

(coordenação), Rochester, Nova Iorque: Visual Studies Workshop Press, 1979, pp. 88-96, com a devida autorização.

«Aesthetics, Aestheticians, and Critics», editado em *Studies in Visual Communication* 6 (Primavera 1980): 56-68, com a devida autorização.

Os meus agradecimentos aos editores que me autorizaram a citar as seguintes obras:

Anthony Trollope, *An Autobiography*, University of California Press.

William Culp Darrah, *World of Stereographs*, William C. Darrah.

Patricia Cooper e Norma Bradley Buford, *The Quilters: Women and Domestic Art*, Doubleday & Company, Inc.

Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Les Éditions de Minuit.

Françoise Gilot e Carlton Lake, *Life with Picasso*, McGraw-Hill Book Company.

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press.

Barbara Herrnstein Smith, «Fixed Marks and Variable Constancies: A Parable of Literary Value», com a autorização da autora.

Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered: An Oral History*, Yale University Press.

Os seguintes amigos e colegas ajudaram-me de diversas maneiras:

Bernard Beck, Nan Becker, H. Stith Bennett, Bennett Berger, William Blizek, Philip Brickman, Derral Cheatwood, Kenneth Donow, Edward Earle, Philip Ennis, Carolyn Evans, Robert Faulkner, Eliot Freidson, Jane Fulcher, Blanche Geer, Barry Glassner, Hans Haacke, Karen Huffstodt, Irving Louis Horowitz, Everett C. Hughes, Bruce Jackson, Edward Kealy, Robert Leighninger, Leo Litwak, Eleanor Lyon, Arline Meyer, Leonard Meyer, Dan Morganstern, Chandra Mukerji, Charles Nanry, Susan Lee Nelson, Richard Peterson, Ellen Poole, Barbara Rosenblum, Clinton Sanders, Grace Seiberling, Barbara Herrnstein Smith, Carl Smith, Malcolm Spector, Anselm Strauss, Helen Tartar, Susan Vehlow, Gilberto Velho, Klaus Wachsmann, Brenda Way e Nancy Weiss.

A autorização para a publicação da entrevista com Alain Pessin, foi-nos gentilmente cedida por Presses de l'Université Laval para esta edição comemorativa do 25.º aniversário. A entrevista surgiu ainda em *Sociologie de l'art*, Opus 8.

Texto n.º 3

Becken, H. (2010). *Fundos da Arte. Lisboa: Livros Horizonte.*

1

## MUNDOS DA ARTE E ACTIVIDADE COLECTIVA

*Tinha por regra estar à minha secretária todas as manhãs às 5h30m; e tinha também por regra nunca faltar. A um antigo criado que estava incumbido de me acordar, e a quem eu pagava 5 libras anuais por essa tarefa, também não lhe era permitida qualquer desculpa. Durante todos esses anos passados em Waltham Cross, ele nunca se atrasou uma única vez com o café que estava incumbido de me trazer. Sou certamente obrigado a admitir que é principalmente a ele que devo o meu êxito. Ao começar àquela hora, podia terminar o meu trabalho de escrita antes de me vestir para o pequeno-almoço.*

ANTHONY TROLLOPE, 1947 [1883], p. 227

Talvez o escritor inglês estivesse a brincar ao narrar este episódio, contudo, o facto de se fazer acordar e de lhe trazerem o café todas as manhãs era uma faceta constitutiva do seu modo de trabalho. Poderia certamente ter passado sem aquele café matinal se assim o quisesse; mas não teve necessidade de tal. Qualquer um poderia ter desempenhado o papel do criado; mas dado o modo de trabalho de Trollope, aquela tarefa tinha forçosamente de ser realizada.

Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte. A existência de mundos da arte, bem como o facto de afectarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade

das redes cooperativas que geram a arte, do modo como as actividades de Trollope e do seu criado se coordenam com as dos impressores, editores, críticos, bibliotecários e leitores no seio do mundo literário vitoriano, enfim de todas as redes e fenómenos análogos envolvidos em todas as artes.

#### A ARTE COMO ACTIVIDADE

Imaginem-se todas as actividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar enquanto tal. Por exemplo, para que uma orquestra sinfónica possa dar um concerto, foi necessário inventar instrumentos, construí-los e conservá-los em bom estado. Foi necessário conceber uma notação e compor música utilizando essa notação. Os músicos tiveram de aprender a tocar nos seus instrumentos as partituras resultantes, foi necessário dispor de tempo e de um local conveniente para os ensaios, anunciar o programa do concerto, organizar a publicidade, vender bilhetes e atrair um público capaz de escutar e de alguma forma compreender e apreciar o concerto. Podíamos fazer uma lista idêntica para todas as artes do espectáculo. Mediante algumas pequenas modificações, esta lista também é válida para as artes plásticas (os materiais em vez dos instrumentos e a exposição em vez do concerto) e para as artes literárias (substituindo os materiais pela linguagem escrita e a exposição pela publicação).

