



A capacidade de apropriação das obras de arte e a prática de frequentar museus à luz do pensamento de Pierre Bourdieu

David Ferreira de Araújo¹

Thiago Henrique de Almeida Carvalho²

RESUMO

Os museus estão paradoxalmente abertos e fechados ao público em geral. Isso porque esses espaços, na teoria, dirigem-se a toda população, porém, na prática, quando se analisa os seus respectivos perfis sociodemográficos, percebe-se a frequência de um público com elevado capital econômico e, principalmente, cultural, uma vez que são necessárias determinadas competências advindas do processo de socialização. À vista disso, este trabalho tem como objetivo analisar a capacidade de apropriação das obras de arte e a prática cultural de frequentar museus como constitutivas do “estilo de vida burguês” à luz do pensamento de Pierre Bourdieu. Para tanto, seguiremos os preceitos da pesquisa bibliográfica, que, segundo Gil (2008), dá-se através de material já elaborado, como livros, artigos e pesquisas científicas, a respeito da temática e das ideias do sociólogo. Assim, através das noções de campo, habitus, estilos de vida, capital cultural e disposição estética de Pierre Bourdieu, pretendemos evidenciar de que modo os espaços do gosto e das práticas culturais são organizados em função do volume e estrutura de capital que os indivíduos possuem, nos quais a disposição estética e as práticas culturais legítimas são constitutivas do estilo de vida da burguesia.

Palavras-Chave: Museus, Disposição estética, Estilos de vida, Pierre Bourdieu.

Recebido em 12/02/2021

Aceito para publicação em 23/02/2022

Introdução

No texto *Arte e grande e Público: a distância a ser extinta*, Maria Inês Peixoto (2003) afirma que é comum entre os artistas plásticos as impugnações

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela mesma instituição de ensino. Endereço de email: davidfaraujo1997@gmail.com.

² Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela mesma instituição de ensino. Endereço de email: carvalhothiago.1994@gmail.com.

sobre o desinteresse da população em geral a respeito das artes plásticas, tendo em vista a presença quase que maciça, em museus e galerias de arte, de um grupo especializado, sendo comum, portanto, as afirmações de que “o povo é ignorante”, “só se interessa por futebol e carnaval” etc, nada acrescentando à compreensão do assunto. Além disso, afirma também que há outras pessoas que consideram que grande parte da população é “naturalmente” desinteressada pelas coisas das artes e das ciências. Todavia, adotando a perspectiva do materialismo histórico de Marx, a autora aponta que esse distanciamento do grande público das artes é fruto de um processo histórico, como resultado da secularização da cultura, da formação das universidades, do florescimento do comércio e da formação de uma classe burguesa, que passou a ocupar a posição principal de consumidora de arte.

Esse distanciamento das artes se intensificou durante o período do Renascimento e das Grandes Navegações, que se caracterizaram pelo início do desenvolvimento da acumulação capitalista e da apropriação colonialista dos objetos desconhecidos e “exóticos” para a cultura europeia ocidental, gerando uma abundância desses objetos nas metrópoles e, conseqüentemente, propiciando o surgimento do mercado artístico (Peixoto, 2003; Guedes, 2017). Paralelo a esses acontecimentos, surgiu a necessidade de estabelecer ambientes apropriados para guardá-los, vendê-los ou expô-los: museus e galerias de arte passaram a demarcar para as obras de arte um lugar específico, distinto e distante da população em geral (Canclini, 1984 apud Peixoto, 2003). Diante disso, as questões relacionadas à arte se tornaram mais complexas, passando a exigir um “preparo” intelectual e artístico mais rebuscado dos indivíduos, nas quais tornaram o “grande público”, cada vez mais, afastado dos espaços voltados à arte. Dito de outro modo, formou-se a partir disso um “abismo intransponível” entre uma minoria intelectualizada e uma maioria desinformada, que se tornou decisivo para o futuro desenvolvimento da arte (Hauser, 1995 apud Peixoto, 2003).

Pode-se dizer, então, que os museus, produtos da modernização, estão associados à constituição do campo artístico e cultural, ou seja, à gradativa autonomização relativa dos *sistemas de relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos* (Bourdieu, 2015a, p. 99). À medida que o campo artístico paulatinamente se autonomizava, ele, ao mesmo tempo, circunscrevia-se, determinando as regras do jogo, quem fazia ou não parte dele, quais eram ou não as obras consideradas legítimas, como também o modo legítimo para se abordar tais objetos, e, com isso, repelindo as demais obras, práticas e gostos como pertencentes a uma “arte menor” (Bourdieu, 2015a). Nesse processo de

autonomização, a intenção dos artistas era ser um produtor autônomo, livre das dependências sociais, onde afirmar a autonomia da arte era conferir o primado àquilo que o artista produzia – era conferir o primado à forma, à maneira e ao estilo em detrimento da função e do conteúdo do objeto artístico (Bourdieu, 2017). Desse modo, as obras produzidas por esses campos passaram a ser consideradas como “abstratas”, “esotéricas” e “puras”, necessitando de uma competência cognitiva para serem abordadas e decodificadas e, com isso, sendo utilizadas como instrumentos de distinção (Bourdieu, 2015a). À vista disso, os museus, assim como demais instituições do campo de produção da cultura erudita, são instâncias de conservação de uma legitimidade cultural, que trabalham a favor de produtores aptos a produzir determinados bens culturais e consumidores dispostos a consumi-los (Bourdieu, 2015a). Por esses aspectos, esses espaços se encontram, simultânea e paradoxalmente, abertos e fechados ao público em geral: teoricamente, são voltados a toda a população, sob a máxima da “democratização cultural”, porém, na prática, são frequentados por indivíduos que possuem elevados capitais, especialmente o cultural, pois, para que haja o “amor pela arte ou sua plenitude” (Bourdieu & Darbel, 2016), são necessárias algumas disposições apreendidas através do processo de socialização.

