

Baudelaire e a autonomia do campo artístico

Luís Gustavo Guadalupe SILVEIRA ¹

∞

RESUMO

Os temas *autonomia da arte e união entre arte e vida* foram bastante debatidos ao longo do século XX. Essa autonomia é tão importante que a própria modernidade não pode ser compreendida sem referência a ela: a arte moderna é autossuficiente, autorreguladora e, acima de tudo, não é clássica, não é ordinária... Dentre os estudiosos que trataram da arte moderna, trabalharemos especialmente com Pierre Bourdieu, por entendermos que sua noção de *campo artístico* permite abordar os temas supracitados sem tomá-los por postulados inquestionáveis e também por explicitar a relação entre o âmbito artístico e as outras esferas da vida social de maneira dinâmica e crítica. O principal material de análise será um ensaio de Charles Baudelaire intitulado *O pintor da vida moderna*, do qual, através dos apontamentos do escritor sobre um pintor de costumes, podemos extrair temas importantes para a compreensão da modernidade artística e sua pretensão de autonomia.

Palavras-chave: Baudelaire. Autonomia artística. Bourdieu. Campo artístico.

[Guys] buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar Modernidade.

(Charles Baudelaire)

As teorias sobre a arte, no século XX, debruçaram-se sobre diversos temas, dos quais iremos destacar dois: a autonomia da arte e a união entre arte e vida. Apesar de aparentemente excludentes, um é o pressuposto do outro: essa união pressupõe a ideia segundo a qual arte e vida não estão ligadas, ou seja, que em algum momento a arte se autonomizou frente à vida cotidiana. Esse momento, muitos estudiosos concordam, está situado na modernidade, quando tem lugar a separação dos valores artísticos dos outros valores cotidianos. Para o pensador cuja abordagem iremos privilegiar nesta análise, Pierre Bourdieu, a autonomia da arte não foi algo que simplesmente surgiu, mas o resultado de um longo processo histórico, no qual diversos agentes tomaram parte. A emergência de um campo de produção artística cada vez menos dependente e ligado a instâncias

¹ Doutor em Filosofia (Estética) pela USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3633998905043051>

extra-artísticas, que se concretizou nos séculos XIX e XX, precedeu a noção de uma “arte autônoma”. O surgimento de instituições específicas que movimentam a economia dos bens culturais é um importante índice da autonomia do campo: locais de exposição, instâncias de consagração, instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores, agentes especializados (como os críticos de arte).

Todavia, utilizando a linguagem de Bourdieu, um campo não funciona somente afirmando sua independência frente a outros campos, mas se legitima também pelas relações internas entre seus agentes. A concorrência entre aqueles que estão interessados nos jogos de poder no interior do campo cria o tipo de atitude necessária à sua manutenção. Assim, o “autor” da produção da obra de arte, do seu valor e sentido, não é somente aquele que produz o objeto material, mas o conjunto dos agentes: produtores grandes ou pequenos de obras, célebres ou desconhecidos, clássicos ou modernos, críticos, colecionadores, intermediário e conservadores, interessados na arte e que colaboram, através de suas lutas internas ao campo, para a produção do valor da arte e do artista. Um exemplo citado por Bourdieu do trabalho coletivo de legitimação do campo é a relação entre os críticos de vanguarda que se consagram ao consagrar obras cujo valor de arte não seria reconhecido pelos amantes cultos ou por outros críticos concorrentes. Como veremos, o texto de Baudelaire analisado a seguir pode ser enquadrado, com algumas ressalvas, nesse exemplo.

Dentre os diversos atores sociais que fazem parte do universo artístico, os críticos de arte talvez sejam os mais difíceis de enquadrar em uma única categoria: os artistas são os produtores, o público, os receptores, os curadores são mediadores, mas os críticos são o que? Mediadores ou receptores? Se optarmos pela primeira alternativa, incluímos os críticos nos elementos que se interpõem entre a obra e seu espectador. O simples reconhecimento da existência desses “intermediários” já implica uma discordância frente às teorias da arte que trabalham com a ideia de um contato direto entre obra e público.