A lista de coisas a fazer varia evidentemente de um meio de expressão para outro, mas podemos enumerar a título indicativo os tipos de actividades que têm de ser executadas. Para começar, alguém tem de ter uma ideia do género de obra que se pretende realizar bem como da sua forma particular. Esta ideia pode ter germinado na mente do autor muito tempo antes da efectiva realização da obra, ou pode surgir no decorrer do processo de trabalho. Ela pode ser magnífica e original, penetrante e emocionante ou superficial e banal, completamente impossível de distinguir de entre milhares de outras ideias concebidas por outras pessoas igualmente desprovidas de talento e indiferentes ao que realizam. A concepção da ideia pode exigir um esforço e uma concentração enormes, mas também pode surgir espontaneamente ou como resultado da aplicação de fórmulas ou de procedimentos mais do que comprovados. A qualidade da obra não está obrigatoriamente relacionada com o seu modo de criação. Os procedimentos de criação artística resultam sempre bem com determinadas pessoas, enquanto com outras isso nunca acontece; todos conduzem a obras cujo grau de qualidade varia do melhor ao pior, quaisquer que sejam os critérios fixados.

Uma vez concebida, a ideia terá de ser executada. A maioria das ideias artísticas assume uma forma material: um filme, uma pintura ou uma escultura, um livro, um bailado, *algo* que se possa ver, ouvir ou tocar. Mesmo a arte conceptual, que pretende circunscrever-se apenas a ideias, toma a forma de um texto dactilografado, de um discurso, de uma fotografia ou de qualquer combinação destes.

Os meios necessários para a execução de certas obras de arte parecem tão acessíveis, que uma parte ou a totalidade da realização da obra não implica qualquer

dificuldade ou problema. Por exemplo, podemos imprimir ou fotocopiar livros sem grande dificuldade. Outras obras de arte exigem uma enorme perícia de execução. Uma ideia musical sob a forma de uma partitura tem de ser interpretada, e isso implica uma formação específica prévia, competência e sensibilidade. Depois de escrita, uma peça de teatro tem de ser interpretada e isso também exige uma formação específica prévia, competência e sensibilidade. (O mesmo se aplica à impressão de livros, embora nem sempre tenhamos consciência desse facto.)

Outra actividade fundamental para a produção de obras de arte consiste no fabrico e na distribuição dos materiais e do equipamento necessários à maioria das actividades artísticas. Os instrumentos musicais, as tintas e as telas, as sapatilhas e a roupa dos bailarinos, as câmaras e as películas – todos estes elementos têm de ser fabricados e postos à disposição das pessoas que os usam para produzirem obras de arte.

A realização de obras de arte exige tempo. O fabrico dos equipamentos e dos materiais também. Esse tempo tem de ser obtido a partir de outras actividades. Regra geral, os artistas conseguem o tempo e os materiais de que necessitam ganhando dinheiro de uma forma ou de outra e utilizando-o para comprarem aquilo de que necessitam. Na maioria dos casos, mas nem sempre, ganham dinheiro difundindo as suas obras junto do público em troca de alguma forma de pagamento. Claro que algumas sociedades e certas actividades artísticas não se inscrevem em circuitos de uma economia estritamente monetária. Nesses casos, um organismo governamental pode atribuir subsídios ou outro tipo de apoios aos projectos artísticos. Existem também outras sociedades onde aqueles que produzem obras de arte podem trocá-las directamente pelos bens de que necessitam, ou podem consagrar à produção artística o tempo livre que lhes sobra após terem cumprido as suas obrigações. Podem executar as suas actividades comuns de tal modo que o produto daí resultante possa ser considerado arte, tanto por elas como por nós, mesmo que o trabalho não seja considerado oficialmente como tal: era o que acontecia com as mulheres que confeccionavam colchas para uso familiar. Qualquer que seja o seu modo de produção, as obras são distribuídas, e a distribuição produz os meios que irão permitir a futura realização de outras obras.

Outras actividades a que podemos genericamente chamar de «apoio» também têm de se realizar. Estas variam em função da disciplina artística: varrer o palco e trazer café, esticar as telas e emoldurar as pinturas acabadas, fazer a edição de texto e a revisão tipográfica. Incluem actividades técnicas – manipular as máquinas utilizadas para a execução da obra –, bem como outras que visam apenas libertar os executantes das tarefas quotidianas mais fastidiosas. Digamos que se trata de uma categoria residual onde englobaremos todas as actividades que se tornam mais difíceis de classificar.