Levando em conta esses aspectos, este trabalho tem como objetivo analisar a capacidade de apropriação das obras de arte e a prática cultural de frequentar assiduamente museus como pertencentes ao “estilo de vida burguês” à luz do pensamento de Pierre Bourdieu. Diante disso, seguiremos os pressupostos da pesquisa bibliográfica, que, conforme Gil (2008), constitui-se de livros, artigos e pesquisas científicas já elaboradas a respeito da temática e das ideias do sociólogo. Para tanto, utilizaremos seus conceitos de campo, *habitus*, estilos de vida, capital cultural e disposição estética, a fim de melhor evidenciar a correspondência entre o espaço social e o espaço simbólico, tendo em vista que os espaços do gosto e das práticas culturais são organizadas em função do volume e estrutura de capital que os indivíduos possuem, o que nos permitem apreender a prática cultural de frequentar museus e a capacidade de disposição estética como constituintes do estilo de vida da burguesia.

A teoria praxiológica e relacional de Pierre Bourdieu

De modo a compreender a capacidade de disposição estética e a prática cultural de frequentar museus como constituintes do “estilo de vida burguês”, torna-se necessário, primeiramente, enfatizar a estrutura social do consumo

cultural à luz da teoria bourdieusiana, utilizando os conceitos-chaves de sua teoria praxiológica e relacional. Esses conceitos nos permitirão melhor evidenciar as práticas empregadas pelos indivíduos e como essas práticas estão relacionadas com a posição que ocupam no espaço social, ou melhor, a relação entre o espaço social e o espaço dos estilos de vida.

Num texto com ampla circulação internacional, o sociólogo norte-americano Jeffrey Alexander (1987) analisou as mudanças ocorridas na teoria sociológica, ao longo do século XX, devido à derrocada dos opositores à teoria estrutural-funcionalista de Talcott Parsons. Esses opositores se empenharam, após Segunda Guerra, em duas revoluções: por um lado, enfatizaram o papel determinante da estrutura no comportamento dos indivíduos e, por outro, endossaram o caráter contingente da ordem social e a autonomia da agência individual. No entanto, conforme Alexander, os impulsos dessas teorias começaram a declinar, no final da década de 1970, tanto por razões institucionais quanto intelectuais devido ao novo clima político instaurado nos EUA e na Europa, com a dissolução dos movimentos sociais radicais e a perda da legitimidade moral do marxismo. Com isso, novos estudiosos surgiram, introduzindo uma revisão *ad hoc* na teoria social, o que pode ser designado como *o novo movimento teórico* (Alexander, 1987). Diante disso, o autor aponta a “teoria da ação comunicativa” de Habermas, a “teoria da estrutura da ação” de Giddens e a “teoria praxiológica” de Bourdieu como constituintes desse novo movimento, levando em conta que esses autores buscaram superar uma série de dicotomias que marcou a teoria social do século XX, como as abordagens micro e macro, objetivismo e subjetivismo, voluntarismo e determinismo, e individualismo e holismo (Alexander, 1987).

Discutindo sobre isso, Bourdieu (2004) afirma que tanto a antropologia quanto a sociologia oscilaram entre duas aparentes inconciliáveis abordagens: o objetivismo e o subjetivismo. Conforme Bourdieu, sua abordagem um pouco pesada dessa oposição se deu porque foi uma das mais funestas que adentraram nas ciências sociais, fazendo com que tivesse como objetivo superá-la. Então, tratou-se de, por um lado, escapar do “realismo da estrutura” ao qual o objetivismo conduz ao tratar as relações como realidades dadas fora da história dos indivíduos, sem cair, todavia, por outro, no subjetivismo, que é incapaz de dar conta da importância do mundo social para as ações dos indivíduos (Bourdieu, 2013). Para superar tal dicotomia, é preciso retornar à dialética do *opus operatum* e do *modus operandi*, ou seja, à prática, dos produtos objetivados e incorporados dos *habitus* (Bourdieu, 2013). É essa relação dialética entre objetivismo e subjetivismo que permite Bourdieu integrar essas abordagens e

tentar superar suas limitações: a ideia de que as práticas dos indivíduos são produtos das condições tanto objetivas como subjetivas – processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade (Bourdieu, 2013).

Contudo, além de superar essa série de dicotomias através do conceito de *habitus*, Bourdieu se propôs também a romper com o modo de pensamento que o filósofo alemão Ernest Cassirer chamou de “substancialista” (Bourdieu, 2004). Esse modo de pensamento considera as propriedades e preferências que os indivíduos possuem como essenciais, no qual, por exemplo, cada prática e consumo na ordem da cultura são consideradas em si mesmas, independentemente do universo intercambiável das práticas (Bourdieu, 2011; 2017). Por esses motivos, Bourdieu, em *A Distinção*, recorre ao pensamento relacional de herança estruturalista, que concebe o “real” através de relações e não de substâncias (Bourdieu, 2004; 2011). Nesse livro, o sociólogo concebe “a realidade social” como um conjunto de relações não visíveis que constitui o espaço social, onde as posições exteriores ocupadas pelos indivíduos se definem uma em relação as outras. Nessa perspectiva, a sociologia se apresenta como uma “topologia social”, que diz respeito ao mundo social enquanto um espaço formado por posições distintas e coexistentes, relacionalmente definidas por uma exterioridade mútua, como também por relações de ordem, o que fazem com que elas se aproximem ou se distanciem nesse espaço (Bourdieu, 2011).

À vista disso, Bourdieu (2017) afirma que as classes sociais não são definidas por uma propriedade que lhes é intrínseca (mesmo que essa seja determinante) nem por uma soma de diversas propriedades, muito menos por uma cadeia de propriedades definida por uma propriedade fundamental, porém pela estrutura de relações entre as propriedades que confere valor próprio a cada uma dessas e aos efeitos que essa estrutura exerce sobre as práticas. Dito isso, o mal-entendido que *A Distinção* pode gerar é tratar as classes sociais trabalhadas no papel como classes reais, tal como fez Marx, porém essas classes – um tanto quanto homogêneas em relação às determinações das condições materiais de existência e dos seus condicionamentos – são construídas, cujo objetivo é compreender a origem das divisões objetivas, como essas são objetivadas ou incorporadas em propriedades distintivas (Bourdieu, 2017). Com isso, o francês propõe, a fim de recompor as unidades mais homogêneas das condições de produção dos *habitus*, um espaço com três dimensões fundamentais, que englobam aspectos sincrônicos e diacrônicos: volume e estrutura do capital, como também a evolução no tempo dessas duas propriedades, o que pode ser concebido como “trajetória de vida” (Bourdieu, 2017). No entanto, como forma

de visualizarmos amplamente a estrutura do consumo cultural, focaremos nas duas primeiras dimensões.

