientemente, e cujo segredo constitui um dos elementos fundamentais da sua magia (cf. Mauss 1950:90).

No limite, Bourdieu pensa que todo o sistema de distinções artístico-estéticas não passa de manifestação *legítima*, transfigurada e irreconhecível, da classe social, e não existe senão pelas lutas simbólicas de apropriação exclusiva de signos distintivos: amnésia da gênese, objetivada em formas aparentemente a-históricas que estruturam a percepção de si e do mundo. Nesse sentido, o movimento pelo qual o campo de produção se temporaliza define também a temporalidade do gosto, já que “introduzir a diferença é produzir o tempo” (Bourdieu 1977:39). A “tradição” — “eterno presente da cultura” (Bourdieu 1977:38) —, em cujo circuito os critérios de “originalidade” e “classicidade” se estabelecem, consiste no “esquecimento” da sua própria sociogênese. A estética representa, no projeto teórico de Bourdieu, justamente a possibilidade, primeiro, de

exercício de sua sociologia genética no próprio campo de *negação do social*, e, segundo, de investigação da maneira como se constitui esse senso de possibilidades e de impossibilidades, de proximidades e de distâncias (Bourdieu 1979:545) que constituem o jogo social em sua positividade histórica.

Nesses termos, o “*principium divisionis*” manipulado pela arte, condição de possibilidade para a experiência estética, só pode ser considerado uma categoria *a priori* de apreensão e apreciação, “na medida em que as condições históricas e sociais da produção e da reprodução da disposição propriamente estética — produto histórico que deve ser reproduzido pela educação — implicam o esquecimento destas condições históricas e sociais” (Bourdieu 1974:271-272).

Revela-se, assim, o mecanismo que gera essa relação *imediate* (“douta ignorância”), cega para si mesma, que define, para os agentes, sua relação *prática* com o mundo. De fato, para Bourdieu, é justamente tal discriminação que a ilusão do *a priori* — outro nome para a inconsciência histórica — tende a transfigurar como uma distinção natural (Bourdieu 1974:282).

Experiência *sócio-lógica* do mundo, simultaneamente sensível e inteligível, a estética promove a interpenetração recíproca de um corpo socializado e um objeto que parece feito para satisfazer todos os sentidos *socialmente* instituídos. Assim como a magia, ela “põe forças e idéias coletivas a serviço da imaginação individual” (Mauss 1950:134). Só nesse plano a sociogênese da estética poderia contribuir para a investigação do princípio invariante, transhistórico e transsocial, de satisfação propriamente artística, “essa realização imaginária do encontro *universalmente* feliz entre um habitus histórico e o mundo histórico que o povoa, e que ele habita” (Bourdieu 1996:356).

Nesses termos, a obra de arte, “fetiche dotado de eficácia mágica” (Mauss 1950:47), constitui um caso ótimo de operação social de nomeação e de *rito de instituição continuado*, através do qual essa operação se cumpre. Isso ocorre porque os ritos sociais da magia se realizam no campo social através de “atos de autoridade autorizada”, subordinados a um conjunto sistemático de condições interdependentes. Esses ritos consistem em *instituição e investidura*, ou seja, em fazer conhecer e reconhecer como legítimos (naturais) os limites arbitrários, santificando um estado estabelecido de coisas. O poder de criação da arte reside justamente na potencialização desse mecanismo de *crença* no valor da cultura, através da produção de obras que, enquanto objetos “sagrados”, são dotadas de uma espécie de “mana” ou carisma inefável que celebra a própria

criação e, em seu triplo caráter de “qualidade, substância e atividade” (Mauss 1950:102), trazem inscritas em si a sua própria necessidade.

Essa dimensão *ortodoxa* da arte revela-se no fato de que suas transgressões simbólicas se fazem a partir das próprias regras reconhecidas no campo. Nesse sentido, o componente *herético* subjacente a essa ortodoxia apenas revela o virtuosismo que consiste em mobilizar esse esquema gerador, princípio de estruturação das leis do campo, para o engendramento contínuo de estratégias de distinção, definido pelo jogo de cano-nização/secularização das obras de arte e dos princípios estéticos. Assim, a estética evidencia que as categorias de percepção da ordem social, sendo o produto dessa ordem, impõem seu reconhecimento e, portanto, a submissão a ela, já que o gosto consiste justamente em um esquema de esquemas geradores e classificatórios, que funcionam nos mais diversos campos da prática e estão “no princípio dos *valores últimos*, indiscutíveis e inefáveis, que exalam dos rituais sociais e, em particular, do culto da obra de arte” (Bourdieu 1980:39).