Uma vez realizada a obra, é necessário que alguém lhe seja sensível, afectiva ou intelectualmente, que «descubra nela alguma coisa», que a aprecie. Trata-se do velho enigma – se uma árvore cai na floresta e ninguém a ouve, será que produziu barulho? – que aqui podemos resolver recorrendo a uma simples definição: o fenómeno que aqui nos ocupa consiste na realização e na fruição de uma obra; não ocorre sem a presença de um público que reaja e aprecie.

Outra actividade consiste em criar a argumentação que justifique o sentido e o interesse de todas as actividades já enumeradas. Esta justificação adquire quase invariavelmente a forma de um discurso estético mais ou menos ingénua, de uma legitimação filosófica que confere àquilo que se encontra em processo de realização a qualidade de arte e explica como é que a arte traz qualquer coisa de indispensável aos indivíduos e à sociedade. Toda a actividade social é acompanhada de justificações desta ordem, necessárias nos períodos em que observadores exteriores se questionam sobre a sua utilidade. Existe sempre alguém que coloca estas questões, a começar por aqueles que se entregam à própria actividade. Subsidiariamente a isto, trata-se de avaliar as diferentes obras e de determinar se elas correspondem às normas que servem como justificação estética da sua classe de pertença, ou se não seria a própria justificação que deveria ser reconsiderada. Só através deste exame crítico do trabalho realizado e em curso é que os participantes na realização de obras de arte decidem aquilo que devem fazer ao iniciarem uma nova obra.

A maioria destas coisas não pode ser feita de improviso. Exige uma certa formação prévia. As pessoas envolvidas devem aprender as técnicas inerentes ao tipo de trabalho que irão realizar, quer se trate da concepção de ideias, da sua execução, de uma das inúmeras actividades de apoio, ou ainda da fruição, da reacção e da crítica. Portanto, é preciso que existam pessoas que forneçam a instrução e a formação necessárias a essa aprendizagem.

Finalmente, tudo isto pressupõe a existência de uma ordem social capaz de garantir uma certa estabilidade à acção daqueles que trabalham na área artística, de lhes dar a impressão de que existem efectivamente regras neste jogo. Se os sistemas de apoio e de distribuição se baseiam na propriedade privada, o direito de propriedade tem de estar garantido. O Estado, que persegue objectivos susceptíveis de mobilizar pessoas para uma acção colectiva, deve permitir a produção dos objectos e eventos que constituem a arte e deve providenciar um apoio activo.

Utilizou-se repetidamente o imperativo: as pessoas *devem* fazer isto, o Estado *deve* fazer aquilo. Quem é que disse que isso tem de ser assim? Por que é que tal ou tal pessoa deveriam fazer tal ou tal coisa? É fácil imaginar ou recordar casos em que essas actividades não foram cumpridas. Relembremos o que se disse no início: «Imaginem-se todas as actividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar enquanto tal.» Isto é, os imperativos só funcionam se o evento ocorrer de uma maneira específica e não de outra. Mas nada obriga a que ele ocorra apenas de uma determinada maneira. Mesmo que uma ou outra destas actividades não sejam cumpridas, a obra será realizada de outro modo. Mesmo que ninguém aprecie a obra, ela continuará a existir. Mesmo que ninguém apoie a sua realização, ela realizar-se-á sem apoio. Mesmo que uma parte do material necessário não esteja disponível, o trabalho realizar-se-á de outra maneira. Naturalmente, essas carências terão repercussões na obra produzida. Não será a mesma obra. Mas daí a dizer que a obra não pode existir se não se efectuarem todas as actividades evocadas, existe uma grande diferença. Essas actividades podem-se realizar de diversas maneiras e conduzir a resultados, também eles, muito diferentes.

Os poetas, por exemplo, dependem dos impressores, dos editores e dos distribuidores para a difusão das suas obras. Mas sempre que esses intermediários não estão disponíveis, seja por motivos políticos ou económicos, descobrem-se outras maneiras de pôr as obras a circular. Os poetas russos faziam circular as suas obras sob a forma de originais dactilografados. Os leitores voltavam a dactilografar os originais para multiplicar o número de exemplares em circulação, sempre que as tipografias do Estado se recusavam a imprimi-los e distribuí-los. Nos países capitalistas, se os editores comerciais se recusam a publicar um livro, um poeta pode fotocopiar as suas obras, tal como acontece frequentemente com os poetas americanos, por vezes utilizando clandestinamente o equipamento disponível na escola ou no escritório onde trabalham. Se, depois disso, ninguém quiser distribuir as suas obras, eles próprios o podem fazer, oferecendo exemplares a familiares ou a amigos ou vendendo-os a desconhecidos na rua. Também podem simplesmente guardar as obras para si. Foi o que Emily Dickinson fez quando, após algumas infelizes experiências com editores que modificaram a sua «ignorante» pontuação, percebeu que não poderia publicar as suas obras sob a forma que desejava (Johnson, 1955).