Quanto a essas dimensões, os agentes são distribuídos no espaço social conforme o volume global de capital (capitais econômicos e culturais) – as classes são distribuídas desde as mais desprovidas até as mais bem providas desses poderes efetivamente utilizáveis. As diferenças, cuja referência é o volume global de capital, dissimulam geralmente diferenças secundárias no interior de cada classe, nas quais são definidas por formas diferentes de distribuição do capital global entre os tipos de capital existentes (Bourdieu, 2017). Na visão de Bourdieu, levar em consideração essas estruturas, é dotar-se dos meios mais apropriados para apreender as divisões mais bem estabelecidas e conceber os efeitos da estrutura da distribuição desses capitais entre as frações de classe, que podem ser simétrica (mais capital econômico e cultural) ou dessimétrica (mais capital econômico e menos capital cultural, vice-versa). Tem-se, assim, dois conjuntos cujas posições que os indivíduos ocupam são relacionadas: as frações dependentes do capital econômico se opõem as mais desprovidas cuja reprodução depende do capital cultural – o que faz com que os indivíduos se diferenciem em suas práticas e preferências.

Dessa maneira, é possível perceber, de modo simplório, que o espaço social é constituído de tal modo que os indivíduos são distribuídos nele conforme dois princípios básicos de diferenciação: o capital econômico (CE) e o capital cultural (CC). O primeiro diz respeito ao poder aquisitivo e às propriedades materiais, possuindo um caráter instrumental e individualista. Por outro lado, o capital cultural está associado a determinadas competências socialmente valorizadas, podendo assumir três estados: objetivado, que é representado pelos bens como obras de arte, museus, bibliotecas, livros etc; incorporado, que se refere à incorporação dos princípios do campo na corporeidade dos indivíduos como conjuntos de predisposições, propensões e características físicas, como a disposição estética, linguagem corporal, posturas etc; e institucionalizado, que diz respeito ao modo pelo qual o capital é adquirido através da educação, como a aquisição de diplomas escolares (Bourdieu, 2015b; Moore, 2018; Peters, 2018).

Posto isso, o espaço social é pensado por Bourdieu de tal modo que, quanto mais próximos os indivíduos estão uns dos outros, mais propriedades, preferências e gostos possuirão em comum, assim também de modo inverso (Bourdieu, 2011). Proximidade e distanciamento no espaço significam, respectivamente, o intercâmbio e afastamento das práticas e preferências, ou

seja, verifica-se uma forte homologia entre o espaço social e o espaço simbólico, das práticas e preferências constitutivas dos signos distintivos de classe (Pereira & Catani, 2002). Isso porque as diferenças objetivas na sociedade são transmutadas em diferenças simbólicas, em que as práticas (por exemplo, frequentar museus) e propriedades (por exemplo, o acesso às obras de arte legítimas) são expressões de um determinado estilo de vida.

O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou hexis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados. (Bourdieu, 1983, p. 84)

Conforme Bourdieu (2017), os estilos de vida são consequências de um mesmo operador prático, o *habitus*. O *habitus*, que é formado em determinada condição de existência, é um princípio gerador de práticas e, ao mesmo tempo, um sistema de classificação dessas práticas (Bourdieu, 2017). É nessa capacidade do *habitus* de produzir obras e práticas classificáveis, como também de diferenciar e apreciar essas práticas e obras (gosto), que se constitui o mundo social representado – o espaço dos estilos de vida. A relação que é construída entre as condições socioeconômicas de existência e os traços distintos e distintivos correspondentes às posições que os indivíduos ocupam no espaço dos estilos de vida não se torna inteligível a não ser pela mediação do *habitus*, que, devido ser uma fórmula geradora, permite justificar as práticas e obras classificáveis, como também os julgamentos (gostos) que constituem essas obras e práticas em sinais distintivos de classe (Bourdieu, 2017). Por esses aspectos, o gosto, a aptidão e a apropriação, seja material e/ou simbólica, de certas práticas e objetos classificados e classificantes são a fórmula generativa que se encontra no princípio dos estilos de vida (Bourdieu, 1983). Assim, os estilos de vida, produtos dos esquemas do *habitus*, tornam-se *sistemas de sinais socialmente qualificados* – como “*distintos*”, “*vulgares*”, etc (Bourdieu, 2017, p. 164), uma vez que a dialética das condições e dos *habitus* é alquimia que transforma a distribuição do capital no espaço social em diferenças percebidas, de propriedades distintivas, ou seja, em distribuição de capital simbólico (Bourdieu, 2017). Isso porque a lógica do espaço social é descrita como um campo simbólico, que é marcado por lutas simbólicas entre as diferentes classes

e frações de classe para impor uma determinada definição do mundo social conforme seus interesses específicos (Bourdieu, 2004).

Enquanto produtos estruturados da mesma estrutura estruturante, todas as práticas e preferências dos indivíduos são objetivamente harmonizadas (foge da intencionalidade de coerência), bem como objetivamente orquestradas (foge do cálculo racional) com todos os membros de sua classe em razão do *habitus* engendrar metáforas práticas: *transposições sistemáticas impostas pelas condições particulares de sua aplicação prática* (Bourdieu, 2017, p.165). Por conseguinte, todas as práticas dos agentes e de todos os agentes de uma mesma classe devem a afinidade de estilo, que transforma essas práticas em metáforas de quaisquer outras pelo fato de serem a transferência de um campo para outro por meio do mesmo esquema de ação (Bourdieu, 2017). O fato dos esquemas geradores dos *habitus* se aplicarem, por transferência, aos domínios mais diversos da prática, permite-nos compreender que os bens e as práticas que estão associadas às diferentes classes sociais se organizam segundo estruturas de oposição que são perfeitamente homólogas entre si por serem correspondentes ao espaço das posições objetivas (Bourdieu, 2017).