A conseqüência desse *efeito performativo*, do qual deriva a potência da representação artística, é revelar que o princípio de permanência da ordem social reside em um processo de “naturalização”, ou melhor, de “tradicionalização”. Ou seja, ela impõe esquemas de classificação que produzem o seu *reconhecimento* através do *desconhecimento* do arbitrário de seus fundamentos: a correspondência entre as divisões tidas como objetivas e os esquemas classificatórios está justamente nessa espécie de *adesão original* à ordem estabelecida (Bourdieu 1982:150). Considerar a percepção estética como simples fruição, e a criação artística como capacidade individual, ambas inscritas na “natureza humana”, em uma perspectiva equivocadamente objetivista e individualista, significa não dar conta do fundamento ontológico desse *conhecimento prático* como efeito de *imposição*. O gosto define-se, assim, como “relação social incorporada, tornada natureza” (Bourdieu 1979:585).

Definir o real artístico como luta simbólico-estética, permite a Bourdieu superar as dicotomias entre representação e realidade, subjetivismo e objetivismo, transformando-as em objeto, já que os atos e as representações, na arte, são de tal forma inseparáveis que se pode chamá-la, como Mauss (1950:84), “uma idéia prática”. A “economia” da arte enquanto sistema simbólico consiste no seu “poder de agir sobre o real agindo sobre as representações do real” (Bourdieu 1982:124), ou seja, em sua capacidade de, ao significar o mecanismo sociológico de distinção, impor a definição legítima das divisões do mundo social e, assim, “fazer e desfazer os grupos” (Bourdieu 1982:137). Ao invés de traduzir uma relação especu-



lar, essa causalidade é dotada de um estatuto mágico, qual seja, produtivo e qualitativo, através do qual é processada a triangulação entre agentes, práticas e representações envolvidas nesse processo (cf. Mauss 1950:5).

A arte “representa”, desse modo, o princípio da estrutura social e da eficácia estruturante — performativa — que ela exerce através de um processo de exclusão e inclusão, instituição e destituição, estabelecendo hierarquias e classificações inscritas nos objetos e nas instituições. Através dela, “as divisões sociais tornam-se princípios da divisão que organiza a visão do mundo social. Os limites tornam-se senso dos limites, antecipação prática dos limites objetivos” (Bourdieu 1979:549). Ela se torna, assim, objeto privilegiado da reflexão sociológica justamente por tomar como fim esse jogo, definidor do social, onde se disputa o poder de reger as fronteiras sagradas e estabelecer os limites do possível (Bourdieu 1982:148).

Recusar essa dimensão estética do social implica, creio, reduzir a *distinção* a um plano sociológico superficial, fechando uma via de acesso privilegiada para o aspecto *qualitativo* da experiência humana através da qual os agentes reagem ao mundo social e natural (cf. Morphy 1996: 255). No limite, talvez fosse possível dizer que a arte *simboliza* a distinção, ícone da diferença que é, em si mesma, condição de possibilidade e produto do seu processamento social específico.

A concepção do simbólico subjacente à arte, não é, assim, substancialmente restrita, designando, antes, as *práticas* através das quais os atores constroem historicamente seu mundo social e o seu próprio estar no mundo. O simbolismo estrutura-se por meio de atos de *separação* produtores das transformações valorativas que revestem a *forma existencial* das práticas. O valor social é, desse modo, transportado em “signos qualitativos de valor” para utilizar uma expressão que Nancy Munn (1992:74), em outro contexto, toma de empréstimo a Peirce. A resposta estética, mantendo sempre uma função icônica distintiva e não substantiva da relação representante/representado, reflete, portanto, uma capacidade *social* de valorizar qualitativamente as propriedades da forma, independentemente de qualquer função particular. E ela o faz através de um processo de *objetivação* de valores sociais que se torna, assim, o *locus* privilegiado para a reprodução social — socialização e educação — em sua dupla face, semântica e sensível. De acordo com Mauss, a dimensão qualitativa do “encantamento” mágico consiste, no geral, em qualidades inteiramente imaginárias, mas “imaginadas pela sociedade” e que se impõem, justamente, porque nele a *forma* predomina sobre o fundamen-

to (Mauss 1950:53). Aprofundando a posição de Mauss, talvez seja possível, ainda, identificar o que é específico dos objetos artísticos no fato de que eles trazem essa *agency* diacrítica *em si mesmos*, através do exercício de um poder técnico intrínseco, não de refletir o social, mas de produzi-lo.

Pode-se inferir, portanto, que o fundamento dessa relação icônica reside na *homologia* entre o aspecto técnico da produção artística e a produção de relações sociais propriamente ditas, garantia da produção e da reprodução sociais. Em outros termos, o mecanismo simbólico que sustenta essa relação icônica consiste em uma espécie de homologia entre os processos técnicos envolvidos na criação da obra de arte e os processos técnicos em geral. Trata-se, pois, da própria produção de relações sociais *através* da arte (Gell 1992:53).

