

# A estrada dos tijolos amarelos até o campo da arte

*The yellow brick road till the art field*

**Maria Luiza Zenobio de Assumpção Villar Laufhütte (Lully Villar), Mestranda.**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio  
lullyvillar@hotmail.com

**Alberto Cipiniuk, Dr.**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio  
acipiniuk@gmail.com

## **RESUMO**

Resgatando a noção de campo desenvolvida por Pierre Bourdieu, o artigo aborda o reconhecimento do campo da arte, a legitimação do artista e também do objeto de arte.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Pierre Bourdieu, campo da arte, objeto de arte.

## **ABSTRACT**

*Rescuing the notion of field developed by Pierre Bourdieu, the article discusses the recognition of the art field, the legitimacy of the artist and also the art object.*

## **KEYWORDS**

*Pierre Boudieu, art field, art object.*

Autores diversos já abordaram a relação entre o indivíduo e a sociedade, mas a partir de Pierre Bourdieu, surgiu uma nova possibilidade de entendimento da inserção do sujeito social em uma determinada forma de organização social. Ao reexaminar os fundamentos da sociologia, o sociólogo francês procurou discutir às relações de poder, e por conseguinte de dominação, existentes em seus pressupostos teóricos de estruturas sociais, criando certas noções, sendo as mais importantes as noções de *habitus* e campo. Pensamos que tais noções, são essenciais para o conhecimento e entendimento da investigação feita por Bourdieu e ora articulam-se juntas, ora separadas.

Bourdieu resgata a noção de *habitus*, esta originada na escolástica medieval, e a desenvolve como um esquema de disposições nas nossas formas de pensar, sentir e agir. Tais disposições são socialmente estruturadas e mentalmente estruturantes para cada sujeito que compõe uma sociedade específica. São elas analisadas por Bourdieu como flexíveis, ou seja, são condicionáveis às estruturas sociais, isto é, são situadas no tempo e no espaço, tornando-se dinâmicas. Desta forma, o que serve como exemplo em Paris não serve para o Rio de Janeiro. O *habitus*, coletivo ou individual, se parece com algo crônico e enraizado no nosso dia-a-dia, que emerge aleatoriamente em nossas ações e em comportamentos que não percebemos racionalmente. Pensamos antes de agir ou simplesmente agimos? Trata-se de um processo, supostamente, natural do qual muitas vezes não temos mais consciência e nos parece rotineiro na nossa existência. Simplesmente o reproduzimos.

O *habitus* reproduz as práticas específicas de uma classe particular<sup>1</sup> da estrutura social, gerando códigos próprios a esta classe e criando uma lógica para os comportamentos sociais de modo geral, tal como o modo como cumprimentamos alguém na rua, a forma como nos portamos à mesa e também em relação às operações mentais ou intelectuais e o todo sem refletirmos, mas simplesmente através das ações. No artigo *Pierre Bourdieu: a*

---

<sup>1</sup> Na verdade, Bourdieu prefere empregar o termo “lugar social”, em vez de “classe social”. Ele considera que o termo “classe” é mais empregado entre os marxistas, mas muitas vezes ele usa o termo “classe” ou “lugar social” como sinônimos.

*teoria na prática*<sup>2</sup>, Hernano Roberto Thiry-Cherques descreve curiosamente o *habitus* como "uma espécie de programa, no sentido da informática, que todos nós carregamos". Bourdieu observou que pertencemos às estruturas sociais, ou seja, somos agentes destas estruturas, e carregamos desde o nascimento até a morte o *habitus*, este universo simbólico construído por cada campo especificamente.

A noção de campo apresentada na obra de Bourdieu é explicada como um espaço de conflito estruturado por dominantes e dominados, cuja estrutura é reforçada pelos próprios agentes participantes e ativos na mesma. Tal noção, pode ser identificada em diferentes campos, como, por exemplo, no campo da literatura, da moda ou da arte. Tratando-se deste breve artigo, o foco de interesse é o campo da arte.

O campo, portanto, não deve ser entendido como uma estrutura fixa. Sua existência é demarcada pelos interesses específicos, como aqueles de ordem econômica por exemplo, dos agentes que possuem o mesmo *habitus*. O *habitus* é estruturado pelo campo e o campo é constituído pelo *habitus*, isto é, ele é estruturado e estruturante.

Antes de avançarmos, faz-se fundamental o entendimento da posição dos agentes dentro do campo, pois o funcionamento do mesmo está delimitado à dominação dos participantes que determinam o que está dentro e aquilo que "deve" ficar fora do campo. O que seria isso que demarca o monopólio da autoridade destes agentes? O campo é consequência do sistema de categorização agenciado por estes indivíduos que ao mesmo tempo que atuam, são também objetos desta ação social, sofrendo assim os resultados desta atuação, isto é, os agentes são ao mesmo tempo sujeitos e objetos das ações sociais praticadas por eles. As relações de força promovidas pelos agentes e as instituições que lutam entre si no interior do campo, organizam o mesmo e geram a sua estrutura interna, isto é, os seus códigos de referência,

---

<sup>2</sup> THIRY-CHERQUES, Hernano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*. Artigo publicado na *Revista de Administração Pública*, vol. 40: nº1. Ano de 2006. Thiry-Cherques é autor de vários livros e Professor titular da Ebape/FGV. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/viewArticle/6803> acessado em 29/11/2014.

os valores as serem respeitados.