Logo, na teoria bourdieusiana (2017), os dois princípios de organização do espaço social (CE e CC) comandam a estrutura e a mudança no âmbito do consumo cultural e, de modo geral, de todo o espaço dos estilos de vida. Em matéria de consumo cultural, a oposição, em relação ao volume global de capital, dá-se entre um consumo considerado como “distinto” devido a sua raridade, entre as frações mais providas de capital econômico e cultural (classe dominante), e um consumo considerado socialmente como “vulgar”, porque é fácil e comum, entre as frações mais desprovidas desses recursos (classe popular). No meio entre essas posições diametralmente opostas, há práticas destinadas a aparecer como “pretensiosas” devido à incompatibilidade entre a ambição e a possibilidade de execução dessas práticas, que caracterizam a classe média (Bourdieu 2017). Então, quanto ao consumo, uma classe se define em relação a outra: do ponto de vista dominante, a condição dominada se caracteriza pela ascese forçada e laxismo injustificado, enquanto a estética dominante, na qual as obras de arte e disposição estética são as realizações mais acabadas, caracteriza-se pela naturalidade em oposição ao asceticismo eletivo como restrição deliberada (Bourdieu, 2017).

Se a arte oferece seu terreno por excelência, pode-se dizer que todas as esferas da prática podem submeter as pulsões e necessidades primárias ao requinte, à sublimação e à depuração, ou melhor, em todos os domínios, a

“estilização da vida” (primado da forma sobre o conteúdo) pode produzir os mesmos efeitos (Bourdieu, 2017). Com isso, o mais importante na ordem dos estilos de vida, ainda mais numa “estilização da vida”, reside nas variações da distância com mundo, que depende da urgência objetiva das situações e da disposição de tomar distância dessas situações – o que marca a diferença entre o “gosto de luxo (ou de liberdade)” da classe dominante e o “gosto de necessidade” da classe dominada, em que o primeiro se caracteriza pela distância das necessidades, pelas liberdades e facilidades garantidas pela posse de capital e o segundo expressa as necessidades das quais é produto, marcado de forma negativa, pela relação de privação (Bourdieu, 1983; 2017). Portanto, é somente a partir dessa discussão a respeito da teoria praxiológica e relacional de Bourdieu – na medida em que um estilo de vida, expressão de um *habitus* de classe, só pode ser pensado em relação a outro que é sua negação subjetiva e objetiva –, que podemos compreender a capacidade de competência estética e a prática assídua de frequentar museus como constituintes do “estilo de vida burguês”, como será demonstrado adiante.

A capacidade de apropriação das obras de arte e a prática de frequentar museus

Ao perceber a correspondência entre o espaço social e o espaço simbólico, podemos apreender como as práticas e preferências dos indivíduos na ordem da cultura estão interligadas com suas condições de existência. Conforme Bourdieu (2017), para construir completamente o espaço dos estilos de vida através do qual o consumo cultural se expressa, convém estabelecer, para cada classe e fração de classe, a fórmula geradora do *habitus* e, com isso, determinar a maneira como as disposições dos *habitus* se especificam, para cada um dos grandes domínios da prática, realizando uma ou outra das possíveis estilísticas oferecidas por cada campo (Bourdieu, 2017, p. 196-197). Entretanto, para fins específicos deste trabalho, o enfoque será dado ao estilo de vida da classe dominante e, em especial, sua fração dominada, que se caracteriza pela posse de um elevado volume capital cultural, o que a permite ter uma relação de denegação para com o mundo social (“distância da necessidade”), diferenciando-se das demais classes e frações de classe através de suas práticas e preferências culturais, como a capacidade de apropriação das obras de arte e a prática assídua de frequentar museus.

Conforme visto no tópico anterior, o mais importante na ordem dos estilos de vida, ainda mais numa “estilização da vida”, reside na distância para

com a vida ordinária, como pode ser evidenciado na disposição estética, que constitui o modo legítimo de apropriação das obras de arte da cultura erudita (Bourdieu, 1987). Na concepção bourdieusiana (2017), a disposição estética é o único modo conveniente para abordar os objetos designados socialmente como obras de arte, que são abordados segundo uma intenção propriamente estética, capaz de reconhecê-los e constituí-los como obras de arte. Essa disposição é fruto de um processo histórico e coletivo, associado à relativa autonomização do campo artístico, na qual a percepção “pura” de um objeto enquanto obra de arte corresponde

a determinado estado do modo de produção artística: uma arte que, por exemplo, à semelhança de qualquer pintura pós-impressionista, é o produto de uma intenção artística afirmando o primado absoluto da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, exige categoricamente uma disposição puramente estética que a arte anterior exigia apenas condicionalmente (...). (Bourdieu, 2017, p. 33)

Dito de outro modo, a competência ou disposição estética se define como o conhecimento anterior dos princípios de divisão propriamente artísticos, que permitem apreender uma representação, a partir das indicações estilísticas, entre todas as representações que constituem o universo artístico (Bourdieu & Darbel, 2016). Por conseguinte, a disposição estética se opõe ao modo de classificar uma obra de arte entre as possibilidades de representação que constituem o universo dos objetos cotidianos (ou, mais precisamente, dos utensílios) ou o universo dos signos (Bourdieu & Darbel, 2016, p. 71), o que equivaleria a tratar tais objetos como um simples monumento ou meio de comunicação. Por outro lado, perceber a obra de arte por meio de suas características estilísticas, é apreendê-la em sua singularidade irredutível: essa competência permite com que os indivíduos possam transpor a “camada primária” dos sentidos, que tem como base a experiência existencial, para a “camada dos sentidos secundários”, a “região do sentido do significado”, na qual podemos conceber as obras por meio de suas características estilísticas – o que caracteriza o “olhar puro” (Bourdieu, 2017; Bourdieu & Darbel, 2016).