A noção de “campo” citada acima, com a qual trabalha Bourdieu, apresenta uma abordagem diferente da visão baseada na oposição primária entre o indivíduo criador e o restante da sociedade, permitindo analisar a complexa configuração da vida coletiva e as relações concretas entre os atores envolvidos no “universo” artístico. Além disso, permite compreender as relações entre os atores sociais de uma forma mais dinâmica, sem a necessidade de encerrá-los em papéis únicos e estanques. Assim, tal abordagem evita aquele idealismo estético que sacraliza o universo da arte e também o reducionismo mecanicista que vê nas obras meros “reflexos” dos interesses de classe.

Podemos ver o movimento pela autonomização do campo artístico em ação nas palavras que Charles Baudelaire, como crítico de arte, dedicou ao trabalho do

aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892). Em seu texto “O Pintor da Vida Moderna”, publicado postumamente em 1869, Baudelaire nos oferece um rico material para análise no qual podem ser encontrados diversos temas importantes que expressam os esforços para reduzir ou eliminar as influências extra-artísticas do campo da arte, além de representar o que Bourdieu chamaria de um “retorno reflexivo e crítico” dos produtores sobre a própria produção. Todos esses temas são mais ou menos importantes para compreender a autonomização do campo artístico que caracteriza a arte moderna.

Num esforço para demonstrar o valor artístico da pintura de costumes, tradicionalmente considerada “menor”, Baudelaire fala de beleza, de moda, da relação entre conteúdo e forma, dos méritos do esboço, das virtudes do pintor de costumes (mais especificamente, de Guys), como o cosmopolitismo, a originalidade, o autodidatismo, sua curiosidade e ingenuidade, o espírito de *flâneur* etc. Baudelaire também tenta definir a noção de Modernidade, porquanto afirma ser esse o objeto da busca empreendida por Guys em suas incursões na vida da metrópole. O escritor trata ainda do método criativo do pintor, descreve alguns de seus trabalhos e temas de suas obras (exército, dândi, mulher, cortesã, veículos).

Para marcar a distância entre a arte e a natureza, Baudelaire elogia a maquiagem, a moda e o artifício. Tudo isso a fim de demonstrar que a obra de Constantin Guys será um documento importante da vida moderna, justamente por ter sido capaz de capturar a Modernidade em seus croquis. Sob a intenção declarada do texto, podemos identificar a pretensão de dizer quem é artista e quem não o é, o que coloca o crítico Baudelaire numa posição “irrepreensível e inocente” na luta interna do campo: a do juiz capaz de resolver um conflito. Em “O pintor da vida moderna” está em jogo também a importantíssima questão dos limites do mundo da arte.

Baudelaire marca, em diversos momentos do texto, o tipo de relação que a pintura de seu tempo deve ter com os clássicos: neles, deve-se buscar somente o método geral (o que seria esse método, ele não diz), pois os mestres do passado não ensinam a pintar a beleza atual. Esta deve ser representada de modo contemporâneo. Baudelaire critica aqueles que reproduzem o modo como se pintava no passado, os pintores de sua época que insistiam em pintar os temas contemporâneos com técnicas ultrapassadas, o que o escritor apontava como um equívoco². Aqui, ainda que de maneira breve, o autor expressa o relacionamento que a arte moderna procura ter com a arte do passado: negação que implica reconhecimento – o novo artista, na análise de Bourdieu, está ligado ao passado

² Um dos critérios utilizados para definir quem é e quem não é artista é a originalidade, a não repetição da arte do passado.

específico do campo e não pode simplesmente ignorá-lo, sob risco de passar por “ingênuo”, não-iniciado. Outro ponto que marca a distância frente à arte tradicional são justamente esses temas, que no passado seriam considerados “indignos” de ser representados artisticamente. Mas Baudelaire tenta demonstrar justamente o contrário: a pintura de costumes não é menor que a arte clássica, pois o cotidiano e sua “banalidade” escondem uma beleza que rivaliza com a da grande arte do passado.

Ao comparar os dois modos de fazer arte, Baudelaire faz novamente uma crítica aos clássicos e àqueles que pintam como eles, por ver neles a intenção de “embelezar”, de “suavizar” a realidade que representam. O pintor moderno, na pessoa de Guys, não faz isso, mas representa a beleza fugaz da vida presente com tudo que ela tem de bom e de ruim, sem concessões à beleza. Essa fala de Baudelaire revela outro elemento característico de um campo autônomo: livre de exigências e pressões externas, o artista pode afirmar seu domínio sobre aquilo que o define enquanto artista e que pertence a ele: a forma, a técnica, a arte. É a afirmação da onipotência do olhar do criador, aplicável aos objetos mais baixos e vulgares e também aos mais insignificantes, diante dos quais o artista pode afirmar seu poder “divino” de transmutação.