O campo da arte, portanto, é formado pelos agentes da produção composto por artistas, pelos agentes da recepção constituídos pelo público e pelos agentes de circulação instituídos pelas instâncias de consagração e legitimação. Como os agentes da circulação interferem na produção dos artistas? Quem afirma que a obra de arte ou o objeto de arte deve e, acima de tudo, pode estar dentro de um museu? Aliás, quem decide o que é uma obra de arte? Para Bourdieu, os agentes dessa legitimação são também os agentes da circulação ou consagração, ou seja, a crítica de arte estabelecida por estes mesmos agentes ou pares que operam na definição da arte. O campo da arte define o que é isso que é a arte e sua permanência como obra de arte dentro do campo, gerando conseqüentemente relações de forças entre os próprios agentes que lutam entre si para manter ou assumir desejadas posições dominantes dentro do mesmo. Observa-se que o campo da arte é arbitrário, isto é, é uma convenção social e também um processo de diferenciação social, baseado em valores estabelecidos pelos pares, fundado por regras e consolidado por hierarquias. O reconhecimento do campo é a legitimação do artista e também da obra de arte.

Desta forma, perguntamo-nos: como se dá a produção individual do artista dentro desta estrutura social totalmente determinada por regras e cânones sociais? A ação criativa é realmente individual? Ela pertence unicamente aos desejos do artista, ao recôndito do seu espírito, aos seus eventuais dons inatos de criação? Julgamos que antes de ir a diante, é preciso estabelecer aquilo que é fundamental nessa discussão, na definição disso que é a obra de arte: ela é apenas uma ação individual do artista ou dela também participa a estrutura social que a sustenta ou está no entorno do trabalho do artista?

## A AÇÃO HUMANA E A ESTRUTURA SOCIAL

“Tudo que fazemos está localizado em estruturas sociais, e, portanto, é afetado por elas”, escreveu Janet Wolff (1982: 23) que aborda em seu livro *A Produção Social da Arte*<sup>3</sup> a verdadeira natureza da arte, assim como sua produção, distribuição e recepção, desejando demonstrar que, tal como a literatura, ou a música, as artes visuais devem ser observadas a partir de sua localização histórica.

Se é verdade que qualquer ação humana está localizada dentro das estruturas sociais, aliás, caso não esteja, não pode ser considerada como humana, ela nos faz perguntar: em que medida as estruturas sociais intervêm nas nossas "escolhas" individuais e coletivas? Para Bourdieu, a estrutura é sempre determinante para cada sujeito social. Ao nascermos, já encontramos uma estrutura social montada e, como já está pronta, não há possibilidade do sujeito social indagar se ele tem uma alternativa em aceitá-la ou não. Assim, as estruturas sociais não se submetem a nenhum indivíduo, mas os indivíduos é que são obrigados a se submeterem a elas. O sujeito já é constituído socialmente dentro das estruturas sociais, deixando de existir um sujeito social em si mesmo. Aliás, a noção tradicional do homem, ou do indivíduo, aquela empregada pela filosofia, na qual o homem é pensado como algo em si mesmo e fora do âmbito de uma explicação teológica, cuja vontade ou desejos humanos independem dos deuses, esse homem é livre para fazer aquilo que deseja, pois enfim possui direito de escolha. E aqui, em um ângulo radicalmente paradoxal à noção tradicional em relação à noção passadista postulada sobre a liberdade, os homens não têm direito à livre escolha e essa negação não é por uma determinação divina, mas construída coletivamente pelos próprios homens e mulheres.

Dentro desta linha de argumentação, a ação criativa ou ação inovadora manifesta-se também dentro das estruturas sociais e através das condições impostas pelas mesmas. A partir dessa noção onde nossas escolhas são determinadas socialmente, perguntamo-nos se para termos uma ação humana

---

<sup>3</sup> *A Produção Social da Arte op. cit*

livre criativa é necessário estar fora das estruturas sociais? Quais seriam então as circunstâncias que interfeririam na criação do artista, haja vista o fato de que elas eram pensadas como livres? Para o filósofo György Lukács<sup>4</sup>, por exemplo, o impasse sobre o isolamento do artista da sociedade, para que ele possa ser livre em seu ato criativo, se pressupõe como historicamente característico. O próprio pensamento que envolve a produção artística é em si mesmo uma consequência de uma época histórica específica própria e já inserida em um complexo de relações sociais. A figura do artista dotado de uma natureza especial e livre para criar provém da noção romântica de artista e da arte do século XIX (WOLFF, 1982: 23 - 24). Anterior a este período, os artistas estavam incluídos nas estruturas sociais e não simplesmente distintos das mesmas como portadores de um dom (WOLFF, 1982: 25). Na verdade, antes do romantismo do século XIX, o termo criação era compreendido como uma epifania, um sinal dos deuses e o artista e sua obra entendidos como um momento epifânico.