Não há como descrever facilmente o “olhar puro” – denegação com a atitude habitual para com o mundo social – sem mencionar e descrever o “olhar

ingênuo” ou “naif”, na qual a “estética” popular se apoia, que implica numa continuidade da arte e da vida, ou seja, na subordinação da forma à função e ao conteúdo, na recusa da recusa que marca a origem da estética erudita (burguesa). Contrapondo-se à “estética” popular, o desprendimento estético produz um distanciamento que se traduz no descolamento do conteúdo à forma, aos estilos e efeitos artísticos apreciados em relação às demais obras (Bourdieu, 2017).

De acordo com Bourdieu (2017), a recusa pela “adesão ingênua” e pelas “seduções vulgares” e a adesão às experimentações formalistas, constituintes da estética erudita, dá-se de modo mais visível nas reações diante da pintura: é possível observar o aumento, em função do nível de instrução (capital cultural institucionalizado), no número de indivíduos, quando questionados sobre a possibilidade de tirar fotografias de uma série de objetos, que recusam como “vulgares”, “cafonas”, “tolos” etc os objetos comuns da apreciação popular, bem como cresce o número de indivíduos que julgam que é possível tirar uma bela fotografia e executar uma bela pintura de quaisquer objetos socialmente considerados insignificantes, afirmando, assim, a autonomia da forma em relação ao conteúdo e à função.

Percebe-se por meio desses aspectos, que nada diferencia mais as classes sociais e suas frações do que a competência exigida no consumo legítimo das obras de arte legítimas e mais rara do que essa capacidade é a de constituir esteticamente quaisquer objetos ou escolhas mais comuns da vida comum, como a decoração, vestuário etc (Bourdieu, 2017). Não é por acaso, então, que a “estética” popular aparece como o avesso da estética pura kantiana: Kant estabeleceu, para compreender a especificidade do julgamento estético, uma diferença entre “o que agrada” e “o que dá prazer” e, de modo geral, entre o “desinteresse”, que é a garantia da qualidade estética da contemplação, o “interesse dos sentidos” e o “interesse da razão”, que definem, respectivamente, o “agradável” e o “bom” (Bourdieu, 2017; Bourdieu & Darbel, 2016). Nessa perspectiva, o “gosto puro” tem por princípio a aversão por tudo o que é “fácil”, no sentido de simples e sem profundidade, já que sua decifração, do ponto de vista do consumo cultural, é pouco dispendiosa, oferecendo prazeres imediatamente acessíveis e, por conseguinte, desacreditados como ‘infantis’ e ‘primitivos’ (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima) (Bourdieu, 2017, p. 449).

Dessa maneira, ao contrário dos membros da classe dominante, os membros da classe popular, na qual a expectativa quanto à obra de arte é que ela assuma uma função, manifestam seu julgamento tendo como base as regras da moral e do decoro, ou melhor, recorrem aos esquemas do ethos que estruturam

sua percepção comum da existência comum, reduzindo as obras de arte às coisas da vida, conseqüentemente, expressando, numa visão kantiana, o “barbarismo” – “gosto bárbaro” – por excelência (Bourdieu, 2017). Além de se contrapor a classe popular, a indiferença com o mundo exigida pela disposição estética também tem sua raiz na repulsa aos artistas ou intelectuais decadentes da pequena burguesia, que exprimem disposições repressivas e regressivas em todos os campos, bem como às frações ascendentes dessa classe, que, devido a sua insegurança e tensão virtuística, acolhem o fantasma da “pornocracia” mais facilmente (Bourdieu, 2017).

Diante do que foi anteriormente comentado, pode-se, então, afirmar que a disposição estética constitui um estilo de vida específico, que se exprime sob certas condições de existência, sendo o princípio da experiência burguesa do mundo (Bourdieu, 2017, p. 55). Ademais, essa competência artística é a condição do aprendizado da cultura legítima, seja de modo implícito ou difuso como acontece na instituição familiar ou de modo explícito e específico tal como ocorre na instituição escolar.

Quem não recebeu da família ou da escola os instrumentos, que somente a familiaridade pode proporcionar, está condenado a uma percepção da obra de arte que toma de empréstimo suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto representado (...). (Bourdieu & Darbel, 2016, p. 77).

À vista disso, “o amor pela arte” não ocorre à primeira vista, porém pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de apreciação e decodificação, implicando num acionamento de uma competência cultural e patrimônio cognitivo (Bourdieu, 2017; Bourdieu & Darbel, 2016). É o resultado de um aprendizado que se inicia logo na primeira infância através da instituição familiar, que, posteriormente, é reforçado pela escola. Essas instituições, principalmente o sistema de ensino, contribuem para constituir a disposição geral e transponível do indivíduo em matéria de cultura legítima, uma vez que essa competência é adquirida através das práticas e saberes escolarmente apreendidos, que, na maioria das vezes, aplica-se para além do domínio escolar, assumindo uma inclinação “desinteressada” para acumular conhecimentos e experiências (Bourdieu, 2017). Além disso, essas práticas e saberes, aliados à atmosfera cultural familiar, é responsável por formar nos indivíduos o gosto por

determinadas obras, no qual é preciso acionar uma competência cultural necessária para a sua decifração.

Dentre todos os objetos culturais à escolha dos indivíduos, as obras de arte são as que determinam melhor a classe, permitindo produzir distinções pelo jogo das (sub)divisões entre gêneros, estilos, autores etc constitutivo do campo artístico (Bourdieu, 2017). No mundo dos gostos singulares, que podem ser recriados pelas diversas (sub)divisões, pode-se diferenciar três universos de gostos correspondentes ao capital escolar (aqui entendido como capital cultural escolarmente apreendido) e às classes sociais: 1) o gosto legítimo – que se refere ao gosto pelas obras legítimas e consagradas do campo artístico e que cresce com o nível escolar, atingindo sua frequência mais alta na fração da classe dominante que detém uma maior parcela de capital cultural; 2) o gosto médio – que diz respeito ao gosto pelas obras menores de artistas maiores ou pelas obras maiores de artistas menores, sendo mais frequente na classe média do que na fração mais cultivada da classe dominante e do que na classe popular; e, por último, o gosto “popular” – que constitui o gosto pelas obras “ligeiras”, desvalorizadas devido a sua massificação ou alta divulgação, sendo frequente na classe popular (Bourdieu, 2017).