Claro que, quando se limitam a utilizar os meios de distribuição marginais ou quando não recorrem a qualquer circuito de distribuição, os artistas ficam prejudicados, e as suas obras adquirem uma forma diferente daquela que tomariam se tivessem direito a uma distribuição normal. Geralmente, eles encaram essa situação como uma verdadeira calamidade e esforçam-se por ter acesso aos circuitos regulares de distribuição, ou a qualquer outro serviço convencional que lhes foi recusado. Mas, como veremos, os meios convencionais de levar avante as actividades de apoio reduzem consideravelmente o campo de possibilidades. O facto de não os poderem utilizar, embora implique verdadeiros inconvenientes, também proporciona novas perspectivas. O acesso a todos os meios e procedimentos normais é um presente envenenado.

Eis-nos portanto bastante afastados de uma teoria funcionalista que sugere que as actividades devem desenrolar-se de uma determinada maneira sob pena de um colapso do sistema social. Os sistemas sociais produtores de arte sobrevivem de diversas maneiras, embora nunca de forma idêntica às do passado. A tese funcionalista é verdadeira no sentido trivial em que os procedimentos em vigor não sobreviverão no seu estado actual a não ser que todas as condições necessárias à sua perpetuação se mantenham. É enganadora quando pretende sugerir que existe uma certa necessidade de perpetuar esses procedimentos exactamente como se encontram.

#### A DIVISÃO DO TRABALHO

Estando dado como assente tudo aquilo que é necessário fazer para que uma obra de arte adquira o seu aspecto definitivo, quem é que se vai ocupar dessas tarefas? Tome-mos o caso extremo em que apenas um indivíduo desempenharia todas as funções: ele construiria tudo, inventaria tudo, teria todas as ideias, interpretaria ou executaria a obra, fruiria e apreciaria essa obra sem a intervenção ou a ajuda de qualquer outro

indivíduo. Esta situação é difícil de imaginar, pois todas as artes que conhecemos, tal como todas as actividades humanas, envolvem a cooperação de outrem.

Se existem outras pessoas que assumem partes dessas actividades, como é que os participantes repartem entre si as diversas tarefas? Tomemos o outro caso extremo onde cada actividade fosse executada por uma pessoa diferente, um especialista que não fizesse senão uma operação muito específica, um pouco à semelhança do que acontece nas linhas de montagem industriais. Esta também é uma situação imaginária, embora na prática algumas artes se aproximem dela. A longa lista de créditos que passa no final de cada longa-metragem de Hollywood é um testemunho evidente dessa grande segmentação de tarefas. Essa parcelização do trabalho, que caracteriza precisamente os filmes realizados com grandes orçamentos, é impulsionada pelas convenções colectivas que atribuem competências exclusivas aos diversos sindicatos profissionais e por um sistema de promoção na carreira da indústria cinematográfica que se baseia no número de citações no genérico (Faulkner analisa o papel dos créditos nas carreiras dos compositores de Hollywood).

Parece não haver limites para a segmentação das tarefas. Considere-se a lista de créditos que aparece no genérico final do filme *Hurricane* (ver quadro 1), realizado em 1978. Existia um director de fotografia, Sven Nykvist, mas não era ele quem operava a câmara. Isso era o trabalho de Edward Lachman. Entretanto, Lachman não executava todas as tarefas relacionadas com o manuseamento da câmara. Era Dan Myhrman que a recarregava e, sempre que era necessário acompanhar a focagem durante a rotação de uma cena, era Lars Karlsson o responsável por essa operação. Em caso de um problema técnico, quem reparava a câmara era Gerhard Hentschel. O trabalho de vestir e de maquilhar os actores, preparar e cuidar do guião, preparar os cenários e os adereços, visionar a continuidade dos diálogos e dos aspectos visuais das cenas e até de gerir o orçamento do filme durante a rotação – todos estes trabalhos estavam distribuídos por um número de pessoas cujos nomes apareciam na lista final que desfilava no ecrã. Esta lista de créditos ainda não exprime todo o pormenor da divisão do trabalho envolvido; alguém teve de dactilografar o guião e de o reproduzir em vários exemplares, outra pessoa teve de reescrever as diferentes secções de orquestra da música composta por Nino Rota, depois um chefe de orquestra e um conjunto de instrumentistas, cujos nomes não constam da lista, tiveram de interpretar essa música.