E o que seria então o dom? Até o século XIX, e ainda hegemonicamente nos dias de hoje, o dom é visto como uma capacidade mística que também chamamos de graça ou benção. O dom é um talento dado por Deus. Ter talento é deter uma competência que apenas os artistas possuem. Alberto Cipiniuk<sup>5</sup> descreve o termo como um "*je ne sais quoi*" ou "um não sei o quê" utilizado no campo da arte para algo que é visível, mas que não pode ser descrito objetivamente ou com clareza. O mesmo acontece com o dom que não pode ser explicado racionalmente. O artista é um agraciado, um ser abençoado e possui simplesmente um *je ne sais quoi*.

É preciso também salientar que antes da Idade Moderna, mais precisamente na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, não existiam ainda as noções de artista e de arte. Os artistas passam a ter um estatuto social hierarquicamente superior, passam a ser qualificados como seres especiais e mais importantes do que os outros homens ao mesmo tempo

---

<sup>4</sup> György Lukács (1885 - 1971) foi um filósofo húngaro de grande importância no cenário intelectual do século XX.

<sup>5</sup> CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. Página 127.

em que a arte não será mais um ofício mecânico, mas uma "arte" liberal, alguma coisa produzida pelo espírito e não com esforço físico ou com as próprias mãos.

Nesse sentido, no filme *Amadeus*<sup>6</sup> temos uma boa representação dessa curiosa situação social onde a história, ressalta-se romanceada, apresenta o problema expondo o compositor italiano Antonio Salieri<sup>7</sup> a uma obsessiva perseguição ao famoso compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart<sup>8</sup>. De acordo com o roteiro escrito por Peter Schaffer, para a personagem Salieri, Deus o traiu ao conceder o talento ou o dom da música para Mozart e não para ele, um devoto cristão e servo de Deus, com o qual havia feito voto de castidade em troca do mesmo. Salieri sentia-se sempre inferiorizado por Mozart, ainda que tal personagem fosse completamente despossuído de modos civilizados ou cortesãos, das mesuras e rapapés obrigatórios na corte austríaca. Para desespero maior de Saliere, Mozart nem mesmo corrigia as partituras originais, afinal elas eram obras de um gênio, a mais cabal tradução da perfeição artística. Mozart era a expressão da excelência celestial. Salieri torna-se um rancoroso inimigo de Deus, pois Ele manifestava-se através das composições de Mozart que era talentoso, isto é, uma criatura especial dotada de um dom inato.

O filme de Milos Forman retrata também uma época na qual era inexistente uma discussão disso que era a música. Naquele período histórico ela era, salienta-se, o equivalente de um departamento de estado ou um ministério da República dos dias de hoje, tal como o ministério das cidades ou da educação. Era algo muito importante e também bastante oneroso. Somente os aristocratas muito abonados poderiam ter orquestras e músicos particulares, aliás, muitas vezes eles funcionavam como embaixadores,

---

<sup>6</sup> *Amadeus*. Estados Unidos, 1984. Cor. 161 min. Direção: Milos Forman.

<sup>7</sup> Antonio Salieri (1750 - 1825) foi um compositor operístico italiano. Foi compositor oficial da Corte de José II, Arquiduque da Áustria. Sua música foi bastante conhecida na sua época. As lendas a respeito do seu relacionamento com Wolfgang Amadeus Mozart, com quem conviveu em Viena até a sua morte, foram criadas pela peça de teatro de Peter Shaffer, adaptada para o cinema por Milos Forman em *Amadeus*. A personagem Salieri, invejoso do gênio de Mozart, é resultante da liberdade ficcional dos realizadores, não correspondendo à figura histórica do compositor.

<sup>8</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) foi um importante compositor austríaco.

representando a vontade de reis e rainhas. A música estava dentro de um contexto social e o campo a excluía ou a incluía arbitrariamente através das suas convenções e interesses políticos, mais do que estéticos. No filme, observamos o Imperador e compreendemos que a sua posição dentro do campo não era apenas de um sujeito social, mas representante de uma instituição. Ao mesmo em que era o maior comissionário de música, afinal era praticamente ele quem encomendava óperas haja vista o seu alto custo, o Imperador era também mantenedor dos agentes de legitimação, isto é, funcionários contratados na Itália, posto que segundo a tradição, eram os italianos a nação que mais havia produzido artistas na história da humanidade, seja no campo da música, da pintura, da escultura, da arquitetura ou da literatura. O Imperador tinha a música como ferramenta de distinção e mantinha esse aparato como mantinha palácios, cães de caça, amantes, serviçais e obras de arte. Era assim que Mozart e Salieri eram tratados, como meros serviçais. No filme, observamos Mozart inserido em uma estrutura social altamente controlada, mas que não conseguiu deter a sua criatividade, afinal Mozart possuía um dom e mesmo não conseguindo um posto de músico do Imperador, definiu a sua permanência no campo.