Em última instância, pode-se afirmar que aqui está o fundamento do “materialismo generalizado” (Bourdieu 1980:34) que permeia a perspectiva relacional e disposicional que Bourdieu adota em relação à arte e à estética, revelando, talvez, sua maior originalidade. Com efeito, o que permite tratar as práticas artístico-estéticas como *econômicas* — ou seja, como práticas orientadas para a maximização do lucro material e/ou simbólico (Miceli 1974:XXXIX) — e, conseqüentemente, estabelecer a distinção teórica entre mercados, deriva da própria divisão do trabalho social instaurada por um modo específico de *produção material*, que, por sua vez, institui esferas excludentes de trocas materiais e simbólicas<sup>4</sup>.

Nessa direção, eu invocaria mais uma vez Marcel Mauss, tomando como parâmetro a aproximação entre arte, técnica e magia recentemente explorada por Gell (1992) a fim de situar a arte como parte de uma “tecnologia do encantamento”, isto é, como um sistema técnico responsável não só pela produção, mas pela reprodução da realidade social em sua dimensão a um só tempo material e simbólica. De acordo com Mauss, magia e técnica aproximam-se por seu duplo caráter tradicional e criativo, separando-se contudo em função da natureza *ritual* da primeira e *mecânica* da segunda<sup>5</sup>. Pois bem: Bourdieu sustenta que a especificidade da arte ocidental reside justamente nesse cruzamento entre técnica e magia e na incorporação pela primeira da dimensão ritual da segunda. É o *virtuosismo técnico*, de fato, que faz a *eficácia intrínseca* das obras de arte nos seus vários contextos sociais, tendendo a criar assimetrias nas relações sociais através do estabelecimento de assimetrias entre as coisas.

A arte fornece, dessa forma, um dos meios técnicos pelos quais os indivíduos são persuadidos da necessidade e deseabilidade da ordem

social que os ultrapassa, tornando-a tangível através da experiência dos objetos materiais. Isso porque, como um sistema técnico, a arte é orientada para as conseqüências sociais resultantes da produção desses objetos. O poder dos objetos artísticos provém dos processos técnicos que eles corporificam *objetivamente*: “a *tecnologia do encantamento* está fundada no *encantamento da tecnologia*” (Gell 1992:44). O que faz o encantamento — situado, aliás, na própria base da “idolatria” (Bourdieu 1979:58) — da tecnologia é a magia de preparar coisas, ou seja, o poder que os processos técnicos têm de lançar uma magia sobre os agentes para que estes possam “experimentar a ‘realidade’ sob uma forma encantada”. A arte, como modalidade separada de atividade, simplesmente leva mais longe, através de um tipo de involução, “o encantamento que é imanente a *todos* os tipos de atividade técnica” (Gell 1992:44).

Nesse sentido, como mostra Gell (1992:46-51), a eficácia dos objetos artísticos, em sua qualidade de componentes da “tecnologia do encantamento”, é em si mesma resultado do “encantamento da tecnologia”, do fato de que os processos técnicos possuem um *potencial mágico* em sentido amplo — mesmo quando não são propriamente mágicos. Nesses termos, é o virtuosismo técnico, ou seja, o modo como os objetos são constituídos (sem esquecer os valores que permitem transportar) que constitui a fonte da sua eficácia — *their becoming rather than their being*. Milagre técnico da transubstanciação que aproxima arte e magia como poderes “tanto no mundo quanto *além dele*”.

Recebido em 6 de janeiro de 1997

Reapresentado em 31 de janeiro de 1997

Aprovado em 17 de fevereiro de 1997

---

Kátia Maria Pereira de Almeida é mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional/UFRJ e professora do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio.

## Notas

<sup>1</sup> De acordo com Gell, o fim último de uma antropologia da arte deve ser a dissolução desta enquanto categoria destacada. Isso exige uma espécie de “filistinismo” metodológico, semelhante ao “ateísmo” que permitiu que a sociologia da religião avançasse ao excluir a reflexão a respeito da autenticidade desse fenômeno. Desse ponto de vista, a estética está para a arte, assim como a teologia está para a religião, o que significa que “a estética é um tipo de discurso *moral* que depende da aceitação de artigos iniciais de fé [...] e o estudo dos objetos valorizados esteticamente constitui um caminho para a transcendência” (Gell 1992:41).