De facto, as situações com que nos deparamos na actividade artística situam-se algures entre os casos extremos em que uma única pessoa executa todas as tarefas e aquele em que existe uma pessoa diferente para cada uma das mais pormenorizadas tarefas. As diversas categorias de trabalhadores desenvolvem cada qual um tradicional «feixe de tarefas» (Hughes, 1971, pp. 311-16). Para analisar um mundo da arte, procuramos as categorias de trabalhadores que caracterizam esse mundo e o feixe de tarefas que cada um desempenha.

QUADRO 1  
*HURRICANE*, LISTA DE CRÉDITOS

Realização	Jan Troell
Produção	Dino de Laurentiis
Argumento	Lorenzo Sempé, Jr.
Baseado no romance <i>Hurricane</i> de	Charles Nordhoff e James Norman Hall
Produtor executivo	Lorenzo Sempé, Jr.
Director de fotografia	Sven Nykvist, A.S.C.
Música	Nino Rota
Editor	Sam O'Steen
Produção, guarda-roupa e cenografia	Danilo Donati
Realizador da 2.ª equipa	Frank Clark
1.º assistente	Jose Lopez Rodero
2.º assistente	Fred Viannellis
3.º assistente	Ginette Angosse Lopez
Assistente de realização	George Oddner
Assistente de realização da 2.ª equipa	Giovanni Soldati
Assistente de produção da 2.ª equipa	Goran Setterberg
Operador de câmara	Edward Lachman
Operador de câmara submarina da 2.ª equipa	Sergio Martinelli
Assistente de imagem	Lars Karlsson
Assistente de imagem da 2.ª equipa	Sergio Melaranci
Assistente de câmara	Dan Myhrman
Mecânico	Gerhard Hentschel
Chefe de iluminação	Alfio Ambrogio
Efeitos especiais	Glen Robinson
	Aldo Puccini
	Joe Day
Equipa de efeitos especiais	Jack Sampson
	Raymond Robinson
	Joe Bernardi
	Wayne Rose
Mestre-de-obras	Aldo Puccini

ASSISTÊNCIA TÉCNICA NA CONSTRUÇÃO  
DO RESERVATÓRIO E DA VILLA LALIQUE  
C.G.E.E. ALSTHOM-PATEETE  
SOB A SUPERVISÃO DE MICHEL STREBEL

Coreógrafo	Coco
Consultor técnico	Milton Forman
Director de arte	Giorgio Postiglione

Ilustrador	Mentor Huebner
Caracterizador	Massimo de Rossi
Assistente de caracterização	Adonellade Rossi
Supervisor de guião	Nikki Clapp
Cabeleireiro	Ennio Marroni
Adereços	George Hamilton
Guarda-roupa	Franco Antonelli
Misturador de som	Laurie Clarkson
Operador de microfone	John Stevenson
	John Pitt
Chefe maquinista	Mario Stella
Coordenador de duplos	Miguel Pedregosa
Duplos	Pablo Garcia
	Roman Ariznavarreta
Fotógrafo de cena	Frank Conner
Fotos especiais	Alfonso Avincola
Relações públicas	Tom Gray
Assistente de diálogos	Norman Schwartz
Assistente de montagem	Bobbie Di
Auditor de produção	Brian Gibbs
Auditor assistente	Rex Saluz
Operador de grua	Dan Hoge
Casting por	McLean/Ebbins/Mansou
Casting local e assistente de diálogos	John Alarimo
Automóveis	Fiat

Nenhum dos aspectos técnicos de uma arte pode tornar uma repartição de tarefas mais «natural» que as outras, embora certas divisões do trabalho sejam tão tradicionais que frequentemente as consideramos inerentes à disciplina artística. Tomemos como exemplo as relações entre a composição e a interpretação da música. Na música sinfónica e na música de câmara clássicas de meados do século XX, as duas actividades são bastante distintas, e cada qual é tida como um trabalho extremamente especializado. Mas isto nem sempre foi assim. Beethoven, como a maioria dos compositores da sua época, também interpretava a sua música ou a de outros, tal como podia dirigir uma orquestra ou improvisar ao piano. Hoje em dia, são raros os intérpretes que também se dedicam à composição, tal como o faziam os pianistas Rachmaninoff e Paderewski. Quando os compositores dão concertos, é porque a interpretação é um desafio mais aliciante do que a composição. Por exemplo, Stravinsky escreveu três peças para piano, duas com acompanhamento orquestral, destinadas a pianistas com o seu nível de virtuosismo, e um concerto para dois pianos que ele podia interpretar com o seu filho Soulima nas localidades mais pequenas onde não existia uma orquestra sinfónica. A interpretação dessas peças (cuja absoluta exclusividade lhe esteve reservada durante vários anos) e a direcção de orquestra para as suas próprias obras permitiram-lhe manter

o nível de vida que atingira, graças à colaboração com Diaghilev e os Ballets Russes (ver White, 1966, pp. 65-66, 279-80 e 350).