Para argumentar em favor de sua tese da dignidade da pintura de costumes, Baudelaire apresenta um esboço de uma “teoria racional e histórica do belo”, em oposição à teoria do belo único e absoluto: o belo possui um elemento eterno e imutável e outro que é relativo, circunstancial. Sem esse segundo elemento, a arte é vazia e incompreensível. A parte eterna da beleza é a alma da arte (o que poderíamos identificar com a ideia de *forma*) e o elemento variável é o seu corpo (a ideia de *conteúdo*). Tudo que se encontra no corpo é emanção da alma, ou seja, a alma determina o corpo, não o contrário.

Assim, o que num primeiro momento poderia soar como uma defesa da precedência do conteúdo sobre a forma é, na verdade, expressão de outra característica da arte moderna: tudo pode ser objeto de representação artística, não existem objetos “artísticos” por excelência, pois o que predomina é a intenção estética do criador e a disposição estética do espectador da obra.³ A forma, a alma, a beleza eterna, se encontra em toda parte, basta ter gênio para extraí-la e olhos para vê-la. Baudelaire identifica essa busca no trabalho de Guys, que

³ A arte moderna “elevou” ao patamar de arte criações antigas e primitivas, que não foram concebidas originalmente como arte, no sentido moderno da palavra. Octavio Paz (1984) justifica esse movimento com a noção de que o antigo e primitivo eram considerados arte na medida em que rompiam com a visão tradicional da arte. Para Bourdieu (1992a), entretanto, essa estetização de artefatos arqueológicos (mais tarde, dos *ready mades*) é um indício de uma importante característica moderna: é a “intenção” artística que cria a obra e somente aqueles que têm o “olhar” apropriado são capazes de enxergar a arte naquilo que não é considerado arte pelos leigos.

pretende sacar dos costumes aquilo que eles têm de poético no seu caráter histórico, de eterno na sua transitoriedade. Para que o hoje se torne clássico amanhã, ou seja, para que o modo de pintar atual se torne um cânone no futuro, é preciso extrair do hoje a beleza que a vida humana nas cidades oculta.

A representação carismática da produção artística, o caráter inato do dom artístico e o elogio da originalidade e do autodidatismo são outras características da arte autônoma que aparecem no texto de Baudelaire. A ideologia profissional do criador inciado, elaborada ao longo do século XIX, está presente no discurso do escritor sobre Guys. Para explicar a originalidade que atribui ao pintor, Baudelaire fala de sua “formação”: ele começou tarde se comparado a outros pintores e aprendeu a pintar sozinho. Apesar de suas tentativas iniciais serem tão toscas que o próprio Guys se envergonha delas, o “gênio latente” já se mostrava presente. Desse período inicial, o pintor conservou a “simplicidade” e o “olhar infantil”, curioso e atraído por tudo. Sua originalidade, então, explica-se pelo fato de primeiro ter aprendido a contemplar o mundo, para só depois expressá-lo.

O processo de criação também é descrito por Baudelaire: após mergulhar no “rio da vitalidade” da metrópole, Guys luta consigo mesmo diante da folha em branco, para fazer renascer, de maneira viva e singular, as coisas que observou durante o dia. O trabalho de Guys é intenso e veloz, como se ele tivesse medo de deixar escapar as impressões que reteve na memória.

A relação do pintor com suas obras é marcada pelo desinteresse, característica da disposição estética moderna que fora corporificada na filosofia kantiana da arte. Uma postura interessada iria prejudicar sua capacidade de ver beleza por trás das cenas da metrópole. Guys dá esboços a quem os quiser e não pretende tirar deles nenhuma vantagem ou glória. Baudelaire faz questão de ressaltar que o pintor não trata seus desenhos como instrumentos para atingir determinado fim, não os produz de forma interessada; o utilitarismo é visto como algo repugnante. O interesse é relacionado à natureza, e Baudelaire repete sobre ele a mesma condenação moral feita alhures por Kant. E a natureza é a última coisa que o pintor da vida moderna quer retratar em seu trabalho.

