

Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão¹

Idalina Conde

Resumo: Tomando por referência um objecto como os artistas para discutir e sair do dilema holismo/individualismo, este texto propõe um sincretismo sociológico mas de integridade centrada no sujeito, protagonista da criação. Ao invés, portanto, de uma certa tradição da sociologia da arte, pretende-se restituir assim a problemática da singularidade, de que a individualidade artística — como efeito do campo que solicita a lógica do “nome” e personalização expressiva do criador — dá testemunho.

Para L.

1. Indivíduo — sujeito e autor

Corria o século XII, mais propriamente o proto-renascimento medieval antes do Renascimento quatrocento-quincentista, e Abelardo de Bath, que Jacques Le Goff cita na sua história das origens dos intelectuais no Ocidente antes do “nascimento” histórico do artista, desabafava nestes termos:

“A nossa geração tem arreigado o defeito de recusar admitir tudo o que parece vir dos modernos. Por isso, quando descubro uma ideia pessoal e quero torná-la pública, atribuo-a a outrém e declaro: — Foi fulano de tal que disse, não sou eu. E para que acreditem totalmente nas minhas opiniões, digo: — O inventor foi fulano de tal, não sou eu. Para evitar o inconveniente de pensarem que fui eu, ignorante, que retirei do fundo de mim as minhas ideias, faço por que as julguem retiradas dos meus estudos árabes. Não quero que, se aquilo que eu disse desagradou aos espíritos atrasados, seja eu a desagradar-lhes. Sei qual a sorte que espera os autênticos sábios junto dos homens comuns. Portanto, não é a minha causa que eu defendo, mas a dos árabes”²

Para usar a conhecida distinção conceptual de Michel Foucault³, Abelardo já então se sente sujeito *e* autor. Mas nas condições dadas ainda tem de consentir em publicamente se apresentar como sujeito *sem* autor. Ou melhor, ser autor por via de outrém, um outrém não tanto individualizado, antes reconhecido como “categoria discursiva” dotada de valor funcional e legítimo para uma certa área de saber: “os árabes”. Cerca de dois séculos mais tarde, porém, a afirmação do intelectual — depois extensível ao artista — iria resolver *no* indivíduo o *acordo* entre sujeito e autor. Para doravante tornar-se possível aos “Modernos” assinar o que pensavam com “novidade”, e assinar até o uso selectivo que faziam dos “Antigos”, já que a marcar esse comum retorno recursivo sentem-se progressos diversivos precisamente na maneira de cada um se afirmar, tanto no modo como se revê nas referências da Antiguidade, como no modo de as transcender.

A noção de indivíduo começa então por sustentar uma relação de continuidade essencial entre sujeito e autor, a vida do homem aliada às qualidades da obra. Por isso, na defesa do estatuto nobre da pintura, ouvimos dizer o nosso Francisco da Holanda no século XVI que, querendo ser pintor, e pintor a “imitar-se a si mesmo”, “nem porventura quereria ser outro homem senão este que sou”. O mesmo Francisco da Holanda que, num diálogo (imaginário?) com Miguel Ângelo em Roma, poria estas palavras na boca do mestre-modelo italiano:

“E nisto, me ousaria afirmar que não pode ser um homem excelente o que contentar a ignorantes e não à sua profissão, nem o que não tocar de ‘singular’ ou ‘apartado’, ou como lhe quiserdes chamar. Que os outros engenhos mansos e vulgares por aí se acham sen candeia pelas praças do mundo”⁴

Só quando quebrada a hegemonia do paradigma biográfico como pilar para as concepções da arte e artistas — sobretudo quebrada nos séculos XVIII-XIX pese embora o lastro duradouro do velho “humanismo biográfico”— tais concepções iriam dissolver por caminhos vários aquela unidade original na figura depois divisível do indivíduo. Esquemmatizando, se o *sujeito* ocupa visões informadas pela psicologia ou psicanálise, mas agora desconstrutoras pela problematização a que procedem sobre a unicidade do “eu”, o *autor* figura no âmbito de um formalismo estético onde a noção de autor reverte a favor da ideia de obra autónoma. Embora se deva mesmo acrescentar que na versão mais estruturalista o formalismo estético acabará até por dissolver a conotação particular dessa obra, as idiosincrasias do autor, sensível que está sobretudo à universalidade relativa de referências e procedimentos, isto é, téc-

nicas, temáticas e estilísticas provindas de uma matriz comum. Quanto à “metafísica da criação”, outro filão presente em escritos de fonte filosófica, retira por seu turno do horizonte a empiricidade concreta, histórica e socialmente situada do indivíduo, sujeito e autor⁵.

No aumentar da “consciência crítica” face à unidade do indivíduo criador interferiram mutações paradigmáticas no domínio das ciências humanas — transformadoras dos instrumentos conceptuais para pensar o “social” e o “individual” no virar do século XIX —, para além dessa “consciência crítica” se dever ainda ao próprio processo de autonomização, transfiguração e recontextualização das práticas artísticas. É que se a parte modernista do nosso século solicitava para a arte uma concepção formal e autonomista coerente com os percursos que, cortando com os códigos da “representação”, sobredeterminam o primado da autonomia estética na materialidade “sínica” das obras —, depois da entrada na segunda metade do século, e sobretudo com implantação dominante nas últimas décadas do pós-modernismo, nos discursos sobre arte e artistas também genericamente se conhece uma dupla ênfase. Por um lado, ênfase na “*intertextualidade*” que vê a criação situada em horizontes de referência, e onde conta o “fim” de rupturas fundamentais nas vanguardas da modernidade. Com a consequência, assim, de nenhuma prática da pós-modernidade se preservar em boa parte da sua condição de herdeira, mesmo em “simulações maneiristas” (como deliberadamente aconteceu, por exemplo, na “estética da repetição”, do “pastiche”, da “recuperação”) fazendo usos distanciados, selectivos ou irónicos desse legado. Por outro lado, ênfase na *interdependência* como experiência mais heterónoma de artistas que, de tão implicados no jogo e extensão do mercado, vêm apertado o seu protagonismo pessoal na malha de “círculos” e “circuitos” do “sistema”⁶.

Na atmosfera intelectual do pós-modernismo paradigmas como o da “desconstrução” ou pós-estruturalismo arrasam pois “mitos fundadores” como os de génio ou originalidade em primeira instância, embora a contrastar com a tónica impessoalista da retórica estética existam perspectivas sensíveis a fenómenos de personalização estilística — de resto, na mesma era onde a globalização coexiste com a diferenciação e individualização. Não obstante, para o criticismo intelectual, ou uma das suas veias dominantes, que grassou sobretudo na década de 80 — o de um Hal Foster, por exemplo, autor emblemático entre outros daqueles paradigmas críticos girando em torno das condições de possibilidade/produção de “sentido” num repensar total da “representação” — tal “humanização” da figura do artista trai um carácter “neo-conservador”. Justificando, pois, da parte deste criticismo a invectiva contra os “histo-

riadores do nome próprio” a caírem inclusivé no “biográfico”, como acusa Rosalind Krauss, por exemplo⁷.

Além do pensamento de Derrida e Braudillard entre outros, nas fontes deste criticismo está Michel Foucault — cujo último capítulo de *As Palavras e as Coisas* justamente falava da “morte do homem” no dealbar do século XX, e cujo ensaio *O que é um autor?* conceptualmente expunha a fissura entre sujeito e autor que aqui interessa. Para Foucault, o autor constitui então um “foco expressivo” capaz de imputar singularidade a “textos”, mas singularidade a distinguir das particularidades da pessoa (“anónima”) por antes se reportar ao produtor (“notoriável”) em função da natureza, estatuto e valor dos seus “discursos”. Mas em todo o caso singularidade relativa, tendo em vista como nesse ensaio Foucault balizava no tempo de um Marx ou Freud o quase findar da era dos (grandes) “fundadores de discursividade” em função dos quais segue depois a cadeia dos “discursos” — embora Foucault, ele próprio, mais pareça um desses fundadores (ulteriores) se se considerar a sua omnipresença no espaço dos “discursos” contemporâneos...

Em *O que é um autor?* esclarecia não haver “isomorfismo” entre o nome próprio da pessoa e o nome “discursivo” do autor: porque o primeiro está no “estado civil dos homens” e o segundo na “ruptura que instaura entre um certo grupo de discursos” e o modo singular desses “discursos” agirem por via de uma “função classificativa”: “o nome próprio e o nome do autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação; têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica”. E dá um exemplo:

“(...) se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que se visita hoje como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome do autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu os *Sonetos* que passam por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o nome do autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o nome de autor. O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exactamente como os outros”⁸

Realmente não é neste quadro da *nominação* artística que Foucault tem em mente, e que na sociologia diz respeito à problemática das condições de produção, circulação e reconhecimento do valor. Porém, e independentemente agora do “funcionamento do nome do autor” nos termos

enunciados, à perspectiva sociológica igualmente interessa ou deveria interessar a *singularidade* desse outro alguém na hipótese da incoincidência entre a pessoa-Shakespeare e o autor-Shakespeare: afinal *quem* fora e *como* fora o dramaturgo oculto para nos legar uma obra magistral a se chama “Shakespeare”. Alguém, portanto, que na base da tal “ligação específica” deixada em aberto por Foucault entre o “estado civil dos homens” e a “fundação do discurso”, realiza a junção entre o homem e a obra.

De resto, porque obviamente para a sociologia nunca o indivíduo deixa de ser sujeito-autor dos seus actos ou ideias — Abelardo inclusivé —, o que lhe cabe ou deve caber enquanto conhecimento específico sobre a esfera artística é situar sempre a singularidade nas devidas circunstâncias históricas sustentadoras da lógica da *nominação* nos termos em que dela fala Foucault. Por consequência, o que acontecia com Abelardo era faltar-lhe ainda a existência de um campo intelectual ou artístico fundado no primado do *indivíduo singular* — a entender por *sujeito com acesso à condição de autor*, pese embora a variabilidade possível de factores que interferem nos modos desse acesso. Por isso campo como *lugar do nome* desde as fundações renascentistas e sobretudo a era romântica, cuja singularidade *social* face a outros campos de facto repousa do princípio da singularidade *pessoal* dos seus membros.

Conceber assim a singularidade na perspectiva de uma “criatividade situada” rompendo com a imagem do “sujeito transcendente” — mas sem termos de nos balizar pelo tema caro a Foucault, *a contrario* de Janet Wolff¹⁰, por exemplo, a quem pertence esse binómio e reservou parte do seu livro à “morte do autor” — põe sociologicamente o desafio de um *sincretismo* possível que, assumindo a centralidade do indivíduo, em todo o caso recuse o dilema clássico entre holismo estruturalista/objectivista e individualismo espontaneísta/subjectivista, dois limites simetricamente inversos ou dois sentidos para a noção de *ilusão óptica*. Sincretismo tanto de foro teórico como epistemológico que, metodologicamente, também requer a adequação da biografia sociológica num modelo a um tempo contextualizador e restitutivo das idiosincrasias do sujeito. Biografia esta nos antípodas, claro, da tradição da biografia de louvor que longamente funcionou e continua a funcionar como instrumento celebração ideológica dos artistas¹¹.

Apesar de pensado para o caso dos artistas, o desafio tira algum do seu sentido de uma orientação mais global na sociologia. Marcada pelas próprias condições sociais como individualismo ou segmentarismos das sociedades pós-industriais ou do capitalismo avançado, é uma actualidade de direcções intelectuais que, se na teoria manifestam disponibilidade

para a “compreensão” reapreciando ópticas individualistas e hermenêuticas de “paradigmas da acção” com ênfase nos planos “meso” e “micro” como instâncias privilegiadas da “produção da sociedade”, na metodologia reacenderam o interesse pelo qualitativo, pelo local e, muito significativamente, pelo “humano” de que falam as histórias de vida. Curiosa e inversamente, pois, para um mesmo cenário de fundo, enquanto os discursos da “desconstrução” não o pareceram tentar no domínio da arte, já as ciências sociais “retornavam” ao sujeito da acção nas últimas décadas. Salvar-se, contudo, que se a atenção com a problemática da singularidade aqui expressa beneficia dessa ordem de preocupações, não está no nosso horizonte a empatia com uma certa “moda” subjectivista, “doxa intelectual” bem denunciada por Louis Pinto: atreita à convicção no indivíduo “móvel” da “cultura mosaico”, e atingindo sobretudo zonas das ciências sociais mais conformes com a “pós-ciência” do pós-modernismo¹².