<sup>2</sup> No debate editado por Tim Ingold (1996:279) sobre a viabilidade teórica da estética em uma perspectiva comparativa, Gell levanta justamente a questão de como utilizar uma categoria filosófica vinculada a uma experiência social particular — mas que, ao mesmo tempo, traz o estatuto do universal, do distintivo e do transcendente — para designar domínios da realidade empírica em outras formas de experiência. A esse respeito, ver também Overing (1996:260-264).

<sup>3</sup> Segundo me parece, essa formulação associa duas leituras aparentemente incompatíveis de *La Distinction*. Por um lado, como uma contribuição *positiva* para uma antropologia da estética e, por outro, como a afirmação da *impossibilidade* de utilização antropológica dessa categoria. É interessante notar que, no debate editado por Ingold, a tese decisiva *contra* a estética (Weiner 1996:253) utiliza *La Distinction* como argumento principal (Gow 1996:271-275).

<sup>4</sup> “Bourdieu nos mostra que nossos sentimentos pessoais mais profundos a respeito do belo, nosso refúgio cuidadosamente preservado contra todos os horrores discriminatórios da sociedade capitalista moderna é a *forma primária de discriminação* — é o próprio *horror* dessa sociedade” (Gow 1996:271).

<sup>5</sup> Segundo Gell, não nos damos conta da amplitude do domínio técnico, em grande medida, devido a seu significado pejorativo em nossa sociedade, a despeito do fato dela estar completamente apoiada sobre a tecnologia: “essa visão distorcida é, de fato, um subproduto do *status* quase religioso da arte em nossa cultura e do fato de que o culto à arte, como todos os cultos de modo geral, está sob o imperativo de dissimular suas origens, tanto quanto possível” (Gell 1992:56).

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. 1974. "Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos". In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. pp. 269-294.
- . 1977. "La Production de la Croyance: Contribution à une Économie des Biens Symboliques". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13:3-44.
- . 1980. *Le Sens Pratique*. Paris: Minuit.
- . 1982. *Ce que Parler Veut Dire. L'Économie Des Échanges Linguistiques*. Paris: Fayard.
- COOTE, Jeremy. 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — For the Motion (2)". In: T. Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 271-275.
- GOW, Peter. 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — Against the Motion (2)". In: T. Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 271-275.
- INGOLD, Tim (ed.). 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — The Debate". In: *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 276-291.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1976. "Critérios Científicos nas Disciplinas Sociais e Humanas". In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. pp. 294-316.
- MAUSS, Marcel. 1950. "Esquisse d'une Théorie Générale de la Magie". In: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France. pp. 1-141.
- . 1967. "Esthétique". In: *Manuel d'Ethnographie*. Paris: Petit Bibliothèque Payot. pp. 85-122.
- MICELI, Sergio. 1974. "Introdução: A Força do Sentido". In: P. Bourdieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. pp. VII-LXI.
- MORPHY, Howard. 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — For the Motion (1)". In: T. Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 255-260.
- MUNN, Nancy. 1992. *The Fame of Gawa. A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Durham/London: Duke University Press.
- OVERING, Joanna. 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — Against the Motion (1)". In: T. Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 260-266.
- WEINER, James. 1996. "Æsthetics Is a Cross-Cultural Cathegory — Introduction". In: T. Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 251-254.

## Resumo

O objetivo deste ensaio é apontar a produtividade de algumas das formulações de Pierre Bourdieu a respeito da arte e da estética para a viabilização de uma reflexão propriamente antropológica sobre esse tema, situando-o no âmbito de discussões contemporâneas que exploram sua dimensão comparativa. A partir de um paralelo com a teoria da magia de Marcel Mauss, o ensaio estrutura-se em torno de três eixos: identificar a perspectiva que fundamenta o esforço teórico de Bourdieu; mapear alguns de seus principais desdobramentos; verificar sua amplitude teórica. Essa abordagem permite revelar o estatuto metodológico da “distinção” em sua conexão com o relativismo sociológico de Bourdieu, bem como promover uma avaliação crítica do debate contemporâneo a respeito das condições de possibilidade de uma antropologia da arte e/ou da estética nos termos de um contraponto entre particularismo e universalismo.

## Abstract

This essay's objective is to identify the productivity of several of Pierre Bourdieu's formulations regarding art and aesthetics in allowing for a properly anthropological reflection on this theme, situating it in the realm of contemporary discussions exploring its comparative dimension. Based on a parallel with the theory of magic proposed by Marcel Mauss, the essay is constructed along three lines: identifying the perspective underlying Bourdieu's theoretical effort; mapping out some of its main developments; and investigating its theoretical breadth. This approach permits one to demonstrate the methodological statute of “distinction” in its connection to Bourdieu's sociological relativism, as well as to perform a critical assessment of the contemporary debate over the conditions allowing for an anthropology of art and/or aesthetics in terms of a counterpoint between particularism and universalism.