A escritora Janet Wolff defende que “a arte é um produto social” (1982: 13) e debate sobre e em oposição à noção romântica da arte sob a concepção de um gênio criador, argumentando o ponto de vista de que a arte é antes a constituição mesclada de vários fatores reais e históricos de uma estrutura social. A arte deve ser analisada como situada e produzida historicamente e não sob um estímulo divino.

No mais, salienta-se que a produção artística foi e ainda é acometida pelo progresso ou desenvolvimento do capitalismo, o que ocasionou na ruptura da relação entre o artista e o público (WOLFF, 1982: 30). A obra de arte passou a ser feita para a produção da mais valia e o artista passou a produzir suas obras não mais por conta de uma demanda social dos aristocratas, mas impelido a vender a sua força de trabalho “livremente” no mercado, tal como todas as outras categorias profissionais. Daí nos



perguntamos: será que ainda existe alguma relação entre o criador livre, no sentido individual, e a sua criação singular?

A partir dessas circunstâncias, verifica-se que na produção contemporânea da arte, praticamente, não existe mais uma encomenda que possamos chamar de privada e a consequência é a anulação da relação entre os agentes de recepção e os agentes de produção. Os artistas lutam para serem reconhecidos em certames artísticos, tais como as bienais, a fim de obter um capital simbólico que lhes possibilite vender suas obras no exíguo mercado que ainda resta. Fora essa modalidade, praticamente, existem as feiras de arte nas praças públicas, mas ainda assim somente nos fins de semana, considerando que não chova naqueles dias. Há portanto, uma enorme interferência gerada pelos agentes de circulação sobre tal relação. Sem a crítica de arte que possa legitimar seus trabalhos e “convidá-lo” a participar dos certames de arte, o artista não obtém reconhecimento. Assim sendo, responde-se à pergunta feita inicialmente sobre como os agentes da circulação interferem na produção dos artistas. Aquilo que é comprado, aquilo que está exposto ou é exibido, é o que foi legitimado por tais agentes, ou seja, o que está nas galerias, circulando pelas bienais, sendo oferecido a altos preços nos leilões e o que é apresentado nos museus, são os objetos que são arbitrados como “objetos de arte” e eles são aquilo que os pares convencionaram chamar de arte e são esses objetos que são exibidos como obras de arte. O objeto da cultura material tornou-se obra de arte ou a obra de arte transformou-se em objeto da cultura material?

Aqui temos uma outra questão extremamente importante para ser comentada antes de irmos mais a frente. Depois da Revolução Industrial, pode-se dizer que isso que antes chamávamos de objeto, incluindo aí o objeto de arte considerado, como vimos, um objeto especial e uma espécie de epifania divina, passa ser apenas um mercadoria. Não há, portanto, objeto no mundo que não possa ser comercializado. Ele perde, digamos assim, o seu valor de uso social e passa a ser um objeto para ser trocado com outras mercadorias ou simplesmente por dinheiro. Essa situação faz com que a dimensão estética seja empregada para a precificação de uma nova

mercadoria e não mais um objeto que oferecia distinção social pela raridade e pelos trabalhos superiores que exigia em sua produção. Qualquer objeto, mesmo os mal fabricados, passou a receber um valor estético e ele funciona para dar-lhe um preço, um valor de troca financeira e não um valor de uso como possuía outrora. Parece que o único valor hoje é o valor mercantil ou comercial e os outros valores sociais foram reduzidos a ele.

Ao tomarmos ciência desse fato, todas as nossas considerações sobre o objeto de arte se transformam e será a partir dessas observações que examinaremos os denominados objetos desse determinado campo.

## A INSTITUIÇÃO MUSEU



National Museum of American History em Washington, DC – EUA (acervo próprio / set. 2014)

A Biblioteca de Alexandria, na Antiguidade Clássica, foi a precursora da utilização da denominação museu, *museion* em grego que expressava “morada das musas”. O fim da biblioteca em 640 d.C. foi também o término do uso da palavra museu em línguas ocidentais por uma longa temporada na história. Sem a utilização da palavra, a instituição foi esquecida até a tomada de Constantinopla pelos turcos no ano de 1453. Contudo, destacam-se duas instituições durante a Idade Média apontadas como o princípio dos museus atuais: os gabinetes de raridades e os tesouros, ambas quase sempre patrocinadas pelo poder eclesiástico ou pelas casas reais (SEGALL, 1991: 68 - 69). Tal como vimos mais acima, os aristocratas possuíam objetos de arte,

assim como “curiosidades” da natureza, - rochas, conchas, animais empalhados, etc - como símbolos de distinção social, tal como tinham zoológicos ou orquestras privadas. A Europa, aos poucos, foi se desligando do Medievo e quando iniciou-se o período do Renascimento e o estabelecimento das relações sociais burguesas, inaugurou-se o enraizamento de uma nova cultura, todavia apoiada no resgate dos ideais da Antiguidade Greco-Romana (SEGALL, 1991: 69). Curioso observar que na Itália desencadeou-se o mecenatismo por parte dos banqueiros, especialmente florentinos, que presenteavam a Igreja Católica com inúmeros objetos artísticos com a intenção de evitar uma eventual censura católica referida ao rendimento dos mesmos (SEGALL, 1991: 69). Aliás, quando visitamos o museu do Vaticano, observa-se até hoje como esse museu foi adornado ricamente. Além disso, as igrejas católicas, como um todo, não seriam também uma espécie de museu com suas diversas obras de arte?