Se individualismo existe numa proposta sociológica possível a ter por objecto os artistas, quer-se antes de mais “construtivista”, e passível até de ser chamada de “individualismo institucional”, para usar nos nossos propósitos uma designação que François Bourricaud¹³ encontrou avançada há muito por Talcott Parsons quando este se propunha reconciliar a “objectividade da ordem social” com a “actividade subjectivamente orientada pelos indivíduos” tomados na tripla lógica da adaptação, cooperação e concorrência. Indivíduos que mobilizam recursos próprios nas diferentes modalidades da experiência junto dos seus outros, ora em quadros institucionais, ora em quadros contextuais que pautam as relações sociais; e indivíduos que, quando artistas, têm desde logo de contar com as idiossincrasias pessoais como recurso para acção. Ser artista, com efeito, é existir na circunstância de um indivíduo devolvido a si mesmo nesta experiência de confronto interactivo em que se lhe pede que para *ser artista seja um artista*.

Assumir a singularidade com estatuto de *problemática* sociológica particularmente pertinente para um objecto como os artistas, implica demarcações face à tradição da sociologia da arte que a resume à natureza de *problema* — o obstáculo epistemológico do individualismo — a resolver pela ruptura com a “ideologia do criador carismático”¹⁴. A ideologia existe, é certo, mas também existe como fundamento simbólico para a condição do artista com essa especificidade de indivíduo singular. Eis porque tentar aqui a interlocução possível entre holismo e individualismo significa poupar o risco de uma dupla ilusão óptica.

2. Ilusão óptica — holismo, individualismo

A noção de ilusão óptica fomos buscá-la ao conhecido texto de Georgi Plekanov surgido a público em 1898 mas que, pela frontalidade e dogmatismo das posições “fundadoras” ainda hoje parece útil para mostrar como o holismo acusa a ilusão individualista. Um holismo conotado neste caso com o materialismo histórico — ou estruturalismo marxista — e que no texto enfrenta o “problema dos génios”. Esses que, ligados à excepcionalidade de um talento e ao voluntarismo supostamente intrínseco aos “grandes homens”, mais parecem furtar-se às “vulgares” leis da história.

Ora, embora Plekanov aceite a *marca pessoal* deixada por eles em *traços particulares* dos acontecimentos históricos, ao invés de assim parecerem contrariar a “direcção geral” da história, acabam por dela representar até um dos *efeitos* mais ilustres. A ilusão óptica surgirá ao vê-los isolados (em si, valendo por si), mas porque a *força pessoal* de tais indivíduos precisamente resulta na proporção da *força social* que os eleva a lugares de destaque. Poderão talvez mudar a *fisionomia* dos eventos, mas não *produzi-los* na sua *significação histórica*. E para que o talento de um indivíduo assuma um tal carácter interferente (embora circunscrito), não só terá de ir ao encontro das “correntes” de uma época precisando de homens com “visões mais largas”, “vontade mais intensa”, a liderar mudanças, como a época nada lhes deverá opôr ao rumo pré-traçado. Por isso são “heróis”: mas não por contrariarem, antes na justa medida da sua participação no curso histórico. “Aqui reside a sua força. Esta importância é enorme e esta força é tremenda”.

No contexto, pois, dessa *personalização contida*, se assim lhe podemos chamar — que apesar de tudo entreabria a porta do determinismo marxista mais ortodoxo ao “papel do indivíduo na história” —, o “talento é produto de relações sociais específicas”, “produto de uma mesma orientação geral sem a qual jamais transporia o umbral que separa o potencial do real”. Só o futuro de uma corrente artística de “superfície” (fora das “causas profundas” que fazem uma época) poderá vir ameaçado pelo desaparecimento prematuro do ou dos génios a prometer-lhe posteridade. Plekanov usa então o argumento bem conhecido da profusão de personalidades artísticas historicamente influentes emergindo ao abrigo de um mesmo conjunto de condições favoráveis (económicas, culturais, políticas); personalidades, enfim, como encarnações emblemáticas de tais “causas profundas” e que, no limite, não a fazem *como* época. Consequentemente, se a morte na infância tivesse privado a Renascença de Leonardo, Rafael ou Miguel Ângelo por certo perderia em perfeição

porque, não a tendo criado, foram dela os melhores representantes; não obstante, também sem eles a época não se afastaria do destino que hoje lhe conhecemos¹⁵.

Enquanto “paradigma” *epistemológico* o holismo permeia outras visões substantivas da sociedade e da história; informa diversos “paradigmas” *teóricos* nas ciências sociais de pendor objectivista e estrutural. É nesse sentido que um historiador como Ernest Gellner, por exemplo, compartilha com Plekanov não o marxismo, mas acusações gerais contra a ilusão individualista: é reducionista ao tomar as disposições pessoais como factor independente — mesmo exclusivo — e não dependente na explicação histórica; postula a omnipresença dessas diferenças como se fossem sempre significativas; invariavelmente atribui maior complexidade e interferência às “partes” que ao “todo”, não o inverso. “A história, remata Gellner, é sobre pessoas. Não quer dizer que as suas explicações sejam sempre em função das pessoas. As sociedades são aquilo que os homens fazem, mas os cientistas das sociedades não são biógrafos em grande série”. Mais: mesmo do ponto de vista “simbólico” — onde prima o lugar “aberto” da criação — se os actos de reforço das *Gestalten* são actos individuais isso só comprova, *a contrario*, como os indivíduos não pensam, não sentem, não agem sem categorias socialmente disponíveis; encarregando-se assim de as pôr em prática, asseverando assim a performatividade das estruturas colectivas¹⁶.

Com efeito, por notavelmente singulares que tenham sido, Leonardo, Rafael ou Miguel Ângelo nascem no solo legado por Giotto: o *Quattrocento* é filho do *Trecento*, e quem teriam sido sem todas as condições em terreno consentindo-lhes acesso a sua gloriosa individualidade? Parafraseando Arnold Hauser¹⁷, sem Itália e o mundo da Renascença, sem Roma e Florença, sem a corte papal e as encomendas aos artistas, sem Perugino como professor e Miguel Ângelo como rival, não existiria Rafael; antes um filho de Giovanni Santi e não o homem dos frescos de *Araazi*. Eles próprios, qualquer uma das obras destes gigantes, também o desempenho de qualquer um dos seus contemporâneos, só acontecem no *limiar* e no *limite* estruturalmente dado para uma época: condição social e estética dos artistas, linhas de força dominante, níveis técnicos atingidos, temas e problemas que então preocupam. Tanto a entrada no classicismo renascentista pela mão de Leonardo, como o dealbar do naturalismo moderno dos irmãos Van Eyck, por exemplo, não foram movimentos de foro meramente individual — do mesmo modo que também “já estava no ar” a aversão crescente de Miguel Ângelo pelos ideais da Alta Renascença ou a de Caravaggio pelos do Maneirismo.

Na história e crítica de arte, a partir do século XVIII e sobretudo com o século XIX, ganhou peso o holismo que desloca a “motivação

artística” da personalidade do criador antes tão enfatizada pela biografia, ora para a “psicologia dos estilos e épocas” (Alois Rigel e Wilhem Worringer, por exemplo), ora para as “influências da civilização e do meio” (onde se encontram fundamentos da sociologia da arte em Hippolyte Taine, por exemplo), paralelamente a visões centradas nos “atributos intrínsecos da arte” (iconografia, visibilidade pura ou materialismo estético); nas técnicas e materiais, funções e práticas expressivas figuradas em formas. No fechar de Oitocentos e com o abrir do século XX seriam férteis as “seduções do determinismo” — embora em contraponto se assistisse também ao “retorno à obra-prima” em escritos de matriz estético-filosófica presos à metafísica da criação. Mas “seduções bifurcativas”: ora um determinismo de raiz psicológico-psicanalítica; ora um determinismo social de inspiração materialista por seu turno antagônico a um determinismo formalista advogando a ordem auto-dirigida, (igualmente teleológica) da “vida das formas”. Estes dois últimos ficariam na “história da história da arte” como protótipos da “história anônima” (ou “história sem sujeito”), embora só convergindo na postura (epistemológica) holista¹⁸.

Na verdade, história das formas e história social da arte podem representar até limites simetricamente inversos, a tomar como ideais-tipo. Nenhum apresenta tal “grau de pureza” na realidade, sendo muitas as “gradações” possíveis entre ambos. Em todo o caso, e apenas para iluminar o confronto entre *pólos de referência* que de certo modo informaram parte da sociologia e da história da arte, cite-se dois exemplos emblemáticos.

Num desses limites, o da “visualidade pura”, Heinrich Wölfflin pontifica como autor da história das formas escrita na base dos seus “factores internos”. Ou “história dos efeitos” porque “cada forma engendra outra e cada efeito reclama outro novo” — história onde outros “pontos de vista” (sociológico, psicológico) terão quanto muito uma contribuição residual para a causalidade sucessória dos estilos. E foi assim que Wölfflin chegaria à sua “história geral do modo de ver ou da representação”, “história das configurações visuais” na qual Classicismo e Barroco se contrapõem na lógica da polaridade pendular dos estilos, lógica esta que aspira à universalidade da lei como tese para a ciclicidade recorrente na evolução da arte: do plano para a profundidade, da forma fechada para a forma aberta, da pluralidade para a unidade, da clareza absoluta para a clareza relativa. É verdade, admitia o autor, que por causa da sua “nova sensibilidade” personalidades como Ticiano, por exemplo, possam encarnar aberturas quase inesperadas num estilo; ambíguamente, porém, corrige no passo seguinte: só as

possibilidades precedentes antecipam que “o seu potencial fosse significativo”¹⁹.

O outro limite reencontra Plekanov na posição aparentemente mais ortodoxa de Nicos Hadjinicolaou por parecer bastante insensível a fenómenos de personalização nos “acontecimentos históricos”. Também por isso a biografia resulta no maior “cavalo de batalha”, ou não constituísse ela o obstáculo epistemológico por excelência, legado da “ideologia individualista burguesa”. Quando muito, documentos desta natureza auxiliam no conhecimento de “imagens parciais” ou “histórias parciais em certos períodos”; contudo, não se espere deles a restituição das estruturas, pano de fundo sócio-económico que tanto constituem plataforma de partida como ponto de chegada para os fenómenos artísticos. Estar contra a biografia é estar contra a ficção do criador independente, pois “que um indivíduo como Rafael desenvolva ou não o seu talento, isso depende *inteiramente* da encomenda que, por seu turno, também depende da divisão do trabalho (no seu meio e em todos os países com os quais a sua cidade tinha relações)”²⁰.

Tal como em Wölfflin se poderia dizer que aqui a *biografia do autor* decai a favor da *monografia da obra* — se é que há algum lugar neste holismo para a obra de *um* autor em particular. Mas quando o primeiro procura a cadeia de figurações numa gramática puramente visual em que as obras funcionam como “signos” auto-referenciais, a espécie de “teoria do reflexo” mais própria do segundo tomá-las-à por encarnações do “social” enquanto “*símbolos*” ou suporte para “ideologias imagéticas de classe”. Entretanto, porém, o que os afasta — formalismo/sociologismo — por outro lado também os aproxima: a invectiva contra o nominalismo casuístico da ilusão individualista. Pelo que em ambos domina o imperativo de um holismo nomotético e unidimensional propenso à redução da complexidade numa “fórmula geral de desenvolvimento”, ora doutrinada pela irrevogabilidade/sucessão de “estilos”, ora encadeamento de “períodos”; fórmula que ora encontra o seu único mecanismo explicativo nos efeitos formais, ora o vê no tipo de relações sociais de produção (económica)²¹.

Quanto àquele nominalismo casuístico da ilusão individualista, e continuando a pensar em termos de ideais-tipo cujo “grau de pureza” variará em função da natureza combinatória das abordagens, homólogamente pode vir balizado entre limites: um, o do *nominalismo personalista* típico da biografia “de artista” que isola, reificando-os, vida e atributos “inefáveis” do sujeito singular; outro, simétrico e inverso, o do *nominalismo essencialista* agora mais familiar à já referida “metafísica da criação” em que deixará mesmo de interessar a factualidade empírica do sujeito situado nos seus acidentes de percurso. Para se rever na

lógica incondicionada da fenomenologia criativa; quer dizer, na “cosmologia” de um “mundo de (in)consciência” único, levado à prática em actos — também eles únicos — pela realização da obra sob inspiração.