Visto isso, conforme Bourdieu (2017), é possível perceber que as necessidades culturais são consequências da educação: as práticas culturais (ir a museus, teatros etc) e as preferências na ordem da pintura, literatura, música e cinema estão intimamente associadas ao nível de instrução (grosseiramente medido pelo nível de escolaridade) e secundariamente à origem social. Essas necessidades culturais, que são criadas pelas instâncias de socialização responsáveis por inculcar uma determinada competência cultural nos indivíduos, são saciadas ao visitar museus e outras instituições culturais, como também ao consumir determinados bens culturais. É preciso, portanto, ter uma “necessidade cultural” para querer ir ao museu! Não se visita aquilo que não conhecemos, que não compreendemos, que não desperta nosso interesse, que não faz parte do nosso habitus, aquilo que não é para nós... (Guedes, 2017, p. 352).

No livro, “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, resultado de uma pesquisa realizada nos museus europeus entre 1964 e 1965, Bourdieu e Darbel (2016) aprofundam a questão do interesse direcionado à frequência ao museu, relacionando o capital cultural e as necessidades culturais com a intensidade e qualidade das visitas dos indivíduos a essas instituições. Embora, de modo imediato, essa obra possa nos parecer

“ultrapassada” do ponto de vista histórico sobre a situação dos públicos dos museus europeus, ela nos permite compreender os mecanismos de (re)produção dos gostos, ou melhor, saber os motivos pelos quais apenas uma parcela dos indivíduos possuem a “chave” para a plena fruição das obras de arte (Catani, 2016).

Para os autores (2016), se os museus estão abertos a todos os indivíduos, como locais que salvaguardam os tesouros artísticos do presente e do passado, trata-se de uma “democratização” e “liberdade” fictícia, uma vez que a “entrada livre” também é “entrada facultativa”, sendo reservada àqueles que detêm o monopólio dos meios de apropriação simbólica dos bens culturais. Melhor dizendo, os museus estão paradoxalmente abertos e fechados ao público, dirigindo-se a todos, sob a máxima da “democratização cultural”, porém são frequentados por indivíduos livres das urgências e pressões ordinárias da vida, detentores de uma competência estética fruto do processo de socialização e familiaridade com as obras do campo da cultura erudita. Assim, a sociedade oferece à população a “possibilidade pura” de desfrutar das obras expostas nos museus, mas poucos possuem a “possibilidade real” de tirar proveito delas (Bourdieu & Darbel, 2016). Segue-se daí que todas as práticas e os ritmos de visita a museus e espaços culturais legítimos, bem como suas relações com as obras expostas nesses ambientes estão direta ou exclusivamente associados ao nível de instrução. Então, não é surpresa que os resultados obtidos pelos autores (2016) revelam que a prática assídua de frequentar museus seja quase exclusiva da classe dominante, principalmente da fração dominada desta classe, que possui um elevado volume de capital cultural, e que, através disso, atingiu os maiores níveis da hierarquia escolar.

Nessa pesquisa, Bourdieu e Darbel (2016) constaram a presença majoritária de um público altamente letrado, no qual 55% tinham a titulação de bachelier (titular do vestibular), enquanto os agricultores (1%), operários (4%) e comerciantes (5%) estavam sub-representados nesses espaços – a porcentagem de frequência aos museus aumenta consideravelmente quanto mais é elevado o nível de instrução. Segundo os autores, a explicação para a baixa representação dos agricultores nesses lugares se justifica, além do afastamento social, tendo em vista que a maioria dos equipamentos culturais se localizam nas áreas urbanas, também pela influência da atmosfera cultural que é desfavorável. Outro aspecto que deve também ser ressaltado é que a estrutura dos públicos dos museus, em todos os países, é relativamente jovem, por exemplo, na França, os indivíduos entre 15 a 24 anos correspondem a 37% dos públicos museais – a média das idades dos indivíduos tende a aumentar na medida em que subimos

na hierarquia social, o que parece que o efeito da ação escolar é mais duradouro quanto maior é o nível de instrução atingido, pois essa ação se dá de forma mais prolongada: aqueles que a suportaram durante essa jornada dispunham de uma competência adquirida pelo contato precoce com as obras, como também de uma atmosfera cultural favorável para intermediar e aumentar sua eficácia (Bourdieu & Darbel, 2016).

Contudo, por mais que a maioria dos indivíduos julguem que os preços cobrados pelos museus sejam consideravelmente baratos, segundo os autores (2016), podemos nos interrogar também se a renda possui uma influência específica sobre os ritmos de frequência a esses espaços, pois essa prática envolve outras despesas como o transporte ou outros custos envolvidos na saída familiar, e se o freio orçamentário não continuaria a agir, mesmo com a gratuidade dos bilhetes. Em todo caso, Bourdieu e Darbel (2016) afirmam que seria ingênuo pressupor que a queda nos valores dos bilhetes ou sua gratuidade viria a suscitar um aumento na frequência aos museus por parte das classes desprovidas de capitais, principalmente cultural – se a parcela dos indivíduos que frequentam esses espaços no domingo, mesmo quando suas entradas não são gratuitas, com suas famílias tende a aumentar é porque o lazer das classes populares está submetido a ritmos coletivos.