Assinalado pela oposição entre os novos valores e as regras passadas em vigor na Idade Média, entre o paradoxo da Reforma e a insistência das normas católicas, o século XVI apresentou o caráter inicial do museu conforme o conhecemos até hoje: “um microcosmo, um sistema fechado, onde os objetos estéticos são agrupados para fruição pelas elites bem pensantes. Desligava-se, desta forma, o artefato estético de sua raiz; saía do mundo para a placidez da sala de exposição” (SEGALL, 1991: 69). É possível notar alguma diferença desta instituição ao longo destes cinco séculos?

A burguesia consolidava-se na Inglaterra e em 1753 foi fundado o *British Museum* na cidade de Londres, o primeiro museu que possibilitava a visitação do público em alguns dias da semana. Outras instituições, como a *Royal Society*<sup>9</sup>, o *Jardin du Roi*<sup>10</sup> e a *Académie des Sciences*<sup>11</sup> por exemplo, também incentivaram o avanço cultural e, ressaltamos, todos eles sob a

---

<sup>9</sup> A *Royal Society* é um associação autônoma formada por diversos cientistas do mundo especializados em áreas da ciência, engenharia e medicina que desenvolvem diversas pesquisas.

<sup>10</sup> O *Jardin des Plantes*, originalmente *Jardin du Roi*, é um dos sete departamentos do *Musée National d'Histoire Naturelle*, situado na cidade de Paris.

<sup>11</sup> *Académie des Sciences* é uma academia científica situada na França fundada por Luís XIV com o objetivo de promover a investigação científica francesa.

proteção real. Isto é, os museus, patrocinados pelos reis e suas cortes, operavam como símbolos de *status* ou distinção social em relação aos mesmos. O fim do Antigo Regime, foi também marcado pela democratização do conhecimento que passou a ser concedido pelas entidades, estendendo o acesso à cultura para mais camadas sociais. Os colecionadores particulares de arte romperam com seus acervos exclusivos ao incorporarem suas peças nos museus públicos. Aliás, antes mesmo da Revolução Francesa, Luís XV expunha parte do acervo real ao público. Daí em diante, a crítica às obras de arte é introduzida pelos intelectuais da burguesia (SEGALL, 1991: 70). Observa-se que os agentes de circulação começaram a apontar aquilo que deveria ou não deveria ser legitimado como obra de arte, pois o julgamento dos pares fazia-se presente desde este momento.

O museu obteve a sua institucionalização ou passou a ser entendido como instituição cultural assentido pela sociedade somente no final do século XVIII, isto é, com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. No início do século XIX, seguiram-se os surgimentos de várias instituições do mesmo gênero, como a *National Gallery*<sup>12</sup>, a *Glyptothek*<sup>13</sup> e o *Victoria and Albert Museum*<sup>14</sup> entre outras, todas baseadas nos padrões culturais franceses que evidenciavam a cultura nacional (SEGALL, 1991: 70). Na verdade, essas instituições na França eram expressões do poder real desde o absolutista Louis XIV<sup>15</sup>, logo as instituições que se seguiram, essas mais democráticas, tinham como origem instrumentos de distinção da aristocracia. O que a burguesia fez, depois de tomar o poder, foi transferi-las para um círculo mais amplo, pois camponeses e operários de fábricas não eram vistos frequentando os mesmos lugares que a triunfalista burguesia agora frequentava. Verifica-se também, com a sucessão do aparecimento de vários museus europeus bem

---

<sup>12</sup> A National Gallery, situado em Londres, abriga a coleção nacional de pinturas na tradição da Europa Ocidental desde o século XIII até o século XIX. Está aberta durante 361 dias por ano e a entrada é gratuita.

<sup>13</sup> O Glyptotek, em Múnico da Baviera, é um dos mais famosos museus alemães.

<sup>14</sup> Victoria and Albert Museum é um museu localizado em Londres de artes decorativas, dispondo de uma coleção permanente de milhares de objetos.

<sup>15</sup> BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

como norte-americanos, que a burguesia celebrava o capitalismo e os princípios do mesmo dominavam o mercado econômico. Como vimos, as obras de arte foram transformadas em bens simbólicos de trocas monetárias controlados por uma indústria que começava a ser determinada pelo capitalismo, formando por sua vez um verdadeiro campo de trocas financeiras, o que induzia obviamente o fazer dos agentes de produção, ratificando o que já foi escrito anteriormente.

A entidade museu e sua prática são partes do conjunto da produção cultural moderna, mais especificamente da produção artística. Ou seja, o entendimento do museu como instituição possuidora de funções sociais faz-se através da compreensão da arte na qualidade de fenômeno social (SEGALL, 1991: 63). O museu é uma espécie de ferramenta de legitimação ou consagração de certos objetos, os objetos de arte em particular, como objetos mais valiosos socialmente. Visitá-los nessas instituições significa que os entendemos, que damos valor a eles e, do mesmo modo, eles cancelam à nossa própria condição.