Do constrangimento ou “*ordem*” *determinista* sob o imperativo objectivo da “necessidade” — necessidade histórica de um estilo ou de um período — passamos então à liberdade ou “*desordem*” *indeterminista* — acaso do talento ou caos criativo — subjectivamente consentida ao indivíduo sob o imperativo da (sua) “vontade”. E deste cerco de antinomias classicamente improdutivas na sociologia só se pode sair com a expectativa de algum sincretismo possível para um terreno onde “Deus não andará a jogar aos dados mas o acaso existe”. Um terreno onde compreender que “cada passo na evolução da arte exige uma decisão ilógica, inexplicável em termos de qualquer sistema completo indo além do estético, um *acto de vontade*”, requer compreender em simultâneo como, por submissão ou oposição face ao que corre numa época, tais “actos de vontade” têm as suas muitas dívidas para com o contexto do artista: “sem dúvida que o artista produz aquilo que quer e como quer, mas permanece sempre a questão de (saber) *quais os elementos que vão constituir a sua vontade*”²². Aliás, sobretudo um terreno onde, das fundações renascentistas a legados contemporâneos, a “necessidade” *se torna* “vontade” no facto de terem sido as próprias condições de acesso dos indivíduos à (sua) individualidade a (circularmente) produzir no campo artístico uma individualidade cuja auto-consciência e compulsão criativa face aos pares — acentuada pelo mercado —, compreensivelmente reforçam a intencionalidade, o voluntarismo e o carácter nominativo do talento.

3. Um indeterminismo determinado

Pode então imaginar-se a “vontade” de Rafael em não ser um “mero” filho de Giovanni Santi²³, com a vontade agora nossa de aí ver o *desvio pessoal* de um artista em “transgressões intencionais”²⁴ face às heranças, à produção regular de uma época. Mas com a implicação, assim, da totalização histórica que procura linhas estruturais de configuração e desenvolvimento para uma época com os respectivos estilos não poder diluir a *contingência* do talento: *capacidade pessoal* mobilizada como recurso para o desvio, sempre devedora e no entanto nunca inteiramente redutível à *competência artística* ganha em formação no processo de socialização compartilhado com outros.

Se o talento é em si expressão de singularidade, a sua *relevância* terá por medida de apreciação obviamente não o juízo absoluto “em si”, mas

a objectivação situada e relacional levando em conta a efeitos imputados por uma dada prática artística tanto em movimentos estilísticos da seu tempo, como em marcas ulteriores que deixa como herança²⁵. Ou seja, o seu potencial de interferência histórica está, não apenas em conferir “*vulto*” à dita época — como via Plekanov reservando aos “grandes homens” o estatuto de seus melhores representantes — mas igualmente participarem nos “*padrões*” da época como época. Enfim, se a meta for uma inteligibilidade sociológica “weberianamente” aberta à complexidade e sobretudo centrada no sujeito, nenhuma época nem nenhum dos representantes se compadece com algum tipo de causalidade linear.

“Podemos dizer também que sem Rafael, a Renascença não teria sido o que foi. Não é que Rafael não fosse inspirado pela corrente renascentista que fora preparada pelos Florentinos e pelos Úmbrios do *Quattrocento* e estava a ser realizada pelos recursos materiais e espirituais de Florença e Roma; nem tão pouco que o génio de Rafael criasse espontâneamente a Alta Renascença ou participase com uma geração de homens excepcionalmente talentosos na sua criação. *O facto é que a Renascença e a individualidade artística de Rafael surgiram simultânea e inseparávelmente (...)* Deve encontrar-se a explicação de Leonardo da Vinci, por exemplo, por um lado na transformação estilística que conduziu do *Quattrocento* à Alta Renascença mas, por outro lado, e *não em menor grau*, no facto de ter existido na época em que essa mudança se processava, um artista da têmpera de Leonardo. *Estes factos não o seriam sem as suas condições reais*, pelo que, num certo sentido, podem considerar-se inevitáveis, *embora a sua coincidência dependa de muitos casos incalculáveis*”²⁶

Por outro lado, qualquer causalidade só faz sentido quando situada no lugar específico da *intelligentsia* — a que também se poderá chamar de “minorias activas” — onde *indivíduos com acesso à (sua) individualidade* se encontram socialmente legitimados no papel de produzir sistemas de pensamento e programáticas de acção; mobilizar práticas expressivas, utopias, crenças e ideologias que interferem muito directamente nas configurações do imaginário e do poder. Os artistas constituirão aí uma *variante extremada da lógica individualizadora* garantida pela posse de um posto no seio dessas elites “pensantes”. São pois indivíduos que interiorizam e desempenham a função de *autor*, guiado no fundo pela “obrigatoriedade” da “*convicção de si*” desde que a autoria ganhou *legitimidade cultural* como propriedade artística pessoal, e também desde que o próprio lugar social que ocupam ganhou em *operância institucional*. Quer dizer, desde que o *potencial de interferência pessoal* se dilata

na base de condições facultadoras — audibilidade e ressonância alargada além fronteiras do campo cultural —, inscrevendo a subjectividade individual no âmago das estruturas de sensibilidade colectiva. É isso que significa o *zeitgeist* de uma época, precisamente estribado no que pensam e sentem os seus criadores — artistas e intelectuais —, depois “perenizado” em obras que, abrigadas nas instituições do (co)memorável (como museus ou bibliotecas, por exemplo), servem de testemunho da época, ao mesmo tempo que constituem *referências* para o “mapa” cognitivo, intelectual e artístico dos vindouros²⁷.

No campo artístico, representar assim um “cidadão de excepção” significa ser reconhecido e socialmente estar em coordenadas para alguém se tornar um *indivíduo singular*. É que a evolução pós-renascentista da arte ocidental, alargando a todo um “estatuto de excepção” a abertura inicialmente sentida para “excepções no estatuto”, nisso firmou a autonomia do campo. E nessa condição social firmou a própria génese de uma “estética pura” como saber, doxa e discurso oficial do campo²⁸ cujos critérios habilitados para *imputar grandeza* haveriam de precisamente repousar no princípio distintivo de uma individualidade artística: fosse, primeiro, num registo até muito biográfico valorizando a figura do indivíduo como sujeito e autor (vida e obra de um homem na sua unidade total); fosse, depois, num registo eminentemente formalista para o qual, no indivíduo, sobretudo interessa o autor como figura da obra.

Há portanto o facto sociologicamente relevante do artista se situar num lugar social com a *particularidade* da reflexividade subjectiva (ou auto-reflexividade) dos seus membros aí possuir um “objectivo” e um “estatuto público” com “direitos de instituição”²⁹. É neste sentido que Rafael nos aparece como “instituição” da Renascença; Cézanne, uma “instituição” no abrir da modernidade; Picasso, “instituição” da modernidade; muitos outros como “instituições” da pós-modernidade que, de resto, conta nas suas características principais com a de “desinstitucionalizar a instituição” pulverizando as respectivas “instituições”. É pois numa “comunidade de individualidades” que teremos de pensar, e pensar ainda que, instalado o *culto do carisma* numa individualidade regulada pelo *valor cultural* da originalidade/singularidade, a lógica que move os criadores conduz ao extremar das idiosincrasias pessoais nesta específica *experiência social da subjectividade*. Uma “comunidade”, aliás, em que não admira assim a atmosfera de concorrência inter-pares com as suas tão típicas rivalidades indutoras do ressentimento assaltando a cumplicidade entre membros.

Pode concluir-se, então, que o próprio campo transfigura como *virtude* ou em *vontade* (no “dom”) o princípio da *necessidade* de uma “pulsão

expressiva” pessoal — sendo que cada um dos membros parte dos “possíveis expressivos”, isto é, códigos e técnicas disponíveis como instrumentos para a auto-expressão adquiridos por socialização formal (escolar) e informal (grupos, círculos e circuitos do mercado), mas sob o imperativo da sua superação no trabalho criativo pessoal³⁰. A resultante transparece numa *espiral* de movimentos individuais, “actos de vontade” nascidos por via desta ordem da necessidade, e em esforços commumente praticados que, pela força da lógica, incessantemente instigam à elevação *vs* reciclagem dos padrões de criatividade/distintividade pessoal. Não estranha, pois, a associação entre dois fenómenos bem conhecidos: o progressivo acelerar da história interna das formas num campo artístico com mutações de ciclos cada vez mais breves, e tanto mais breves quanto mais também se fixava, quer a *individualização dos seus membros*, quer a *subjectivização dos procedimentos expressivos*. Duplo processo cujo ponto de chegada após as fundações renascentistas coincidiria com a imagem social muito subjectivista do artista no romantismo, mas para ter aí um novo ponto de partida rumo às derivações pós-românticas na figura do artista moderno e pós-moderno³¹.

Naturalmente, graças a toda a envolvente de condições globalmente favoráveis, não admira a profusão de personalidades artísticas para certos períodos. Todavia, não porque cada “época dourada” (e a seu modo todas o são) produza os seus “filhos de outro” numa linha causal directa — como parecia inferir-se de Plekanov quando falava da Renascença — porque, quer a dinâmica interactiva dos criadores, quer mesmo o impacto dos mais eminentes na história (da arte universal, de uma época, de um país ou de um local, consoante a escala que se tiver por referência) não se entendem sem passar pela configuração do espaço destas elites. Elites no seio das quais *os talentos são objectivamente esperados no determinismo personalista que as rege, mas onde não pode surpreender a espécie de indeterminismo determinado associado à própria natureza em primeira instância acidental do talento* — diferentemente susceptível de, na prática criativa do indivíduo, produzir (ou não) a tal relevância da obra; diferentemente capaz de alargar a esfera do *possível* no horizonte do *provável*. Ou seja, sopesados todos os factores sociológicos, institucionais e mercantis dos quais depende o valor das reputações — e tanto mais em campos como o artístico, muito típico da produção do “simbólico” e por isso apto a jogar no reconhecimento dos criadores com a *fiduciaridade* que marca todo o fenómeno da crença —, mesmo assim existirá sempre do ponto de vista da “causalidade histórica” uma imprevisibilidade relativa sobre quem ganhará superioridade, também ela relativa, face aos outros. “Nenhum sistema completo”, dizia Hauser, “explica” de uma vez por todas todos os “actos de vontade”.

A este nível é certo que os fenómenos artísticos levam a pensar em “processos abertos” tal como os vê Raymond Boudon, pautados pela *contingência* — pessoal, situacional, conjuntural³². Porém, preservar o seu grau de abertura obviamente não requer contrapôr ao dogmatismo da “ordem” o absolutismo agora da “desordem”, num volte-face tão estéril quanto requentado a reeditar velhas dicotomias como constrangimento e liberdade. Ordem e desordem aliam-se numa dialéctica de contrários complementares, sendo que a tarefa da sociologia interessada em *sair do plano da grande generalidade para especificar um pouco mais a inteligibilidade* está, isso sim, em tentar identificar as respectivas “zonas” de acontecimento. É devidamente situados na “ordem” de um complexo sistema de mediações entre a esfera mais íntima e o plano das estruturas sócio-simbólicas que melhor se pode iluminar o lugar da desordem: quando a capacidade pessoal de cada um aparece mobilizada nos actos propriamente fenomenológicos da criação, o momento em que mais toam a seu cargo a realização do desvio pessoal. Mas num campo com todas as condições sociais para isso acontecer.

Ora, na intenção de um sincretismo contrário à oposição holismo/individualismo — dobrada de sociologismo/formalismo, “materialidade”/“espiritualidade” —, mas *sincretismo de inteligibilidade centrada no sujeito* ter-se-á de começar por esse conceito que, ao abrigo da “teoria da prática” de Pierre Bourdieu servindo aqui de “paradigma” de referência pese embora adequações, justamente mais se propôs dissolver antinomias: o *habitus*.

4. A singularização do *habitus*

Supondo socialmente “arbitrar” o “livre arbítrio” dos indivíduos — enquanto “gramática generativa” temporalmente constituída e aberta à incorporação que, tal como acontece com a “regra da língua”, na sincronia se presta aos vários “usos da linguagem” e, na diacronia, assimila, codificando-os, os metabolismos gerados por esses usos —, o *habitus* é um conceito de extrema heurística.