A maneira de pintar de Guys mostra outra característica da arte moderna: ele pinta de memória, não a partir da própria natureza. A arte não é vista como reprodução literal da natureza e há uma grande resistência às propostas realistas. A arte deve re-criar a natureza, criar outra natureza mais bela que a própria natureza, como faz Guys, segundo afirma Baudelaire. A natureza não é vista como modelo moral ou estético. A beleza é racional, não natural e o artificial é superior ao natural, os costumes buscam corrigir a natureza e a arte eleva o ser humano acima dela. A natureza como referência de beleza é a marca da “estética

das pessoas que não pensam”. Tais ideias aparecem também nos comentários do escritor sobre os temas pintados por Guys, como a vida urbana, as mulheres maquiadas, os veículos etc.

Assim, vemos que no texto de Baudelaire há mais do que o elogio da pintura moderna de costumes. Nele podemos encontrar diversos temas que foram objeto de debate teórico ao longo do século XX, como a autonomia do artista e da obra de arte, a relação entre forma e conteúdo nas obras, entre natureza e arte, entre imaginação, memória e técnica, a exaltação da originalidade e da sensibilidade etc. A autonomia da arte, talvez o tema mais complexo entre os listados e que, de certa forma, abarca a todos eles, está fortemente presente em “O pintor da vida moderna”, mesmo nos momentos em que o escritor parece tratar de “banalidades” como a maquiagem ou a rotina de trabalho de Guys. Se em toda parte a autonomia é reafirmada (na escolha dos temas das obras, por exemplo, na qual fica patente a “onipotência” do criador), por outro lado, ao recorrer à moralidade (ou melhor, à imoralidade) da natureza para liberar a arte da subserviência ao natural, Baudelaire deixa subentendido que a arte deve estar atenta às questões morais e deve cuidar dos modelos que toma para si.

Essa “autonomia relativa” pode ser mais bem compreendida, cremos, a partir da noção de “campo artístico” com a qual trabalha Bourdieu: primeiro, porque esta evidencia a rede de relações, de agentes (artistas, críticos, curadores, público etc.) e instituições (museus, escolas de arte etc.) que compõe o universo aparentemente autônomo da arte. Segundo, porque se concentra nas condições sociais de possibilidade da emergência desse campo, o que nos possibilita fugir dos discursos essencialistas sobre a arte, o que é especialmente interessante quanto se procura pensar a ideia de autonomia e a questão da união entre arte e vida. De fato, tal abordagem nos leva inclusive a questionar a própria pertinência dessa questão, visto que ela pressupõe a autonomia da arte frente à realidade cotidiana, ou seja, sua separação daquilo que Peter Bürger chama de “práxis vital”. Uma perspectiva que enfatiza a história social e revela a co-dependência entre o campo artístico e outros campos (campo econômico, campo educacional etc.), que mostra como as vantagens sociais são traduzidas em vantagens culturais (disposição estética legítima), para depois serem re-traduzidas em vantagens sociais (no mínimo legitimando a dominação), vai contra a ideia de que o universo da arte seja um universo separado do restante da vida cotidiana. Não faz sentido pensar no retorno daquilo que nunca esteve completamente ausente.

Baudelaire and the autonomy of the art field

∞
ABSTRACT

The themes of *art's autonomy* and *unity between art and life* were hotly debated throughout the twentieth century. This autonomy was so important that modernity itself can not be understood without it: modern art is self sufficient, self regulating and, above all, it's not classical, it's not ordinary... Among the scholars that studied modern art, we will work specifically with Pierre Bourdieu, for we understand that his *art field* concept can address the above themes avoiding to take them as unquestionable postulates and also by making explicit the relations between art sphere and other areas of social life in a dynamic and critical manner. The main material of analysis will be an essay by Charles Baudelaire, entitled *The Painter of Modern Life*, from which, through notes about a costume painter, we can extract important themes for comprehending artistic modernity and it's claim for autonomy.

Keywords: Baudelaire. Artistic autonomy. Bourdieu. Art field.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bordieu. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1,abr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jun. 2009.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (org). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 159-212.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. A Metamorfose dos Gostos. In: _____. **Questões de Sociologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 169-180. (Margens, 47)

_____. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: MICELI, Sérgio (org.). **A Economia das Trocas Simbólicas**. 3 ed. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 269-294. (Estudos, 20)

_____. O Mercado de Bens Simbólicos. In: MICELI, Sérgio (org.). **A Economia das Trocas Simbólicas**. 3 ed. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 99-182. (Estudos, 20)

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 272 p.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução de Maria Angela Caselatto. Bauru: Edusc, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984. p. 17-58.