Qual seria a função sociocultural do museu, se ela não é mais oferecer distinção aos proprietários das obras de arte?

Os cientistas sociais desenvolveram formulações teóricas que nos possibilitam uma compreensão diferenciada dos fenômenos estéticos, aquela que era empregada pelos pesquisadores da área das ciências humanas. Ou seja, dos motivos ou porquês de certos objetos serem tidos ou compreendidos como “melhores” ou mais belos do que os outros, baseando-se na base material como desenvolvidora da consciência social que atribui a esses objetos valores que eventualmente eles não possuem. Antes das ciências sociais contemporâneas formularem suas razões, isto é, da antiguidade até a Revolução Industrial, a beleza e a arte eram qualidades objetivas dos objetos e no final do século XVIII. Essa condição, passou a ser compreendida como subjetiva, pertencente ao observador. Era uma condição biológica de quem observava a obra. Essa nova noção era radicalmente diferente da anterior, mas ainda assim, como veremos mais adiante, pouco explicativa.

Aquilo que os cientistas sociais propuseram foi que o exercício das relações sociais era determinante para a produção artística, tanto no modo de produzir o artefato artístico quanto no objeto em si mesmo (SEGALL, 1991: 64 - 65). Os cientistas sociais nos deram a chave para entendermos que as obras de arte dizem respeito à produção cultural como resultado de ações sociais, pois a cultura, ou a verdade dos objetos culturais, aqueles que precisavam ser guardados em instituições, eram da mesma natureza que a produção dos objetos industriais. O artefato transformado em bem de circulação, tal como a elitização resultante da sua posse, fez fundamental o estabelecimento de ambientes singulares afastados das massas, nos quais a obra de arte tivesse a merecida oportunidade de ser adorada e, principalmente, comercializada. O belo estaria exposto para ser contemplado e o museu “o seu templo: *locus* fetichizado e reservado ao culto da criatividade genial” (SEGALL, 1991: 67).

O que distinguia tais objetos culturais e industriais era simples convenção social, uma questão de natureza simbólica. Consequentemente, certos objetos, além do seu valor de uso, tinham valor de troca simbólica que era produzida socialmente. Os objetos da cultura material em si mesmos não eram diferentes das outras produções humanas, todas elas resultados de práticas sociais e dependentes do tempo de trabalho que era dispendido para sua confecção. Aliás, o tempo empregado na produção de tais objetos, dava-lhe além de um valor monetário, um valor simbólico monetário.

Ocorre que, no desenrolar da história, os próprios objetos culturais foram submetidos às novas transformações sociais do capitalismo e aos embates estabelecidos na estrutura do campo cultural como um todo. Nos dias de hoje, as trocas simbólicas são compreendidas principalmente sob o ponto de vista financeiro. O objeto de arte passou a ser articulado como uma mercadoria valiosa monetariamente e também como cabedal econômico, atado à economia das trocas simbólicas circulável no campo. Configurou-se portanto, a perda definitiva da função social da arte, o seu valor de uso. O objeto artístico passou a ser compreendido sob um ponto de vista quase que desprovido de qualquer compromisso social. Ele passou a possuir apenas um

valor simbólico, de troca simbólica e de acordo com aquilo que as instâncias de legitimação estabeleciam para o mesmo.

A posição do artista circunscrito dentro da sociedade capitalista, na qual foi desfeito da sua função social, torna-se compreendida como uma perene dependência da condição artística que é mediada pelo capital financeiro, reduzida para apenas um valor simbólico, destituindo-se de um valor de uso social amplo, com múltiplas significações, como tinha outrora, tornando-se empobrecida, desumanizada e sem substância estética e social.

Interessante ressaltar que Maria Lúcia Segall<sup>16</sup>, autora do livro *O museu Lasar Segall na década de 70*, menciona a escritora Janet Wolff como uma de suas referências bibliográficas, o que é muito raro dentro do campo da arte. “O artista tornava-se, em sua rebeldia individual e romântica, um *outsider*, que pairava raivosamente acima dos comuns mortais” descreve Segall. “O artista - ressalta Wolff - é visto como estando de fora da sociedade, um marginal, excêntrico e distante das condições normais das pessoas comuns, por virtude do dom do gênio artístico” (WOLFF *apud* SEGALL, 1991: 67). Assim, Segall ratifica a descrição de Wolff ao defender que esta visão do artista é equivocada. O objeto de arte agraciado por um talento sobrenatural é simbólico e parece para ambas como uma alternativa limitada de conceituação.

O artefato transformado em bem de circulação comercial, tal como a elitização resultante da sua posse, fez fundamental o estabelecimento de ambientes singulares afastados das massas, nos quais a obra de arte tivesse a merecida oportunidade de ser adorada e, principalmente, comercializada. O belo estaria exposto para ser contemplado e o museu “o seu templo: *locus* fetichizado e reservado ao culto da criatividade genial” (SEGALL, 1991: 67).