Todavia, a “fortuna crítica” do conceito — deste conceito que se refere ao sistema de disposições estruturadas e estruturantes, implícitamente predispostas a articular práticas e representações dos agentes com a estrutura das respectivas posições objectivas no espaço social e nos campos a que pertencem, assim lhes dando sentido e orientação³³ — mostra como a *disponibilidade teórica* do conceito nem sempre tem fãcilmente convivido com os muitos *usos operatórios*. Porque o *habitus* não raro aparece

conotado com a lógica auto-perpetuada da reprodução ou, para o dizer por outras palavras, com a circularidade da “profecia que se cumpre por si própria” em usos acabando muitas vezes por não eliminar o *hiatus* entre “realismo de posições” e “espontaneismo dos agentes”: na medida em que tendem, de facto, a transportar o primeiro para “dentro” do segundo, sem resolver bem a questão do segundo (sobretudo em certos lugares sociais de dominante personalista), e menos ainda de como actua no primeiro. Aliás, é possível até que trabalhos do próprio Pierre Bourdieu justifiquem a crítica perante o típico efeito (perverso) “quiasmo” do conceito que muito promete e pouco dá ou dá o pouco por muito. Mas independentemente da contorvêrsia, e sobretudo tanto longe do auto-comprazimento na delacção dos “fundadores” que alimenta parte das lides académicas, como longe do dócil seguidismo das “correntes” igualmente estabelecido nas ditas lides, o que aqui importa é uma *apreensão aberta*, de resto implicitamente consentida pela *latitude* do conceito, na intenção de revisitar *dimensões constitutivas* e o próprio *modo de constituição* do *habitus*.

Complexo, multívoco e temporalmente dinâmico, o *habitus* constitui um conceito de síntese, substancialmente agregado, mas para a apreensão aberta é também essa *indivisibilidade* que deve conhecer uma “*descompartimentação*” analítica — para que não pare a questão fundamental de saber o que ele contém e como a ele se chega. Porque, com uma natureza substantiva análoga à da noção de identidade — configuração de efeitos diversos, diversamente entrecruzados —, e ainda com um estatuto semelhante ao da identidade na explicação sociológica, isto é, conceitos-chave circulares, a um tempo variáveis “independentes” e “dependentes”, com o *habitus* acontece o que não raro assalta o de identidade: pela força de serem *explicativos*, insinuam uma equívoca economia de análise que, saltando por cima dessa “caixa negra” onde repousa a chave da inteligibilidade, muitas vezes mais parece acabar deixando-os *por explicar*. Ou, citando as palavras certas de António Firmino da Costa — que aqui muito nos inspira —, ao *habitus* prendem-se “os problemas que provêm tanto de ‘*explicar demasiado*’ como de ‘*explicar insuficientemente*’”. E é também este autor que, partindo de noções imprecisas em Pierre Bourdieu como a de situação (designadamente vivida nos contextos estruturados que são os quadros de interacção), para já não dizer também a de conjuntura, veio a contemplar numa notável síntese teórica a natureza específica das “variáveis contextuais” que, com as “variáveis de incorporação” típicas do *habitus* no sentido “bourdiano”, marcam igualmente o sistema de disposições³⁴.

Entendido então por *configuração dinâmica de efeitos* inscritos nos indivíduos em função das lógicas de *incorporação, acomodação e acção*

a que estão sujeitos no curso da sua variada localização/participação social, a *multidimensionalidade* do habitus requer, não só o interesse pelo tipo de *efeitos* como o interesse pelos modos específicos do seu *entrecruzamento* — para conseqüentemente se concluir, no nosso entender, sobre a necessidade de abandonar um regime causal exclusivamente fundado nas propriedades de posição dos agentes. É que para além destes (determinantes) *efeitos de posição* (de resto, dupla posição, no campo ou campos de referência e no espaço social dado pela estrutura de classes) confluem no *habitus* efeitos (deixados como marcas pessoais) provindos de mediações organizacionais e contextuais onde os indivíduos estão/vão sendo situados na esfera da vida quotidiana. Quer dizer, duplo tipo de (outros) *efeitos, institucionais e situacionais*, que constituem outras dimensões internas ao sistema de disposições com a sua quota-parte de interferência específica na produção de práticas, valores e representações, juntando-se-lhes ainda dimensões, ora relativas a certos pilares da história colectiva, ora relativas ao próprio curso de uma história pessoal: a ver em *efeitos de conjuntura* e *efeitos de trajectória*. Mais: reservando a noção de trajectória para o *traçado* que articula condições de partida a lugares de chegada na travessia do espaço social e do(s) campo(s) de referência (de novo, duplo sentido da trajectória), um traçado modal ou eventualmente mais atípico consoante a singularidade variável dos casos, a essa noção, complexificando-a, associa-se o *percurso* a que, como totalidade intencional, contingente e expressiva chamamos *vida*. Vida por seu turno vivida pelo menos em três dimensões relevantes a apreciar na amplitude da análise mais propriamente biográfica que são: *saber* — o que se aprende com a vida —, *experiência* — o que de facto se vive —, e *projecto* — o que se tenciona vir a viver³⁵.

Eis instrumentos conceptuais aptos a traduzir a multidimensionalidade do *habitus*, com “pontos de fuga” que realmente alargam a habitual e estreita linha do horizonte do “círculo da reprodução” dominando em usos pouco ou nada generosos do conceito, mesmo se assim resultam eventualmente mais fiéis ao pensamento do próprio Bourdieu. Acabam, no entanto, por perversamente manter uma dualidade de simetria (quase) perfeita entre estruturas determinantes por um lado e práticas determinadas por outro. Mas querendo a restituição sociológica de um lugar relevante para o *sujeito* na junção *não determinista* entre práticas e estruturas, o *habitus* não pode coartar *nunca* o sentido *intencional, reflexivo e contingente da acção*. Sendo que esta também não pode ser limitada ao sentido linear de estratégia, quando aprisionada ao determinismo dos “interesses de posição”.

Na acção existe um conjunto de “dispositivos operatórios” duplamente informados, quer pelo sistema de disposições duráveis (não imu-

táveis), quer pela relação prática e inventiva com as circunstâncias — muito do inesperado trazido pelas situações —, e por isso tais interesses fundem-se com outros de proveniência/configuração diversa. E enquanto reguladores da prática, para além dos “dispositivos operatórios” conhecerem a hipótese de um registo calculada e antecipadamente *estratégico*, entre outras expressões frequentemente contam com o registo oportuna e circunstancialmente *tático*³⁶. Só nestas condições, pois, práticas e interesses assimilam *também* factores acidentais — a contingência contrária a qualquer teleologia pré-dada — próprios da temporalidade densa a que chamamos percurso de uma vida. Investigados ambos nas suas *propriedades decisórias*, não aparecerão, invariavelmente, mais a reconduzir que a perturbar o sentido de orientação dos agentes estribado em determinações estruturais. Em suma, indivíduos e percursos que não têm de soldar em si, numa espécie de aliança sem folgas, condições de partida, vocações previstas, destinos esperados.

Resta ainda que se todas estas observações se referem ao *uso em geral* do habitus, o outro passo a realizar dirá respeito à *adequação em particular* que o conceito deve sofrer em função da *especificidade* dos campos onde se tenciona vê-lo actuar. Ora, num campo como o artístico, fundado na personalização de capacidades e competências dos seus membros, tornar-se-à necessário conferir um papel central a uma outra dimensão fundamental do sistema de disposições quase nunca levada em devida linha de conta na inteligibilidade sociológica que são os *atributos idiossincraticamente pessoais* dos indivíduos, e cujos efeitos ganharão aqui uma certa “*sobreposição relativa*”. Naturalmente não por negarem, dissolvendo-os, todos outros efeitos sociais — estruturais, institucionais, situacionais, conjunturais, biográficos —, mas *no modo como afectam e subjectivamente comandam*, quer esse processo de incorporação, quer a sincronização integrada no indivíduo das várias dimensões constitutivas do seu sistema de disposições.

É certo que à primeira vista o habitus “singulariza” menos e “totaliza” mais: enquanto história social individualmente encarnada que transforma toda a biografia pessoal no retrato condensado de uma biografia colectiva, pois que o conjunto de *possíveis* corporizados no indivíduo em condição, identidade e trajecto só se realiza no horizonte do *provável* consentido pelas propriedades holistas dos seus meios de pertença/referência. Ou melhor, quando muito a singularidade do indivíduo só poderá ser relacionalmente estimada como variante, por ele praticada, no leque de variantes estruturalmente determinadas por um habitus mais amplo (da classe, grupo, geração) “O *estilo pessoal*, diz Bourdieu, nunca é mais do que um *desvio*, ele próprio regulado e mesmo codificado em relação ao

estilo de uma época ou de uma classe, ainda que reenvie para o estilo comum, não somente pela conformidade (...) mas também pela *diferença* que faz toda a *maneira*”³⁷.

Assim, Leonardo, Rafael ou Miguel Ângelo — para voltar aos nomes que nos acompanham — configuram três tipos de desvio em cujas obras e biografia se verá *o que lá está aparentemente sem se ver*: condição, perfil e percurso modal dos criadores na Renascença Italiana, em paralelo com esse denominador comum que é o estilo global do *Quattrocento* e *Cinquento*. Mas deslocando o centro de gravidade do olhar, querendo em paralelo ver *o que já lá está*, ou seja, o desvio e o modo como ele se produz na sua origem, sente-se termos de ir mais longe: levar em devida conta o facto da afirmação histórica e social do campo sob o primado da autonomia pessoal e estética dos seus membros, abrigar em simultâneo tanto o *ideal dessa autonomia* aí tida por valor relevante como a *expressão prática desse ideal* na afirmação possível da singularização individual. Ora, se na fórmula deixada por Sartre à posteridade “Paul Valéry é pequeno-burguês mas nem todos os pequeno-burgueses são Paul Valéry” — ou não houvesse em todo o indivíduo margens para a identidade pessoal no espaço das suas coordenadas sociais —, muito menos isso acontecerá no campo artístico como *lugar do nome* por excelência. Que nos seus próprios fundamentos requer dos indivíduos o auto-investimento com o qual parece lógico procederem a uma interiorização *personalisticamente perspectivada* dos referenciais que informam o *habitus*.

De resto, numa experiência social da subjectividade essencialmente *egocentrada* em que a regulação pessoal pelo valor carismático da individualidade consente, numa espécie de “anomia intra-muros”, tomar o *desvio por norma*; e obviamente contra qualquer ontologia essencialista ou naturalista do talento (génio ou vocação) como se fosse “emanente” ou “prévio” à ordem do social, talvez só baste sociologicamente reconhecer serem as próprias condições sociais do campo a tornarem possível aqui a *naturalização social do talento* (génio ou vocação) por incentivarem à *natureza inintermutável, investida e inspirada do sujeito*. E nisso incentivarem afinal ao fenómeno da *singularização do habitus*: porque se, numa metáfora breve, o *habitus* por ser visto como por “pele” que “*veste*” o nosso “corpo interior” — não havendo “corpo” sem “pele”, assim como, claro, o individual não está nem “fora” nem “contra” o social —, então neste lugar social do nome é o apelo compulsivamente reclamado em cada um do seu “corpo interior” (com temperamento, emocionalidade, imaginário, imaginação) que subjectivamente o “*reveste*” numa síntese singular, singularizando o *habitus*.

Aliás, grande parte da história da arte colhe aqui o seu princípio explicativo desde que se instala a individualização como institucionalização

no modelo mais acabado do artista, ou *institucionalização da singularização* — à luz do primado da *inovação corrosiva da instituição* — sobretudo a partir dos movimentos românticos e do desenvolvimento do mercado no virar do século XIX, com a correlativa liberdade formal (e agravada competição) dos artistas em contraponto à longa era da encomenda sob tutela patronal. Quer dizer, essa história colhe aqui o motivo para o imperativo da *mudança* colidente com a *reprodução*, aquela devedora do duplo efeito *retroactividade/prospectividade* de desvios pessoais cumulativamente transfiguradores dos habitus estilísticos, tanto por imprimirem fracturas no património herdado como por abrirem linhas de projecção futura. Mas não só. Para além dessa dinâmica no plano das *estruturas sógnico-simbólicas* que são os estilos com os seus instrumentos e procedimentos expressivos, tal duplo efeito atingiria, porventura até com maior ênfase, o plano das próprias *estruturas sociais* internas ao campo. Muito em particular as mediações institucionais, por justamente lhes caber a elas cristalizar com durabilidade um dado *modus faciendi* para cada *estádio histórico* do campo, ora travando, ora resistindo em graus variáveis ao irromper de práticas artísticas com valores estéticos alternativamente (re)fundadores.