A formação dos músicos clássicos reforça esta divisão do trabalho. O compositor contemporâneo Philip Glass explicou que a maioria dos alunos que se inscreve na disciplina de composição da Juilliard School of Music já possui uma boa técnica num instrumento. Depois de entrarem na escola, consagram muito mais tempo à aprendizagem da composição do que ao seu instrumento, enquanto os indivíduos que se especializam na interpretação instrumental continuam a praticar a tempo inteiro. Passado pouco tempo, os instrumentistas tocam muito melhor do que os aprendizes de composição, tão bem que estes acabam por abandonar o seu instrumento; as obras que compõem são fáceis de interpretar pelos instrumentistas, embora os autores não as consigam executar (Ashley, 1978).

Na área do *jazz*, a composição é bastante menos importante do que a interpretação. Os grandes temas do repertório (*blues* e velhas canções populares) fornecem apenas o enquadramento da verdadeira criação. Quando os músicos improvisam, recorrem a esse espólio, mas poucos deles ou dos ouvintes saberá realmente quem compôs «Sunny Side of the Street» ou «Exactly Like You». Alguns dos temas de improvisação mais conhecidos não têm pura e simplesmente qualquer autoria. Podemos afirmar que o compositor é o intérprete, e que a improvisação equivale a uma composição.

Na música *rock*, as duas actividades são, em princípio, desempenhadas pela mesma pessoa. Os intérpretes mais competentes compõem os seus originais. Aliás, os grupos de *rock* que tocam a música dos outros não passam de pálidos imitadores, e um novo grupo não se afirma senão a partir do momento em que começa a interpretar as suas próprias composições. As duas actividades são distintas – a interpretação não é simultânea com a composição, como no *jazz* – mas ambas fazem parte do feixe de tarefas de um mesmo indivíduo (Bennett, 1980).

A divisão do trabalho apresenta variantes da mesma ordem em todas as artes. Alguns fotógrafos, como Edward Weston, realizaram sempre as impressões das suas fotografias partindo do princípio de que essa operação é parte integrante da criação da fotografia; outros, como Henri Cartier-Bresson, nunca realizaram as suas próprias impressões, deixando essa tarefa a técnicos que conheciam perfeitamente as suas exigências. Na tradição ocidental, os poetas não têm o hábito de incorporar os elementos manuscritos nas suas obras. Confiam os originais aos tipógrafos que se encarregam de converter aquele material numa forma legível; só vemos os manuscritos das suas poesias quando estamos interessados nas revisões que fizeram pelas suas próprias mãos sobre os originais (ver, por exemplo, Eliot, 1971) ou no caso raro de William Blake, que gravava e imprimia as suas próprias chapas, surgindo os poemas directamente do seu punho e tornando-se a grafia, desse modo, parte integrante da obra. Na poesia oriental, pelo contrário, a caligrafia é tão importante como o conteúdo do poema (ver a figura 1); a sua reprodução em caracteres mecânicos iria privá-la de algo de crucial. Para dar um exemplo mais prosaico, os executantes de saxofone e de clarinete compram as palhetas para os seus instrumentos nas lojas de música, mas os oboístas e os fagotistas compram canas e manufacturam as suas próprias peças.



FIGURA 1. Página de uma série de *Shokunin-e* («representações de várias ocupações»), período Edo (1615-1868), Japão. Na literatura ocidental apenas as palavras do poema são importantes, mas na maioria da literatura oriental a caligrafia é tão importante como as palavras e aquele que a executa é um artista tão importante como o poeta. Tinta e aguarela sobre papel. Artista, poeta e calígrafo desconhecidos. O poema diz: «Os sons do martelar continuam / No alto a lua clara / As pessoas, maravilhadas, escutam...» (Asian Art Museum, São Francisco, Avery Brundage Collection).