Qual seria portanto a verdadeira relação entre o artista e o público no que diz respeito às obras de arte? Observa-se uma relação biunívoca, sistematizada por códigos socialmente arbitrados? Quem constrói esta convenção? Retomemos a posição dos agentes da circulação: os críticos, as

---

<sup>16</sup> Maria Lúcia Segall também é mestre na área de Artes pela ECA-USP.

próprias instituições de legitimação e consagração (os museus, galerias, centros culturais, etc.), os curadores e os *marchands*. Eles, pessoas dotadas de conhecimento técnico ou mesmo comerciante de arte, controem as convenções do campo e são esses agentes que definem o que deverá estar dentro ou fora de um museu. Conseqüentemente, o museu é reconhecido pela estrutura social como um espaço de consagração da arte que legitima os artistas e também os objetos de arte.

### **A CONSAGRAÇÃO DOS SAPATOS “DE RUBI”**

O *National Museum of American History*, estabelecido na cidade de Washington, é o mais visitado dos museus da *Smithsonian Institution*<sup>17</sup>, mesmo não sendo este um museu de arte, pois lembramos que a *Smithsonian* possui um museu exclusivo para obras de arte, a *National Gallery*. O *National Museum of American History* possui mais de três milhões de objetos que representam e preservam a história americana e portanto, “(...) as coleções do museu refletem as diversas experiências, crenças e sonhos que moldaram a nação<sup>18</sup>”. Encontram-se aqui objetos que honram as vidas e as realizações de indivíduos célebres, como o cachimbo que pertenceu a Albert Einstein - lembrando que mesmo de nacionalidade alemã, foi radicado nos EUA -, as luvas de Marylin Monroe e a corneta usada na infância de Louis Armstrong. Ainda que talvez possamos discutir em qual medida o cachimbo de Einstein possa honrar a sua existência é preciso lembrar que quem adjetiva como honra e celebração certos objetos é a própria sociedade. O museu é uma instituição social de consagração social e seus diretores enquanto agentes de consagração, assim como o público, participam do processo de legitimação dos homens e mulheres mais excelentes de cada período histórico.

---

<sup>17</sup> Fundada em 1846 e situada em Washington DC - USA, a *Smithsonian Institution* inclui 19 (dezenove) museus e galerias.

<sup>18</sup> “(...) the Museum’s collections reflect the diverse experiences, beliefs and dreams that have shaped the nation”



Desse modo o museu também revela objetos que são considerados preciosos, pois estão associados a momentos críticos da expansão social e política dos EUA, como a escrivaninha utilizada por Thomas Jefferson para escrever a declaração de independência e o balcão de lanchonete no qual os estudantes sentaram-se para protestar contra a segregação racial em Greensboro, Carolina do Norte. Enfim, objetos que curadores, museólogos e o público consideram importantes para compreensão da história norte americana.

A instituição também explora objetos ligados às tradições culturais, descobertas científicas, invenções tecnológicas e algumas criações artísticas, porém fora daquilo que nós convencionamos chamar obras de arte, como pintura, escultura e gravura. Por meio da preservação desses objetos e ao compartilhar suas histórias, o museu pretende ajudar os americanos a perceber o valor de seu patrimônio e garantir que os mesmos continuem a inspirar as gerações futuras (KENDRICK; LIEBHOLD, 2006: VI). Estão neste museu os sapatos “de rubi”, nome dado devido à cor vermelha, da personagem Dorothy do filme *The Wizard of Oz – O Mágico de Oz*.<sup>19</sup>



Os sapatos “de rubi” expostos no National Museum of American History (acervo próprio / set. 2014)

Os sapatos são a glorificação da história americana afirmada através do objeto que celebra também o próprio cinema americano através do mesmo.

<sup>19</sup> *The Wizard of Oz - O Mágico de Oz*. Estados Unidos, 1939. Cor. 101 min. Direção: Victor Fleming.

Ressalta-se que no livro *The Wonderful Wizard of Oz*, de L. Frank Baum<sup>20</sup>, os sapatos mágicos de Dorothy eram da cor prata e faziam um tilintar quando ela andava. Contudo, para tirar o máximo de proveito do novo e colorido sistema da Technicolor<sup>21</sup>, processo de coloração de um filme produzido pela gigantesca indústria cinematográfica norte-americana, os sapatos de prata tornaram-se vermelhos como feitos de rubi, pois a cor vermelha objetivou o contraste mais eficaz contra a extensa estrada de tijolos amarelos que demarcava o caminho pelo qual a personagem chegaria ao fantástico mundo de Oz. O objeto pode ser considerado por diferentes possibilidades, isto é, abordado a partir de uma infinidade de valores ou referências sociais associados ao mesmo. Pode exaltar, por exemplo, as instituições lar e família, pois é através da magia dos sapatinhos que existe a possibilidade de Dorothy voltar para sua casa no Kansas.