5. Mutações na malha institucional do campo

Ao falar em mediações institucionais convém lembrar que no campo actuam não só as suas, também outras instituições de regulação transversal (globais ou específicas), e que actuam no limiar de uma heteronomia dada por relações de dependência material e/ou fiduciária do campo artístico face às esferas do poder económico e político: o Estado antes de mais, que se substituiu ao papel antes cumprido na subvenção das artes por patronos e Igreja, hoje ao lado de fundações e empresas na versão contemporânea do mecenato; também os *media*, instituições do “espaço público” doravante ligados à ressonância dos movimentos culturais, etc³⁸.

Todavia, essa heteronomia já não é *artística* desde que a constituição do mercado autónomo como forma dominante de organização social do campo veio a permutar a relação entre oferta e procura — na era da encomenda, sim, a procura do senhor e cliente comandava em contratos a oferta do criador; na era da venda tende a acontecer o inverso, sobretudo com o exemplo de uma arte (pós)impressionista a criar os seus próprios públicos. Isto é, desde que as condições históricas e sociais para tal autonomia internamente fundam uma “estética pura”, então não são as instituições exógenas a determinar em primeira instância os habitus esti-

lísticos. Pelo contrário, as mediações institucionais aptas a vincular padrões duráveis nas disposições contam-se entre as que configuram a toponímia endógena do campo em corpos especializados: “estruturas parciais de enquadramento”, no dizer de Raymond Williams, a encontrar na cadeia formação-produção-promoção-difusão-comercialização-conservação como são escolas e academias; grupos e companhias; intermediários, salões, galerias e museus por exemplo³⁹.

Com as devidas perturbações e transferências históricas — nas artes plásticas, por exemplo, translação da academia e do salão para o mercado com os seus operadores — nelas tem repousado o princípio de uma *legitimação endocentrada*, firmada na tradição da história do campo desde que se tornou mais clara a ruptura com a era da tutela. Ou seja, representam nas palavras de Pierre Bourdieu o poder de constituir e racionalizar uma “*autonormatividade própria*”; o poder de definir os termos da sua própria *doxa*, normas de produção e critérios para avaliação dos produtos, com o qual justamente se mede o grau de autonomia deste campo de produção cultural erudita onde a concorrência pela (auto)legitimidade se faz em “arena fechada”⁴⁰.

Em princípio, então, o *habitus* artístico histórica e socialmente situado — no seu sentido amplo, não apenas estilístico; relativo ainda à identidade, modos de estar e produzir —, inscreve em si padrões de *conformidade* ao abrigo das mediações institucionais, tanto para o exercício da actividade como para a definição dos produtores. Em simultâneo, porém, inscreverá ainda modos de *transgressão* em modelos possíveis de desvio consoante os vários estádios do campo cuja história mostra bem. Por exemplo, no “*desaire*” das academias oitocentistas correlativo do eclodir de verdadeiras revoluções estéticas, instalando desde então a “tradição da inovação” como paradoxo gerador da espiral a que se pode chamar *institucionalização da desinstitucionalização*, que ciclicamente assaltaria aquela autonormatividade para precarizar cada vez mais a fixação temporal de qualquer *doxa*.

De facto, sumariado em grandes passos, o itinerário do campo levou-o a rever-se em experiências diametralmente opostas, fundadas em tempos diferenciais de renovação e, logo, diferente perdurabilidade das axiomáticas estilísticas. Primeiro, antes de qualquer modernismo, *longevidade diferida* ancorada muito mais na inércia estrutural das instituições ou práticas institucionais, cujo modelo de reprodução desta forma coerentemente obedece à maior conformidade pelo cumprimento da regra. Depois, *longevidade bruscamente contraída* precisamente no entrar da modernidade, rendida agora ao primado das revoluções permanentes e simultâneas; à dialéctica de um refinamento estético contínuo cuja espiral

organiza o campo na lógica da reversão sistemática da regra, ou na regra da contra-regra de acordo com a ruptura incessante da tradição que tornou incomensuravelmente mais breve e frágil a canonização de fórmulas ou convenções — antes selectivamente transmitidas pelos corpos doutrinários que tanto fizeram os períodos “acadêmicos” em arte. Enfim, no abalar mais recente do modernismo, *longevidade efêmera*, inaugurando mais perto de nós o modelo da regra auto-dissoluta ou ecletismo feito regra⁴¹.

O processo de radicalidade e dissidência das vanguardas artísticas, parecendo conduzir a um compromisso inviável entre continuidade e mudança, conhece, na análise sociológica do campo, o retrato de uma dinâmica cíclica que muda os agentes sem propriamente mudar a configuração de lugares assimétricos. Temos então o afrontamento entre norma e desvio, regra e contra-regra, encarnado no quadro de um *bicentrismo estético* estribado na *estrutura dipolar* de posições que opõe antecessores, ortodoxos ou estabelecidos — sufragados por públicos já conquistados — a sucessores, hereges ou aspirantes — destinados a públicos por conquistar. Naturalmente cada um dos lados comandado pela sua própria “autonormatividade” — por isso os segundos combatem a situação de monopólio relativo dos primeiros como “doxa” (tentativamente) dominante e aos quais corresponderá, na lógica das superioridades cumulativas, maior provimento em recusos e poder. Mas ambos estão nos limites da tal “arena fechada” por se reverem como concorrentes cúmplices no “enjeu” interno, no que aí é tido por legítimo (as querelas estéticas) para constituir referência e móbil na luta pela legitimidade⁴².

Entretanto, uma visão lata do campo dará ainda a ver a circunstância periférica de uma produção artística conotada com o tradicional e convencional; portanto, fora do tempo propriamente estético onde, na actualidade, se joga a história da arte entre grupos de ponta. Circunstância periférica que, se por um lado, e por um “efeito D.Quixote” revelador da distância física e/ou simbólica face ao centro fica relegada para “fora” do tempo ao assimilar em diferido práticas artísticas justamente tornadas tradição depois de já terem sido inovação, por outro lado pode reactiva e menos heterónomamente investir na sua “autarcia”, na sua “diferença”, embora nem por isso deixe de inscrever em si a dualidade sempre desigual da relação centro(s)-periferia(s)⁴³. Mas excluindo por agora do horizonte estes canais de produção, circuitos de difusão e círculos de recepção tidos por “provinciais” e “desclassificados” à luz da legitimidade do centro, relativamente ao que se passa nos lugares “da frente” para o tempo “do presente” — a ganhar direitos estéticos “para o futuro” — o campo deixa a nu, na “sincronização de diferentes diacronias” representadas pelo

dualismo estabelecidos/aspirantes, a identidade entre um conflito de gerações artísticas e a distância entre modos sucessivos de produção estética a conheceram cada vez mais o regime da curta temporalidade⁴⁴.

Contudo, a versão assim simplificada do modelo dualista terá custos sociológicos pesados caso não seja revista com os necessários desdobramentos. Primeiro, porque do lado de cada frente da “batalha” não existe *uma* mas *várias* posições concorrentes: seja entre estabelecidos, seja entre aspirantes, para já não pensar na grande proporção “fora de combate”, ou deste “combate” central. Na verdade, se algo unifica a noção de vanguarda, paradoxalmente não é o singular mas o plural: não existiu *a* vanguarda mas sempre *várias* vanguardas competindo pela liderança de um projecto alternativo e radical, embora também convenha acrescentar que por vezes se observou a “trégua”, pois o modelo exagera na metáfora militar. A “teoria do campo” terá de servir, pois, para ambos os lados da “barricada” com a sua dupla linha de clivagem — antiguidade *vs* actualidade, centralidade *vs* periferia — e mais: terá de servir nos limites da sua própria contextualização. Quer dizer, na realidade tal dupla linha de clivagem raramente se sobrepõe num único eixo de fractura porque podem ser várias as combinações entre a dimensão *temporal* (antiguidade/actualidade) e a dimensão *institucional* (centralidade/periferização). Segundo, porque mesmo revendo as vanguardas anteriores numa uni-referencialidade modernista transversal às partições estéticas, o que a seguir se impôs, sobretudo a partir de meados do nosso século, foi o esboroar progressivo dessa “convergência paradigmática” (com o fim do “ideal” utópico, ideológico e político) para que a resultante do processo viesse a ter a sua contrapartida no agravar do desdobramento da estrutura do campo. Agora, em “séries paralelas” sustentadoras tanto de um *policentrismo de referências* como de uma *multipolaridade de círculos* (e circuitos) electivos — multiplicando variantes da “doxa”, pulverizando instâncias e hierarquias de legitimidade, pese embora uma matriz da dominação simbólica fazendo-se sentir como espinha dorsal —, hoje tão conformes com a disseminação eclética praticada pelas pós (trans)vanguardas no sistema complexo do mercado⁴⁵.

6. A fórmula e o sujeito

Ao fechar o círculo da reflexão que, do *habitus* e em torno do *habitus* interrogou esse sistema de disposições, em particular artísticas, pelo ângulo da instituição *vs* inovação, reprodução *vs* mudança em alguns andamentos históricos do campo, ocorrem termos de Anthony Giddens para

uma fórmula possível de evolução. Contudo, evolução cuja imagem dominante curiosamente convida a inverter o sentido de uma das expressões emblemáticas do autor:

É que existiria aqui menos o pulsar de uma reestruturação organicamente consentida pela “*dualidade da estrutura*” — estrutura que Giddens vê simultaneamente coactiva e habilitadora, ou para o dizer de outro modo, habitus induzidos por instituições estruturantes embora não constrangedoras ao ponto de evadir intencionalidade e reflexividade autónoma do sujeito —, mas mais o irromper sistemático de desestruturações enquistadas no *dualismo provocado pela estrutura*⁴⁶. Como se, quando incorporadas, as estruturas objectivas (de natureza diversa e sobretudo institucional) habilitassem menos para a *mudança* na reprodução no sentido tranquilo e paulatino do termo — consentida quando as estruturas têm “propriedades estruturais” como ambivalência e abertura —, mas instigassem mais à *ruptura* compulsiva, justamente devida aos efeitos perversos de “propriedades estruturais” de rigidez e fechamento. Rigidez e fechamento, enfim, da dita ou ditas ortodoxias que, tornadas elas próprias encarnações da instituição como estrutura, aos outros incitam a combatê-la. Combatê-la veementemente como aconteceu com o referido “desaire” das academias pelo despontar das vanguardas; e combatê-la incessantemente, mesmo se de forma porventura mais surda, sem o fragor das lutas modernistas, até se chegar ao que de muitos observadores se infere por mobilismo parasitário de uma espécie de *estrutura estruturalmente desestruturada*. Anunciada na última vintena e meia de anos nessa nova experiência de “entropia” ou “babel” artística dada pelo nome de pósmodernismo, que hoje já se vai tornando pós do pós⁴⁷.

A fórmula, porém, e o mesmo é de dizer quanto a qualquer fórmula, corre o risco de se conotar com uma espécie de teleologia impessoal ou auto-movimento do campo se o processo não for devidamente reconduzido e situado em função da especificidade, isto é a singularidade do sujeito. Só nesta base, aliás, se entende Pierre Bourdieu quando chamou ao campo artístico lugar para a “institucionalização da anomia”. Impõe-se o horizonte da autoria individualmente distintiva como condição para a existência singular deste indivíduo, horizonte profundamente convulsionado sob o impulso exuberante, subjectivamente atormentado e muito contundente do Romantismo ao qual, *pour cause*, pertence a figuração mais carismática do artista. Romantismo saturnino e nostálgicamente bucólico que, numa mesma reacção conjunta contra os “anátemas” da Revolução Industrial — não sem as suas ambiguidades — contrapunha o campo à oideia, o sentimento à razão, a diferença ao padrão e a irredutível unicidade, “aura” da obra de arte, à reproduzibilidade da mercadoria.

Tudo isto obviamente inspirado no culto da singularidade da condição intelectual celebrada na bandeira do génio livremente criador⁴⁸.

Em tais condições, sobretudo com a promessa de alternativas no abrir do mercado, a anomia que insensivelmente fermentara antes, doravante já não se travaria no “assalto” às instituições, embora estas, como mostra Nathalie Heinich no seu excelente estudo sobre as academias em França no século XVII nascessem minadas. No fundo, presas à armadilha de uma “consagração tautológica” governada pelo princípio da reciprocidade/reversibilidade do prestígio em que “a qualidade do recrutamento individual essencialmente nominativo sustém a qualidade potencial do corpo colectivo”; presas ao paradoxo de uma “universalização dos interesses corporativos da profissão” obrigada a reconhecer o inverso desta *estandardização* que é a “*personalização* das competências”. Institucionalização académica abraçada pois ao seu contrário: a individualização, e até desde logo na fundação da própria academia legitimada por figuras de prestígio, justamente emblemáticas da “individualização de indivíduos excepcionais que, pela extensão do seu saber ou das suas capacidades, são os garantes do universal em contraste com as lutas de interesse da ‘gente média’”⁴⁹. As academias viriam a ser relegadas para o seu lugar na história, mas nem por isso se suspendeu o *hiatus* entre escola e mercado, com aquela a estandardizar competências que na verdade não “controlam” nem “autorizam” muitas das práticas estéticas com saída comercial. E se tal acontece é porque, entre outras ordens de razão, a história da arte do século XX repousa na personalização de capacidades como fenómeno de extrema individualização.