Cada indivíduo que participa na realização de obras de arte tem, portanto, de realizar um feixe de tarefas muito específico. Apesar de a divisão das tarefas ser, em grande medida, arbitrária – podia ser diferente e baseia-se no acordo tácito da totalidade ou da maioria dos participantes – não é, contudo, fácil de mudar. Geralmente, as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um facto adquirido, um fenómeno quase sagrado que advém como que «naturalmente» do material utilizado e do meio de expressão. Elas adoptam a estratégia que Everett Hughes (1971, pp. 311-15) observou entre as enfermeiras, que tentam livrar-se das tarefas que consideram enfadonhas, baixas ou indignas, em favor de novas tarefas mais interessantes, gratificantes e prestigiadas. Portanto, todas as artes se baseiam numa ampla divisão do trabalho. Isto é bastante evidente no que diz respeito às artes do espectáculo. Um filme, um concerto, uma peça de teatro ou uma ópera não podem ser obra de apenas uma pessoa que executaria todas as tarefas do princípio ao fim. Mas será que precisamos de evocar a noção de divisão do trabalho para compreender a pintura, que parece uma ocupação muito mais solitária? Claro que sim. A divisão do trabalho não implica que todas as pessoas associadas à produção da obra trabalhem sob o mesmo tecto, como os operários de uma linha de montagem, ou que vivam na mesma época. Ela significa apenas que a produção do objecto ou do espectáculo assenta no exercício de certas actividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado. Assim, os pintores dependem dos fabricantes de telas, de molduras, de tintas e de pincéis; dependem dos galeristas, dos coleccionadores e dos conservadores dos museus para acederem aos espaços de exposição e ao apoio financeiro; dependem dos críticos e dos historiadores de arte para a justificação do seu trabalho, do Estado para as ajudas materiais, bem como das leis fiscais susceptíveis de encorajar os coleccionadores a adquirirem obras e depois a legá-las à sociedade. Dependem do público pelas respostas emocionais às suas obras e dos outros pintores, tanto dos seus contemporâneos como dos mais velhos, que instauraram a tradição pela qual as suas obras adquirem significado. (Ver Kubler, 1962, e Danto, 1964, 1973 e 1974 sobre a tradição.)

O mesmo acontece com a poesia, que parece uma actividade ainda mais solitária que a pintura. Para realizarem o seu trabalho, os poetas não necessitam de outro material senão aquele que a maioria das pessoas utiliza nos seus empregos. Lápiz, canetas, uma máquina de escrever e papel são o suficiente; e se estes não estiverem disponíveis, sabemos que a poesia começou por ser uma tradição oral e que uma grande parte da poesia popular ainda hoje se perpetua exclusivamente sob essa forma (até ao momento em que alguns estudiosos das artes populares como Jackson, 1972 e 1974, ou Abrahams, 1970, a transcreveram e publicaram). Mas esta aparência de autonomia é ilusória. Os poetas dependem tanto dos impressores e dos editores quanto os pintores dos galeristas, e o seu trabalho só adquire significado completo face a uma tradição com a qual se possa confrontar. Mesmo uma poetisa tão independente como Emily Dickinson utilizava uma métrica inspirada nos hinos protestantes que o público americano reconhecia e apreciava.

Deste modo, todas as obras de arte, exceptuando as absolutamente individualistas e ininteligíveis produzidas por uma personalidade autista, implicam uma certa divisão

do trabalho entre um grande número de pessoas. (Ver esta questão da divisão do trabalho em Freidson, 1976.)

#### A ARTE E OS ARTISTAS

Todos aqueles que participam na criação de obras de arte e, de um modo geral, a sociedade no seu conjunto, estão convencidos de que a arte exige talentos, dons ou aptidões que poucas pessoas possuem. Algumas são mais dotadas do que outras e são raras as que merecem o título honorífico de «artista». É a ideia que Tom Stoppard nos consegue transmitir em termos concisos através de uma das suas personagens em *Travesties*: «Um artista é alguém suficientemente dotado para fazer mais ou menos bem aquilo que os outros, que não possuem tais dotes, não conseguem de modo algum realizar ou que fazem mal» (Stoppard, 1975, p. 38). Reconhecemos os que possuem esses dons através das suas obras porque, e sempre segundo essa crença comum, a obra de arte expressa e encarna os raros talentos do seu autor. Através do exame da obra apercebemo-nos de que ela só pode ter sido executada por um indivíduo especial.

Achamos importante saber quem possui e quem é desprovido desses dons porque atribuímos direitos especiais e privilégios àqueles que os têm. Num extremo, deparamos com o mito romântico que defende que pessoas possuidoras de tais dotes não podem estar sujeitas aos constrangimentos normalmente impostos aos outros membros da sociedade; temos de as autorizar a violar as regras da convivência, do decoro e do senso comum que todos os outros indivíduos são obrigados a respeitar sob pena de sanções. Em troca, a sociedade receberá obras de carácter excepcional e de valor inestimável. Esta crença não está presente em todas as sociedades, nem sequer na sua maioria; é característica das sociedades ocidentais, bem como daquelas que foram alvo da sua influência desde o Renascimento.