Por conseguinte, perguntamos: podemos considerar um objeto da cultura material, um objeto com valor de uso social, tal uma obra de arte no passado, antes da Revolução Industrial? Ou mesmo, nos indagar sobre o que faz com que um objeto criado para o cinema seja museologizado para contemplação em um museu como uma eventual obra de arte? Pensamos humildemente que a presença dos sapatinhos vermelhos ratificam que o design não está no objeto, mas no contexto social onde o mesmo aparece. Enfim, podemos perceber que valor simbólico não está no objeto, nem tampouco na subjetividade do observador que o observa, tal como prava a estética kantiana. Os sapatos de Dorothy refletem a soberania hollywoodiana cinematográfica sendo um símbolo deste poder. Ele também simboliza ideologicamente o cidadão republicano e sua pátria, pois afinal “*there’s no*

---

<sup>20</sup> O escritor norte-americano Lyman Frank Baum (1856 – 1919) , mais conhecido como L. Frank Baum, foi o autor de *The Wonderful Wizard of Oz - O Maravilhoso Mágico de Oz* lançado em 1900 e que deu origem ao filme.

<sup>21</sup> Technicolor é um processo de coloração de filmes de cinema inventado em 1916 e pertencente à norte-americana Technicolor Motion Picture Corporation. Foi o segundo grande processo de coloração de filmes depois do Kinemacolor da Grã-Bretanha e foi o processo de cor mais usado em Hollywood de 1922 a 1952.

*place like home*<sup>22</sup>", a expressão que deveria ser pronunciada por Dorothy para voltar para casa. Observamos que tal sentença ficou classificada na vigésima terceira posição na lista do *American Film Institute*<sup>23</sup>, a qual inclui as cem melhores citações de filmes do cinema norte-americano. Tal classificação, também reflete a América idealizada como o local dos sonhos, a terra da liberdade que mesmo entre tantas guerras valida as suas vitórias e o museu reafirma, em cada objeto, a nacionalidade patriótica a todo tempo ao seu visitante a partir do seu próprio nome: *The National Museum of American History*. Todo o museu legitima a história da América e tudo o que estiver exposto lá dentro é consagrado pelos americanos que são influenciados por essa fantástica instituição e por seus agentes de circulação e consagração que lá trabalham. A representação social da nação americana como soberana e a afirmação desta estrutura social é imprescindível para este museu.

O *habitus* da estrutura social americana, tanto coletivo como individual, é constituído também deste patriotismo exacerbado, deste sentimento já imposto através de um processo de enculcação de pertencer a esta grande nação influente e tal *habitus* se reafirma a todo instante através de cada objeto exposto no museu.

Como parte mais sofisticada desta instância de legitimação da estrutura social e do esquema capitalista que a governa, são duas as lojas que vendem produtos associados a tudo visto pelo visitante no interior do museu. A primeira, situa-se logo no andar onde localiza-se a entrada. A segunda, no andar inferior, é enorme. Há uma seção grande dedicada ao *The Wizard of Oz* com inúmeros artigos como chocolates, bolsas, blusas, itens de decoração de Natal, brinquedos, bonecas, saleiro e pimenteiro, entre outros. Todos esses "produtos" ou, se desejarmos, objetos da cultura material, são mercadorias que estão lá para serem comercializadas, isto é, serem consumidas, ou usadas,

---

<sup>22</sup> *There's no place like home (Não há lugar como o lar)* era a expressão falada pela personagem Dorothy referindo-se à sua volta ao lar e a qual deveria ser repetida três vezes para realizar tal retorno da personagem à Kansas.

<sup>23</sup> O *American Film Institute* (Instituto Americano do Cinema), mais conhecido como AFI, é uma organização sem fins lucrativos e independente criada pela *National Endowment for the Arts* – NEA (Doação Nacional para as Artes), plano estabelecido em 1967 pelo então presidente dos Estados Unidos, Lyndon B. Johnson.

pois o estatuto ontológico de hoje poderia ser resumido em uma frase calcado em Descartes: consumo logo existo.



Interior da loja e conjunto de saleiro e pimenteiro (acervo pessoal / set. 2014)

As lojas inseridas nos museus já fazem parte das estruturas sociais há algum tempo. Muitos museus pelo mundo a fora oferecem artefatos associados ao que está exposto ou a algum artista específico. Os objetos desta natureza são intensamente comercializados, pois é constatada a "necessidade" do indivíduo de fazer parte de alguma coisa, mesmo que seja pela obrigação de se sentir adequado a uma estrutura social, de participar das trocas simbólicas que as outras pessoas estão participando, ou seja, consumindo alguns dos mimos da lojinha.

Os sapatos da Dorothy alcançaram a categoria de um referencial da história norte-americana e o conjunto de saleiro e pimenteiro, da imagem acima, pode ser adquirido por menos de vinte dólares.

## **BIBLIOGRAFIA**

BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico**. In: Ortiz, Renato (org.). Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1983.

KENDRICK, Kathleen M.; LIEBHOLD, Peter C. **Smithsonian - Treasures of American History**. Smithsonian Books – HarperCollinns Publishers: New York, 2006.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SEGALL, Maria Lúcia Alexandrino. **O museu Lasar Segall na década de 70**. São Paulo: Edusp, 1991.