Do ponto de vista sociológico, defender um sincretismo de inteligibilidade centrada no sujeito significa manifestar interesse antes de tudo sobre *quem* faz esta história como centro de referência para tudo o que gira em seu torno: os criadores. Ora, se até ao momento, uma contextualização global observou mediações várias que a “teoria da prática” coloca na estrutura do campo, a reflexão seguinte, prolongada para o âmago da acção criativa, há-de ter de explorar a solidariedade possível entre o que foi avançado e contributos dos que mais entraram em regiões íntimas do “eu”, assim como no seu envolvimento em relações interindividuais: fenomenologia e interaccionismo, duas correntes na periferia de uma sociologia apenas voltada para grandes conjuntos societários mas que, por isso mesmo, se nos tornam incontornáveis.

É verdade que, por prioritariamente se interessar pelos processos de atribuição subjectiva de sentido e pela “intencionalidade constitutiva” que representa o sujeito da acção, a fenomenologia em princípio sintoniza-se em maior grau com princípios caros ao individualismo metodológi-

co — extremando e até desvirtuando posições originais de Weber — enquanto o interaccionismo, sobretudo na formulação de Erwing Goffman, desenvolve-se muito mais na óptica do que Karin-Knorr Cetina designa por situacionismo metodológico: ao privilegiar a estrutura das situações interactivas e o modo como esta determina a orientação daquela “intencionalidade”⁵⁰. O sincretismo de que falamos pede, no entanto, a complementaridade de perspectivas, porque se o interaccionismo dá acesso à “polifonia” inerente à dialéctica entre identidade pessoal e social, inspirando tipologias para os quadros de interacção onde têm curso os encontros face-a-face — encontros nos quais, para utilizar os termos de Goffman, os indivíduos se perfilam menos como “entidades inteiras”, e mais com a natureza de “unidades veiculares” para códigos comunicativos, assim como com a natureza de “unidades de participação” consoante o tipo de entrada que têm no sistema da interacção —, a fenomenologia devolve a coerência a essas várias “vozes”, mostrando ser o mesmo indivíduo quem “fala”. Porque se o situacionismo pesquisa condições e contextos que o desdobram em várias “faces”, o individualismo remonta-lhe o “rosto” no sentido de manter uma configuração identitária que resiste ao fraccionamento do sujeito no desempenho dos seus vários papéis sociais, sujeito cuja integridade resiste à evanescência das situações em que entra em também múltiplas modalidades de relação com os outros⁵¹.

Na intenção, pois, de não dissolver o *sujeito* nas possíveis figuras de *actor* que veste na vida social, antes colocando-o na matriz multi-referencial onde se constrói como sujeito mas para nessa envolvente *heterónoma* agir com uma vocação decisional *autónoma*, propusémos noutro lugar⁵² uma incursão mais fenomenológica na *criação cultural*. Uma incursão sensível, pois, ao *processo de personalização expressiva* a compreender no indivíduo junção dialéctica de um *I* e de um *Me*. O “individualismo situado” aqui proposto à inteligibilidade sociológica assim o exige, porque consciência subjectiva como *diferença, desvio ou maneira* do *ego* vive (e sobressai) na experiência da intersubjectividade com o(s) *alter-ego(s)*.

É nessa diferença, desvio ou maneira que repousa a razão fundadora da acção artística individual por participada que ela seja. E se diferença, desvio ou maneira na verdade sempre constituíram o “factor pessoal” inscrito como marca na história das formas, impõe-se reconhecer que inclusivé antes da anomia frontal; antes do estádio do campo no regime do “dualismo provocado pela estrutura” que conduziria depois à “estrutura estruturalmente desestruturada”; mesmo antes, quando se poderia falar como Giddens num estádio de “dualidade da estrutura”, quando a mudança contemporizava pacificamente com as instituições porque

os artistas conheciam condições de maior heteronomia, colectivismo e anonimato, ainda assim tais instituições (no duplo sentido de organizações e convenções) haveriam de albergar manifestações possíveis para uma individualidade criadora. São as manifestações susceptíveis, enfim, de produzir as “consequências inesperadas” de que fala Giddens⁵³ referindo-se à mudança *na* reprodução estrutural. Delas depende, afinal, a evolução e o sentido da própria história da arte.

É que para o dizer com Hauser, “o individualismo extremo é um fenómeno social, mas a individualidade representa um papel importante na criação artística, mesmo quando há uma completa renúncia a ambições pessoais. A individualidade representa o seu papel em épocas em que não existia qualquer concepção sobre o individualismo”. Eis porque tais instituições se tornavam estruturas de atitudes colectivas: não por alguma lógica impessoal, supra-temporal, a-histórica; não por dissuadirem, e sim por possibilitarem, no horizonte do possível, a expressão e simultaneidade de linhas individuais de desenvolvimento:

“Em arte, a inovação de um artifício técnico ou a descoberta de um motivo, por exemplo, a recusa da frontalidade na escultura grega a favor de um modelo de representação mais dinâmico, a descoberta do tema do amor no drama, a aplicação do conceito de vassalagem ao amor, a introdução da perspectiva central na pintura ou das três unidades na tragédia, foram originalmente outros tantos ‘acontecimentos’, isto é, a realização de determinados indivíduos em determinadas culturas e situações históricas particulares. Mas logo que uma invenção ou descoberta deste tipo se torna num exemplo ou numa regra a ser seguida, transforma-se em propriedade comum.; deixa de ser simplesmente a expressão de uma experiência única ou de uma atitude pessoal, para assumir a função de uma fórmula, de uma convenção, de um esquema, por outras palavras, de uma realização de que o artista pode tirar vantagens de modo a fazer-se compreender sem ele próprio ter de percorrer o caminho longo e vexatório de a descobrir e de explorar os problemas da sua aplicação”⁵⁴.

NOTAS

¹ Este texto retoma um dos ensaios apresentados nas Provas Académicas (1992) com o título genérico *O Duplo Écran*, sob a orientação da Prof^a Dra Maria de Lourdes Lima dos Santos, para com quem a minha dívida é muito grande. Agradeço também a amigos e colegas que de várias formas associa a essas Provas: Sebastião Resende e Dra. Ana Cristina Baptista que, respectivamente, me foram ouvindo com a cumplicidade de um artista plástico e a disponibilidade de uma socióloga atenta ao domínio das artes; Dr. António Firmino da

Costa cujas impressões sobre o meu trabalho são sempre motivo de aprendizagem; Prof. Dr. Juan Mozzicafreddo de cuja arguição guardo o estímulo intelectual, e Prof. Dr. Jorge Correia Jesuino que me honrou com a sua palavra de apreço na qualidade, então, de Presidente do Júri.

- ² Jacques Le Goff, *Os intelectuais na Idade Média*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp.72-73.
- ³ Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 1992.
- ⁴ Francisco da Holanda, *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p.24.
- ⁵ Para algumas referências cf. Walter Abel, "Toward a unified field in critical studies" in Milton C. Albrecht, James H. Barnett e Mason Griff (eds), *The sociology of art and literature: a reader*, Nova Iorque, Praeger, 1976; Mikel Dufrenne, *A estética e as ciências sociais*, Lisboa, Bertrand, 2 vols, 1982; Umberto Eco, *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, 1981; Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986.
- ⁶ Cf. Idalina Conde, "Artistas, profissão e dom", *Vértice*, nº 60, 1994.
- ⁷ A propósito do neo-expressionismo, por exemplo, que em princípio transmite a subjectivação do procedimento estético muito ancorada no sujeito, Hal Foster (*Recordings — art, spectacle, cultural politics*, I, Washington, Bay Press, 1987, p.76 e pp.121-215 sobre a crítica ao "humanismo") contrapõe que, enquanto "espécie de zeitgeist", "o neo-expressionismo reencontra o self na arte por simulação da autenticidade e originalidade", "fraudulência" que é "sintoma do nosso momento histórico". Cf. ainda Hal Foster in AA.VV., "Estéticas da pós-modernidade", *Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 5, 1989, pp. 89-102; e ainda do autor, *The anti-esthetic: essays on post modern culture*, Washington, Bay Press, 1985 ;também Rosalind Kruss, "The originality of the Avant-Garde: a postmodern repetition" in Brian Wallis e Marcia Tucker (eds), *Art after modernism — rethinking representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, 1984 e ainda da autora *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, Cambridge, Massachusetts e Londres, The MIT Press, 1987, pp.23-41; Mary Kelly, "Re-viewing modernist criticism" in Brian Wallis e Marcia Tucker (eds), *op cit.* Cf. também AA.VV., "Pós-modernismo e teoria crítica", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, 1986 (em part. pp.5-92 e 107-138) e AA.VV., "Moderno, pós-Moderno", *Comunicação e Linguagens*, nºs 6/7, 1988 (em part. secção "Estética", pp.117-231).
- ⁸ Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, S.Paulo, Martins Fontes, 1981.
- ⁹ Michel Foucault, *O que é um autor...*, *op cit*, pp.43sq.
- ¹⁰ Janet Wolf, *A produção social da arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, pp.132-149.
- ¹¹ Para uma reflexão e propostas sobre a biografia, cf. Idalina Conde, "Falar da vida (I)", *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 14, 1994 e "Falar da vida (II)", *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 16, 1995.
- ¹² Significativamente, alguma teoria sociológica desta orientação e algumas discussões em torno do "regresso" do indivíduo, sujeito ou actor no âmbito do individualismo metodológico e das críticas ao positivismo tomado num sentido largo vieram a lume no curso da década de 80. Cf. por exemplo a título apenas indicativo, Jeffrey Alexandre, *Positivism, presuppositions and current controversies*, 1º vol. de *Theoretical logic in sociology*, Berkeley e Los Angeles, The University of California Press, 1985; Michael Buraway, "Making non sense of Marx: le marxisme revu par l'individualisme méthodologique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 78, 1989; Loïc Wacziarg e J.Calhoun Craig. "Intérêt, rationalité et culture — à propos d'un débat récent sur la théorie de l'action", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 78, 1989; e uma obra de consulta obrigatória, Pierre Birnbaum e Jean Leca (dirs), *Sur l'individualisme — théories et méthodes*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1986. Entre nós, um ensaio de enquadramento global a evocar é o de Boaventura Sousa Santos, *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Porto, Afrontamento, 1989. Sobre o ressurgimento do interesse pela biografia nas ciências sociais, cf. Idalina Conde, "Problemas e virtudes na defesa da biografia", *Sociolo-*

gia — *Problemas e Práticas*, nº 13, 1993. Quanto ao excessos cometidos pela dita “moda” subjectivista, cf. Louis Pinto, “La doxa intellectuelle”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 90, 1991.

¹³ François Bourricaud, *L'individualisme institutionnel — essai sur la sociologie de Talcott Parsons*, Paris, PUF, 1977.

¹⁴ Com efeito, a omnipresença da singularidade como problema e não problemática é tradição cara a este «subconjunto disciplinar» dado pelo nome de sociologia da arte, e que Jean Claude Chamboredon via ocupar uma «posição periférica», quer com dificuldade em entrar em trocas produtivas com as «teorias sociológicas gerais», quer com dificuldade em afirmar «teorias regionais próprias» (cf. “Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l’art et de la littérature à la sociologie de la culture”, *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 3, 1986). Ao invés, não é nossa intenção defender o confinamento disciplinar: interessa-nos, propor uma incursão sociológica no domínio das artes, sensível às problemáticas (como a da singularidade) aduzidas pela especificidade do objecto. A sociologia da arte vive também de um duplo «projecto atentatório» que, no dizer de Chamboredon, tanto está contra o idealismo essencialista (formalismo incondicionado da obra) como contra o nominalismo personalista do autor (com os obstáculos do individualismo, psicologismo e naturalismo presos à noção de vocação, talento ou génio do criador). A questão que se põe é o risco de assim se ver aprisionada numa «posição de relegação». E subestimando tanto o protagonismo do sujeito no processo criativo, como a materialidade específica das obras na respectiva autonomia expressiva, esta sociologia pode sofrer também o anátema do *hiatus*: como se lhe faltasse a devida articulação entre as condições sociais determinantes da arte/artistas a *montante* e os efeitos de recepção da obra a *juzante*.