Com base nas estatísticas, Bourdieu e Darbel (2016) chegam a uma dramática conclusão: as pessoas que têm apenas o ensino elementar tem apenas 2,3% de probabilidade de frequentar museus – em outros termos, poderíamos afirmar que teríamos que esperar 46 anos para que a expectativa matemática de frequentar esses espaços se concretize (e que, excetuando-se as visitas escolares, esses indivíduos nunca visitarão um museu). Por esses aspectos, é comum que os visitantes, que afirmaram que entraram no museu “por acaso” (8%), sejam mais representativos das classes mais desfavorecidas. Tendo em vista esses aspectos, podemos observar a relação fortemente estabelecida entre nível de instrução e a frequência assídua aos museus, uma vez que essa prática pressupõe um conjunto de disposições e competências artísticas. Todavia, essas disposições e competência não condicionam apenas a frequência a tais espaços, mas também os diferentes usos, relações e atitudes que os indivíduos das diferentes classes sociais possuem com eles e com as obras expostas no circuito museal. Isso porque o museu se apresenta como a disposição estética no formato de instituição, na qual a justaposição das obras originalmente diferentes exige atenção dada à forma, à técnica e ao estilo em detrimento da função e do conteúdo (Bourdieu, 2017), implicando, conseqüentemente, no estabelecimento

de regras, percursos e códigos de comportamento que constituem o seu ritual de ingresso (Guedes, 2017).

Pelo fato de serem destituídos dos meios de apropriação simbólica dos bens culturais, os indivíduos da classe popular, quando visitam as instituições museais, sentem-se deslocados e imersos numa profusão de imagens e sons sem sentidos. Receosos em revelar sua falta de disposição estética, sentem-se pouco inclinados a recorrer ao pessoal de apoio, contentando-se em ler discretamente as tabuletas com as informações, quando essas existem, como forma de minimizar o seu sentimento de “incompetência” e “indignidade” (Bourdieu & Darbel, 2016). Então, pelo fato de se sentirem pouco à vontade nos museus, os despossuídos de uma competência estética passam menos tempo nesses equipamentos culturais, como também preferem visitar esses espaços acompanhados de seus familiares e amigos como um meio de conjurar o sentimento de mal-estar (Bourdieu & Darbel, 2016, p. 85). Por outro lado, os indivíduos da classe dominante se caracterizam pelo gosto de ser livre, só em sua escolha e inspiração (Bourdieu & Darbel, 2016, p. 87), que, devido ao “olhar puro”, “gosto de luxo (ou de liberdade)” e ao “gosto legítimo” adquiridos pelo contato precoce com o mundo artístico possibilitado pelo meio familiar e, reforçado, pela instituição escolar, permitem a esses caminhar livremente pelos museus, como se lhes fossem um ambiente destinado por natureza (Bourdieu, 2017). Consequentemente, o tempo que dedicam à contemplação das obras de arte aumenta consideravelmente (o dobro da classe popular), a fim de “esgotar” as significações que lhes são propostas, recusando, para isso, quaisquer tipos de ajuda consideradas “escolares” que marcam a relação das demais classes diante das obras (Bourdieu & Darbel, 2016). Logo, percebe-se que tanto a disposição estética quanto a prática assídua de frequentar museus à luz da teoria bourdieusiana constituem o estilo de vida da classe dominante, pois, para se dedicar às coisas das artes e da cultura legítima, é necessário se abstrair das necessidades básicas e isso só é possível quando essas não são um problema concreto que requer imediata resolução.

Algumas considerações finais: refletindo um pouco a situação dos públicos dos museus brasileiros

Neste artigo buscamos, inicialmente, abordar a teoria praxiológica e relacional de Pierre Bourdieu, evidenciando a estrutura social do consumo cultural e como o *habitus* é um importante mediador entre o espaço das condições objetivas de vida e o espaço simbólico, no qual os estilos de vida se

expressam. Assim, foi possível perceber, através de seu método relacional, as relações de homologia estabelecidas entre o volume e estrutura de capital e as práticas e preferências dos indivíduos na ordem da cultura. Posteriormente, aprofundando-nos no espaço dos estilos de vida, procuramos evidenciar a disposição estética e a prática de frequentar museus como constituintes do estilo de vida da classe dominante. Além disso, foi também comentado que tais disposição e prática estão relacionadas à íntima familiaridade com o universo do campo da produção da cultura erudita que ocorre desde a tenra idade no seio familiar (herança cultural), corroborada, posteriormente, pelo sistema de ensino.

No entanto, no momento, cabe questionar o seguinte: os resultados encontrados por Bourdieu nos museus europeus, em meados da década de 1960, podem ser utilizados para se pensar o caso dos museus brasileiros? É primordial estender essa reflexão para o Brasil, pois um estudo realizado por Bloch (2001 apud Guedes, 2017) aponta que, no início do século XXI, cerca 93% dos municípios brasileiros não dispunham de cinema, 85% de museus, 65% de livrarias e 25% de bibliotecas. Além desses aspectos, a taxa média nacional de analfabetismo era 20% e o analfabetismo funcional, entre indivíduos com menos de 4 anos de escolaridade, alcançava 72% da população nordestina e 25% da população residente do Sudeste (Carvalho, 2001 apud Guedes, 2017). Então, como formar públicos para os museus brasileiros diante desse contexto? Por mais que tenha aumentado o número de museus e diminuído a taxa de analfabetismo no Brasil ao longo de 10 anos (IBRAM, 2011; IBGE, 2010), a prática de frequentar museus ainda é majoritariamente realizada por indivíduos com elevado volume global de capital?