¹⁵ Georgi Plekanov, “O papel do indivíduo na história” in Patrick Gardiner (ed), *Teorias da história*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p.202, 197. “Stendhal observou que um homem que nascesse ao mesmo tempo que Ticiano em 1477, podia ter vivido quarenta anos com Rafael, que morreu em 1520, e com Leonardo da Vinci, que morreu em 1519; que podia ter passado muitos anos com Correggio que morreu em 1534, e com Miguel Ângelo, que viveu até 1563; que não teria tido mais de trinta anos quando Giorgione morreu; que podia ter conhecido Tintoretto, Bassano, Veronese, Júlio Romano e Andrea del Sarto; que, numa palavra, teria sido contemporâneo de todos os grandes pintores, com excepção daqueles que pertencem à Escola de Bolonha, que surgiu um século mais tarde. Igualemte se pode dizer que um homem no mesmo ano de Wouwermann podia ter conhecido pessoalmente quase todos os grandes pintores holandeses e um homem da mesma idade de Shakespeare teria sido contemporâneo de muitos dramaturgos notáveis” (pp.197-198).

¹⁶ Ernest Gellner, “O holismo contra o individualismo em história e sociologia” in P.Gardiner(ed), *op cit*, p.622, 617 contra a visão individualista e “acidentalista” do historiador J.Watkins (“A explicação histórica nas ciências sociais” in *idem*). São também os termos que, re-contextualizados e complexificados, desaguam na linha de fractura entre Marx/Durkheim por um lado (independentemente das mútuas demarcações teóricas) e o individualismo/fenomenologia do lado de Weber e legados mais ou menos fiéis. Cf. Augusto Santos Silva, *Entre a razão e o sentido — Durkheim, Weber e a teoria das ciências sociais*, Porto, Afrontamento, 1988. Cf. igualmente o texto fundamental de Raymond Boudon, “Individualisme et holisme dans les sciences sociales” in Pierre Birnbaum e Jean Leca (dirs), *Sur l'individualisme — théories et méthodes*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1986, assim como essa antologia.

¹⁷ Arnold Hauser, *Teorias da arte*, Lisboa, Presença, 1988, pp.178,114. Cf. Também do autor *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadamarra, 1977.

¹⁸ Walter Abel, “Toward a unified field in critical studies” in Milton C. Albrecht, James H.Barnett e Mason Griff (eds), *The sociology of art and literature: a reader*, Nova Iorque,

- Praeger Publishers, 1976; Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986, pp.121-356. Naturalmente que escapa a esta polarização caricatural a famosa tradição iconológica — com grandes figuras como Erwing Panofsky, Ernest Gombrich, Rudolf Wittkower entre outros — que, explorando a tradução visual de imaginários mítico-culturais, tanto aproximou arte e sociedade sem reducionismos deterministas. De resto, e para o “sociologizar”, Pierre Bourdieu importaria de Panofsky (sobretudo *Architecture gothique et pensée scolastique* — précédé de *l'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Minuit, 1970) o conceito de *habitus*. Cf. entre outros textos, Pierre Bourdieu, “A gênese dos conceitos de *habitus* e de *campo*”, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.
- ¹⁹ Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte — o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, S.Paulo, Martins Fontes, 1984, pp.255-256. Cf. conceito de «visibilidade pura» em Fiedler, parte final de Lionello Venturi, *História da crítica de arte*, Lisboa, ed. 70, 1984.
- ²⁰ Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1978, p.33sq, cit de Marx e Engels, p.52. E, no entanto, fora o próprio Marx quem afirmara: “é sabido que, no que toca à arte, determinados períodos de florescimento não estão de maneira nenhuma relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade, nem por conseguinte, com a base material, por assim dizer, a ossatura da sua organização”, ficando portanto “a dificuldade que consiste unicamente na formulação dessas contradições” (K.Marx e F.Engels, *Sobre literatura e arte*, Lisboa, Estampa, 1974, pp.61-62). Entretanto, se o esplendor de Shakespeare podia relevar do despontar do drama “moderno” do capitalismo comercial no século XVI — correlativo deste tipo de relações sociais — já o esplendor estético dos Gregos parecia advir do subdesenvolvimento de tais relações (cf.p.63). Ou seja, contraditoriamente o mesmo mecanismo explicativo presta-se a servir fenómenos distintos. E quanto aos talentos artísticos, a sua “concentração exclusiva em alguns indivíduos e o seu aniquilamento nas grandes massas (...) é um efeito da divisão do trabalho” (p.54), mas persiste a questão da variabilidade inter-individual dos “talentos” colocados num dado lugar de produção. Sobre a falta em Marx de uma “teoria da individualidade” e posteriores tentativas cruzando marxismo, psicologia, psicanálise, cf. Víctor Molina, “Notas sobre Marx e o problema da individualidade” in AA.VV. (Centre for Contemporary Studies), *Da ideologia: Althusser, Gramsci, Lukács, Poulantzas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, pp.295-329 e, na mesma antologia, Steve Burniston e Chris Weedon, “Ideologia, subjectividade e texto literário”, pp.257-294) sobre seguidores de Marx, ortodoxos e ecléticos.
- ²¹ Curiosamente, nesta dupla demarcação face ao sociologismo — à procura de ver na arte “a ficção da consciência (de classe) em geral” — e face ao formalismo — com a sua opção pela “história da arte anónima”, “a perseguir o fantasma da alma colectiva” — estamos a seguir Arnold Hauser (*Teorias da arte...*p.112), aquele que muitas críticas deixariam linearmente como historiador marxista e reducionista. Não é bem a nossa opinião, e sobretudo não é no caso de *Teorias da arte...* onde justamente o autor problematiza e se distancia de alguns aspectos de trabalhos anteriores (como a obra de referência *História social da arte e da literatura*, Lisboa, Vega/Estante, 1989, 4 vols).
- ²² Arnold Hauser, *Teorias da arte...*, pp.119,240. Cf. por exemplo Isaiah Berlin, “Determinismo, relativismo e juízos históricos” in Patrick Gardiner (ed), *op cit* para um revisitar de antinomias.
- ²³ Giovanni Santi, aliás, que para citar a voz autorizada de Michael Baxandall (*L'Oeil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p.169), no confronto directo com o grande filho Rafel colheria uma “opinião bastante injusta” na história da arte. Geralmente considerado um “pintor negligenciável e um mau poeta”, se não é um artista “importante”, na verdade fora um “pintor eclético e muito consciencioso, trabalhava na órbita de uma escola da Itália oriental da qual Melozzo da Forlì, que ele admirava muito, era líder. O retábulo de Montefiorentino que assinou testemunha o seu profissionalismo e atesta o seu nível”.

- ²⁴ Para usar uma expressão cara à fenomenologia sociológica de John O'Neill, "Can phenomenology be critical?" in Thomas Luckmann (ed), *Phenomenology and sociology — selected readings*, Tennessee, Penguin, 1978, p.210.
- ²⁵ Cf. Idalina Conde, "Obra e valor. A questão da relevância" in Alexandre Melo (org), *Arte & Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim/LIS 94, 1994.
- ²⁶ E Arnold Hauser (*Teorias...* pp. 178, 169-170) continua em termos que vale a pena ainda ouvir: "(...) os exemplos do papel decisivo do acaso na história são numerosos e familiares. Recorde-se a frivolidade das circunstâncias que levam a ganhar ou perder uma batalha, a insignificância aparente das causas do sucesso ou fracasso de um assassínio, quão 'absurda' e contudo fatal foi a morte prematura de Masaccio, Rafael ou Watteau e que 'felicidade' Leonardo, Miguel Ângelo e Ticiano terem atingido uma idade tão madura. Em todos estes casos, a importância das consequências está em nítido contraste com o carácter accidental da causa; parecem importunas quaisquer palavras sobre a lógica ou a intencionalidade da história. Claro que as objeções dos deterministas a esta linha de pensamento são já conhecidas. Uma batalha ou um assassínio, diz-se, não são mais do que um sintoma de uma crise e uma tentativa para a sua solução; quando realmente se encontra a solução, o objectivo da batalha perdida ou do assassínio malogrado é alcançado de outra maneira. Os problemas que surgiram a um artista que morreu novo vêm a ser resolvidos por outro artista. Não há possibilidades frustradas na história. Mas porque nada disto pode ser provado, o que se deduz para a ciência de toda esta contorvérsia é extremamente insignificante. Nunca se poderá saber quantas possibilidades de uma dada situação permaneceram por se realizar, ou se as realizadas falharam por a época não estar amadurecida para a sua solução ou devido a obstáculos meramente accidentais. Quem poderá dizer até que ponto as ideias sobre a arte de Rafael se perderam para sempre em consequência da sua morte prematura? O facto do rumo seguido desde o início pela sua arte ter sido de certo modo escolhido por ele de antemão, não implica que fosse obrigado a cotinuar para além de um determinado ponto ao longo do caminho tomado; ou que este fosse retomado por outrém, uma vez interrompido pela morte".
- ²⁷ "Minorias activas" é uma expressão útil de Serge Moscovici (*Psychologie des minorités actives*, Paris, PUF, 1979) que já havíamos usado em "O nosso comum saber biográfico" in *Estruturas sociais e desenvolvimento* (Actas do II Congresso Português de Sociologia), Lisboa, Fragmentos, 1993 (2º vol), pp. 127-128 ao nos referirmos a intelectuais e artistas sentindo-se mais "actores no sistema" que apenas "actores do sistema". Trabalhos clássicos sobre a especificidade da *intelligentsia* a visitar são tanto os de Karl Mannheim ("The problem of *intelligentsia*. An inquiry into its past and present role", *Essays on the sociology of culture*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1956) como os de Edward Shills (*The intellectuals and the powers and other essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972).
- ²⁸ Sobre a passagem das "excepções no estatuto" a um "estatuto de excepção", cf. Idalina Conde, "Artistas — Renascimento e fundações", *Ler História*, nºs 27-28, 1995 E sobre a autonomização dos saberes/discursos do campo, Pierre Bourdieu, "A génese histórica de uma estética pura", *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, pp.281-298 (retomado em *Les règles de l'art — genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp.393-430).
- ²⁹ John O'Neill, *op cit*, p.210 sq.
- ³⁰ Parafraseando Pierre Bourdieu, *O poder simbólico...*p.73.
- ³¹ Cf. diferentes figurações do artista na base da também diferente relação entre condições e imagens sociais em Idalina Conde, "Artistas, profissão e dom", *op cit*.
- ³² Raymond Boudon, *La place du désordre — critique des théories du changement social*, Paris, PUF, 1984, pp.232-244 (tradução portuguesa: *O lugar da desordem*, Lisboa, Gradiva, 1990).

- ³³ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique — précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genebra e Paris, 1972, p.175 sq. Cf. também do autor *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980; *La Distinction — critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979; "Génese dos conceitos de *campo* e *habitus*"..., *O Poder Simbólico*, *op cit*.
- ³⁴ António Firmino da Costa, "Alfama: entreposto de mobilidade social", *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 2, 1984, p.23.
- ³⁵ Para além de uma trajectória produzir os seus efeitos específicos no indivíduo pelo facto de ser ascendente, estacionária ou declinante em termos de classe (vista no espaço social, e responsável por disposições como, por exemplo, triunfalismo meritocrático, contenção ou ressentimento regressivo), dela advêm também efeitos por eventualmente ser menos modal e mais atípica (designadamente no campo). Uma análise casuística de trajectórias (em que a trajectória representa uma *variação especificadora do caso* no contexto do campo), levando em conta efeitos de conjuntura em certos casos, aparece em alguns dos nossos trabalhos: "Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor", *Sociologia Problemas e Práticas*, nº 9, 1991; "'Uma casa com janelas para dentro. Metonímia biográfica numa trajectória fásica", *Análise Social*, nº 121, 1993; "Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em trajectórias singulares", *Cadernos de Ciências Sociais* (a sair); "Sarah Affonso, mulher (de) artista.", *Análise Social*, nº 131, 1995; "Reconversões: pena/pincel/coleção" (a sair). O cruzamento da noção de trajectória com a de vida nas sua tripla dimensão de saber, experiência e projecto (teorizadas em "O nosso comum saber biográfico"...) aparece traduzido no modelo metodológico a que chamamos complexo biográfico em "Falar da vida (I)"...
- ³⁶ Cf. "O nosso comum saber biográfico", *op cit*, p.123 onde se alude a uma bibliografia de referência para a visão não determinista da relação estruturas/práticas do sujeito, retomando em particular a distinção entre tática e estratégia tal como a enunciou Michel de Certeau na sua "formalidade das práticas" em *L'invention du quotidien. Arts de faire*, vol.I, Paris, UGE, 1980.
- ³⁷ Pierre Bourdieu, *Esquisse...*, p.189.
- ³⁸ Cf. Idalina Conde, "Mecenato cultural: arte, política e sociedade", *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 7, 1989 e Maria de Lourdes Lima dos Santos e Idalina Conde, "Mecenato cultural de empresa em Portugal", *Análise Social*, nº 107, 1991.
- ³⁹ Cf. Raymond Williams, *Culture*, Glasgow, Fontana, 1981, pp.33-86 que na matriz dos meios artísticos precisamente distingue o *sistema externo* (ancoragem institucional destes meios nos vários regimes de patrocinato com as suas figuras, mecanismos e estruturas de apoio) do *sistema interno* (formas organizacionais próprias com os seus "especialistas de organizações", quer nas escolas e academias, quer no mercado). Tanto um sistema como o outro procedem a "operações de universalização" por conversão dos "conceitos locais" e interesses particulares em "conceitos gerais" e interesses categoriais usando repertórios de classificação que conferem *sentido* ao reconhecimento/consagração cultural. Cf. também a perspectiva "institucionalista" em Richard Peterson (ed), *The production of culture*, Beverly Hills e Londres, Sage, 1976 (textos de: Diana Crane, "Reward systems in art, science and religion"; Paul DiMaggio e Paul M.Hirsch, "Production organizations in the arts"; Charles Kadushin, "Networks and circles in the production of culture") e ainda Annie Verger, "L'artiste saisi par l'école", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 42, Abr. 1982.
- ⁴⁰ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*, S.Paulo, Editora Perspectiva, 1974, pp.101-106sq.
- ⁴¹ Sobre as revoluções/mutações estéticas que da arte moderna à pós-modernidade — onde sobressai o ecletismo — pode por exemplo juntar-se a alguma bibliografia já citada, e a título indicativo: Herschel B.Chipp, *Theories of modern art — a source book by artists and critics*, Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of Chicago Press, 1968;

Barbara Rose, *American Art since 1900*, Holt, Rinehart and Winston, 1975 (2ª ed); Hans Hoffstätter, *Arte moderna (pintura, gravura e desenho)*, Lisboa, Verbo, 1984; Herbert Read, *A filosofia da arte moderna*, Lisboa, Ulisseia, s/d (1951); Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica de arte*, Lisboa, Estampa, 1988 (recensão nossa em *Ler História*, nº 18, 1990); Harold Rosenberg, *A tradição do novo*, S.Paulo, Perspectiva, 1974; Richard Hertz (ed), *Theories of contemporary art*, New Jersey, Prentice-Hall, 1985; Renato de Fusco, *História da arte contemporânea*, Lisboa, Presença, 1988; M. Calinescu, *Five faces of modernity — modernism, avant-garde, decadence, kitsch, post-modernism*, Durham, Duke University Press, 1987; Gianni Vattimo, *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1985; AA.VV., “The post-Avant-Garde: painting in the eighties”, *Art & Design*, vol.3, nºs 7/8, 1987; AA.VV., “The new modernism — deconstructionist tendencies in art”, *Art & Design*, vol.4, nºs 3/4, 1988; A.Kroker e D.Cook, *The post-modern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 1986; Charles Newman, *The post-modern aura: the act of fiction in a age of inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985; Renato Poggioli, *The theory of avant-garde*, Harvard, The Belknap Press, 1968. Numa abordagem mais sociológica, cf. ainda Diana Crane, *The transformation of the Avant-Garde. The New York art world, 1940-1985*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987 e Nathalie Heinich sobre a espiral da inovação e respectivos efeitos no discurso de acompanhamento da crítica, “La partie de main-chaude de l’art contemporain” in Jean-Olivier Majastre e Alain Pessin (dirs), *Art et contemporanéité*, Bruxelas, La Lettre Volée, 1992. Entre nós, aspectos da modernidade e pós-modernidade nas artes plásticas, podem ser consultados em José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1966 e *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980; Alexandre Melo e João Pinharanda, *Arte Contemporânea portuguesa*, Lisboa, 1986 e AA.VV., “Dossier: os anos 80”, *Arte & Leilões*, nº 3, 1990. Para um registo sociológico sobre mutações da última década: Idalina Conde, “Transformations dans le champ artistique portugais” in André Ducret, Nathalie Heinich e Daniel Vander Gucht (dirs), *La mise en scène de l’art contemporain*, Bruxelas, Les Éperonniers, 1990.

- ⁴² Este modelo do campo tira boa parte da sua inspiração do tempo dos movimentos de vanguarda no pleno sentido da palavra, oficializados e codificados por instrumentos de auto-proclamação (como manifestos e programas) de que fala Renato Poggioli (*The theory of the avant-garde*, Harvard, The Belknap Press, 1968) num livro já clássico e muito interessante para a análise sociológica. Poggioli distingue o movimento por contraposição à escola ou corrente, pois o movimento, sobretudo com o romantismo e desde então, aspirava transcender os limites da arte e literatura para se estender a todas as esferas da vida cultural e mesmo civil. Aspirava a uma *Weltsanachauung*, visão do mundo que faz uso histórico da história ao jogar o presente e julgar o passado em função do futuro. Eram quatro as propriedades fundamentais do movimento: 1) o *activismo* com gosto pela acção inerente ao dinamismo interno do movimento; 2) o *antagonismo existencial* na compulsão destruidora de todo o tipo de obstáculos; 3) o *nihilismo* quando o movimento entrava no paroxismo de uma ansiedade febril sobre si mesmo, questionando tudo mas perdendo-se também nessa lógica introspectiva e circular que entra já na irracionalidade, fora da racionalidade estratégica “militar”; 4) o *agonismo existencial* quando o movimento decaía na própria aceitação do auto-sacrifício para que o sucesso caiba a movimentos ulteriores. As duas últimas propriedades, “momentos” ou derivações terminais podiam ou não acontecer em função das circunstâncias históricas e das condições objectivas para o movimento — para além da ênfase que este lhes atribui —, sendo que os diferentes movimentos se podem classificar ainda segundo o tipo de respectiva “dialéctica de crescimento” e etapas que nela atingem. Um belíssimo ensaio sobre movimentos sociais e culturais e a espiral da mudança produzida pela modernidade em geral é o de Marshall Berman glosando no título a célebre frase de Marx *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa, Edições 70, 1989.

- ⁴³ Cf. por exemplo Raymonde Moulin, “Les bourgeois amis des arts. Les expositions de beaux-arts en province, 1885-1887”, *Revue Française de Sociologie*, XVII, 1976.
- ⁴⁴ Pierre Bourdieu, “La production de la croyance — contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 13, 1977 (retomado em *Les règles de l'art ...*).
- ⁴⁵ Cf. por exemplo Annie Verger, “Le champ des avant-gardes”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº88, Jun1991. Para uma bibliografia de referência sobre o mercado de arte, cf. Idalina Conde, «Obra e valor...», *op cit.*
- ⁴⁶ Anthony Giddens, *As novas regras do método sociológico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p.127sq e *La constitution de la société*, Paris, PUF, 1987.
- ⁴⁷ Note-se a ambiguidade conceptual que recai sobre o fenómeno do pósmodernismo na sua temporalidade: “não é um estilo mas tentativas para ultrapassar o modernismo” cuja cesura, “num momento impreciso”, se situaria antre 1940-1970, diz Michael Köhler por exemplo (in AA.VV., “Estéticas da pós-modernidade”, *Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 5, 1989), com um “modernismo tardio” entre 1945-70 e um pósmoderno a ganhar forma após 1970. No registo sociológico, cf. o útil artigo de Mike Featherstone, “Moderno e Pós-Moderno: as definições e interpretações sociológicas”, *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 8, 1990. Quanto aos termos que estamos a usar, pertencem a Gillo Dorfles que, depois de expôr o “processo metamórfico contínuo no curso da arte moderna” (em *O devir das artes*, Lisboa, Arcádia, 1979), marcado pela “obsolescência” de um “consumo rápido” ou afinal “entropia permanente” das linguagens artísticas (em que “o destino da imagem está no seu devir”), mais recentemente (*Elogio da Desarmonia*, Lisboa, 1986), usa para o eclecismo a noção de “utopia babélica”. Mas com uma heteroglossia (depois da homoglossia) assaltada pela assemia (confusão de línguas, intraduzibilidades). Vivemos o tempo, também, da “semantização do nosso património cognitivo” na “moda semiótica” — correlativo dessa sobreposição vs falta de sentidos; num certo sentido, o tempo que conhece assim a “perda do intervalo” e sente a necessidade de restabelecer uma “nova consciência intervalar” (pela dissimetria, desarmonia, desritmia). No entanto, será também o tempo que, por tudo isto, vive um “aumento das faculdades imaginíficas”, tanto perceptivas como criativas (pp.11-22).
- ⁴⁸ Pierre Bourdieu, “L’institutionnalisation de l’anomie”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Paris, nºs 19/20, 1987 (retomado em *O poder simbólico...*); idem, *A economia dos bens simbólicos...*, p.106. Cf. ainda imagens pictóricas destes ideais em Kenneth Clack, *The Romantic Rebellion — romantic versus classic art*, Londres, John Murray Publishers e Sotheby Publications, 1986.
- ⁴⁹ Nathalie Heinich, “Arts et Sciences à l’Âge Classique — professions et institutions culturelles”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nºs 67-68, 1987, pp. 76-77 (retomado em *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’Âge Classique*, Paris, Minuit, 1993). Cf. ainda da autora a excelente análise da tensão entre singularidade e instituição em “Académisme et professionnalisme”, *Revue Suisse de Sociologie*, nº 1, 1989.
- ⁵⁰ Cf. José Madureira Pinto, “Questões de metodologia sociológica I,II,III”, *Cadernos de Ciências Sociais*, nºs 1,2,3, 1984,1985 ,1986 e Augusto Santos Silva, *Entre a razão e o sentido...*; Karin-Knorr Cetina, “The micro-sociological challenge of macro-sociology: towards an integration on social theory and methodology” in Karin Knorr-Cetina e A.Cicourel (eds), *Advances in social theory and methodology: toward an integration of micro and macro sociologies*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1981; Jeffrey Alexander, “The ‘individualistic dilemma’ in phenomenology and interaccionism” in S.N. Eisenstadt e H.J. Helle (eds), *Macro-sociological theory — perspectives on sociological theory*, vol.I, Bristol/ Londres, Sage, 1985; Nathalie Heinich, “Pour introduire à la cadre-analyse”, *Critique*, nº 535, Dez.1991; Jonathan H. Turner, *The structure of sociological theory*, Chicago, Dorsey Press, 1986, pp.309-406; Berenice M.Fisher e Anselm L.Strauss, “Interaccionismo” e Kurt

H. Wolff. "Fenomenologia e sociologia" in Tom Bottomore e Robert Nisbet (orgs), *História da análise sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1980; Andrew J. Weigert, J. Smith Teitge e Dennis W. Teitge, *Society and identity*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1986. E naturalmente Georges Mead, "What social objects must psychology presuppose?", Alfred Schutz, "Phenomenology and social science", Maurice Natanson, "Phenomenology as rigorous science" in Thomas Luckmann (ed), *op cit*; Alfred Schutz, *Fenomenologia e relações sociais*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979 (assim como sobre Schutz, Robert Gorman, *A visão dual*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979); Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi 2. Les relations en public*, Paris, Minit, 1973 e *Frame Analysis*, Nova Iorque, Harper Torchbooks, 1974.

⁵¹ Erving Goffman, *Les relations en public...*pp.22-41.

⁵² Cf. Idalina Conde, "Obra e valor: a questão da relevância..."

⁵³ Anthony Giddens, *La constitution de la société...*p.356sq.

⁵⁴ Arnold Hauser, *Teorias da arte...*pp.179,164.

Docente do Departamento de Sociologia do ISCTE e investigadora do CIES. Qualquer correspondência pode ser endereçada para a autora, ISCTE — Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Av. das Forças Armadas. 1600 Lisboa. ou pelo Fax: 01.7940074 ou 01.8872662.