Tendo em vista essas preocupações, em 2013, o SESC e a Fundação Perseu Abramo realizaram um mapeamento nacional a respeito dos “Públicos da Cultura”, aplicando 2400 entrevistas nas diferentes regiões do Brasil, a fim de identificar os usos que os brasileiros faziam do seu tempo livre. Nessa pesquisa, foi possível constatar que as atividades de cunho informativo que não acontecem dentro do âmbito doméstico, como por exemplo, idas a museus, teatros etc são tão mais raras quanto maior é sua “consagração simbólica”. Exemplificando tal colocação, quando perguntados qual foi a última vez que frequentaram cinemas, teatros, galerias de arte e museus, os entrevistados responderam: nunca ter ido ao cinema (23%), ao teatro (60%), à galeria de arte (72%) e ao museu (73%). Complexificando os dados coletados por essas instituições através da análise de correspondência múltipla, Bertonecelo (2019) analisou que, quando sobrepostas as variáveis sociodemográficas (idade, nível de instrução, renda etc) às atividades culturais de maiores cunho informativo (museus, teatros etc), o capital cultural e econômico estruturam fortemente o engajamento em atividades culturais, encontrando um resultado próximo àquele observado por Bourdieu e Darbel (2016) nos museus europeus: as atividades culturais ocorrem muito mais frequentemente entre jovens adultos com elevado volume global de capital, solteiros, afluentes e que vivem em capitais – correspondendo à aproximadamente 14% da população amostral –, enquanto

que, por outro lado, residências fora das capitais, casamento ou viuvez e, principalmente, a destituição dos capitais econômicos e culturais são variáveis que explicam a não ou a diminuta fruição de tais atividades (Bertoncelo, 2019).

Resultados semelhantes também foram encontrados na pesquisa realizada pelo DATAFOLHA, no ano de 2013, a respeito dos “Hábitos culturais dos Paulistas”. Quanto a essa pesquisa, Fialho (2014) nos mostra que 93% e 87% dos paulistanos que constituem as classes A e B (e que tem nível de escolaridade superior) já, respectivamente, frequentaram museus e visitaram exposições de arte, enquanto, por outro lado, essas porcentagens caem significativamente entre os paulistanos que constituem as classes D e E, que tem apenas o ensino fundamental, 39% e 27% sucessivamente. Isso também pode ser evidenciado rapidamente na pesquisa realizada por Mindêlo (2011) na 29ª Bienal de São Paulo: 86% e 70,6% do público pesquisado tinha, respectivamente, o nível superior (no mínimo) e possuía uma renda igual ou superior a R\$ 3.060,00, enquanto 14% e 26,1% tinha, sucessivamente, apenas o ensino médio e ganhava entre R\$ 510,00 a 3.059,99. Portanto, podemos dizer que, embora esteja havendo, nos últimos anos, um maior consumo cultural, em que as cidades estão cada vez mais voltadas para o entretenimento, gastronomia, artes e lazer, certas práticas culturais, como as de frequentar museus e exposições de arte, são atividades muito mais “raras” do que aquelas que possuem um consumo mais socialmente abrangente, constituintes do campo da indústria cultural.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey. O novo movimento teórico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.2, 1987.

BERTONCELO, Edison. Consumo Cultural e Manutenção das Distâncias sociais no Brasil. In PULICI, Carolina e FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **As lógicas sociais do gosto**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In **Pierre Bourdieu. Sociologia**. São Paulo, Ática. p. 82 – 121, 1983.

_____. Espaço social e poder simbólico. In **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. Espaço social e Espaço simbólico. In **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas SP: Papirus, 2011.

_____. Estruturas, habitus, práticas. In **Senso Prático**. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. O Mercado dos bens simbólicos. In **A economia das trocas simbólicas**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. Os três estados do capital cultural. In **Escritos da Educação**. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani (organizadores). Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ª edição, Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 3ª edição, Porto Alegre: Zouk, 2016.

CATANI, Afrânio. A cultura não é privilégio cultural. In BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 3ª edição, Porto Alegre: Zouk, 2016.

FIALHO, Ana L. O Lugar dos museus e das exposições. In LEIVA, J. **Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC). Públicos de Cultura. (Banco de dados). São Paulo, 2014. In: **Consórcio de Informações Sociais**, 2014. Disponível em: <<http://www.cis.org.br>>.

GIL, C. A.. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.

GUEDES, Angela C. Pierre Bourdieu e os públicos de museu. In MARTELETO, R. M. e PIMENTA, R. M. **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2017.

IBGE. **Censo demográfico 2010: Educação e deslocamento**. Rio de Janeiro, 2010. Link: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/545/cd_2010_educacao_e_deslocamento.pdf acessado 25/09/2020

IBRAM. **Museus em números**. 240 p.; vol. 1, 2011. Link: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf acessado 25/09/2020

MINDÊLO, Maria Olívia M.. “A arte não exclui. Só inclui”: a relação do público com a arte contemporânea na 29ª Bienal de São Paulo”. Dissertação

(Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011.

MOORE, Rob. Capital. In GRENFELL, M. **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

PEIXOTO, Maria I. Hamann. **Arte e grande público: a distância a ser extinta**. Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

PEREIRA, Gilson R.e CATANI, Afrânio Mendes. Espaço social e espaço simbólico: introdução a uma topologia social. **Revista Perspectiva**, edição especial, p. 107-120, 2002.

PETERS, Gabriel. Pierre Bourdieu (1930-2002). In TELLES, Sarah S. e OLIVEIRA, Solange L., **Os sociólogos: clássicos das Ciências Sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes e Editora PUC, 2018.

The capacity of appropriation of works of art and the practice of frequenting museums in the light of Pierre Bourdieu's thought

ABSTRACT

Museums are paradoxically open and closed to the general public. This is because these spaces, in theory, are intended for the entire population, but in practice, when their respective socio-demographic profiles are analyzed, the attendance of a public with high economic and, especially, cultural capital is noticed, since certain skills are necessary, arising from the socialization process, for the fruition of works of art. In view of this, this paper aims to analyze the capacity of appropriation of works of art and the cultural practice of frequenting museums as constitutive of the "bourgeois lifestyle" in the light of Pierre Bourdieu's thought. For this, we will follow the precepts of bibliographical research, which, according to Gil (2008), occurs through already elaborated material, such as books, articles and scientific research, about the theme and the sociologist's ideas. Thus, through the notions of field, habitus, lifestyles, cultural capital and aesthetic disposition of Pierre Bourdieu, we intend to show how the spaces of taste and cultural practices are organized according to the volume and structure of capital that individuals possess, in which the aesthetic disposition and the legitimate cultural practices are constitutive of the lifestyle of the bourgeoisie.

Keywords: Museums, Aesthetic disposition, Lifestyles, Pierre Bourdieu.