Michael Baxandall (1972) situa essa evolução das mentalidades europeias no século XV e encontra uma prova disso na modificação dos contratos entre os pintores e os seus clientes. Num dado momento, esses contratos estipulavam o género da pintura, as modalidades de pagamento e, sobretudo, a gama de cores a usar, fazendo-se menção expressa do dourado e dos azuis mais dispendiosos (alguns destes pigmentos eram bastante mais baratos do que outros). Assim, um contrato realizado em 1485 entre Domenico Ghirlandaio e um cliente (um homem da Igreja) especificava que, entre outras coisas, o pintor devia:

Pintar o quadro a expensas próprias, com cores de boa qualidade e com pó de ouro sobre os ornamentos, como é de regra (...) e o azul deve ser ultramarino, com o preço de quatro florins a onça (...). (Citado por Baxandall, 1972, p. 6.)

Isto assemelha-se ao tipo de contrato que normalmente se estabelece com um empreiteiro, especificando com precisão a qualidade do aço e do betão a utilizar.

Na mesma época, ou mesmo antes, alguns clientes preocupavam-se menos com os materiais e um pouco mais com a qualidade da execução. Um contrato de 1445 entre Piero della Francesca e um cliente (outro homem da Igreja), embora não deixasse de mencionar o ouro e o azul-ultramarino, enfatizava sobretudo certas exigências face à competência do pintor, especificando que «nenhum outro pintor senão o próprio Piero poderá executar a tarefa» (citado por Baxandall, 1972, p. 20). Eis outro contrato ainda mais detalhado:

O mencionado mestre Luca obriga-se e promete pintar (1) todas as personagens previstas sobre a dita abóbada, e (2) especialmente *as faces e todos os pormenores da metade superior dessas personagens*, e (3) que nenhuma pintura seja executada sem a presença pessoal do próprio Luca (...). E fica acordado (4) que todas as misturas de cores serão feitas pelo próprio mestre Luca (...). (Citado por Baxandall, 1972, p. 23.)

Este contrato é completamente diferente. Aqui o cliente quer assegurar-se de que, pelo preço a pagar, será contemplado com algo mais precioso do que o ultramarino a quatro florins a onça. Ele quer a mestria singular de um artista. «Parece que o cliente do século XV pretendeu cada vez mais demonstrar a sua opulência através da qualidade específica de comprador de talentos.» (Baxandall, 1972, p. 23.)

Esta mudança não era senão uma primeira etapa no sentido da actual e arraigada convicção de que uma obra de arte se distingue, antes de mais, pela expressão do talento e da imaginação de um grande artista. Naquele momento, a especial individualidade do artista já era reconhecida, mas ainda não lhe conferia os direitos que veio a adquirir mais tarde.

Apesar de os artistas poderem demonstrar a posse de dotes singulares, de fornecerem um trabalho considerado como particularmente importante para a sociedade e por isso obterem privilégios exclusivos, é conveniente garantir que apenas aqueles que possuem realmente o talento requerido acedem a essa posição privilegiada. Existem mecanismos muito concretos para fazer essa triagem, que variam em função das sociedades e das disciplinas artísticas. Num extremo, temos a corporação ou a academia (Pevsner, 1940) que impõem uma longa aprendizagem e excluem aqueles que elas não aprovarem. Nos países onde o Estado não concede grande autonomia à arte, mas controla as instituições que conferem aos artistas formação e saída profissional, o acesso à prática do ofício é igualmente restringido. No pólo oposto, temos países como os Estados Unidos da América onde todos podem aprender; aqueles que participam na criação artística submetem-se aos mecanismos do mercado livre para que desse modo se possam distinguir os verdadeiros talentos dos outros. Sob este sistema, as pessoas aceitam a ideia de que os artistas possuem um dom especial, mas defendem que para os descobrir é necessário conceder as mesmas oportunidades a cada indivíduo e avaliar os resultados.

Os criadores de obras de arte, e de um modo mais geral todos os membros da sociedade, designam as actividades necessárias à produção de uma forma de arte como «artísticas», porque estas exigem os dons ou uma sensibilidade que só o autêntico artista possui. Encaram-nas como actividades nucleares da arte, pois permitem a uma

obra de arte distinguir-se de um produto industrial, de um artigo artesanal ou de um objecto natural (no caso de a obra ser um objecto). As outras actividades são apenas casos de destreza manual, de jeito para o negócio ou de qualquer outra aptidão menos rara, menos característica da arte, menos necessária para o êxito da obra, menos digna de respeito. Os que exercem essas actividades são relegados para a categoria de pessoal de apoio (assistentes ou ajudantes) e o título de «artista» apenas é atribuído aos que executam as actividades nucleares.

Quer se trate de uma actividade nuclear, com os seus obrigatórios e exclusivos atributos artísticos, ou de uma actividade de simples apoio, ela pode sempre mudar de estatuto. Como vimos, a pintura era outrora considerada um trabalho qualificado, mas não mais do que isso. Contudo começou lentamente a conquistar um carácter mais especial a partir do Renascimento. Mais à frente, noutra capítulo, mostraremos como as actividades artesanais podem ver o seu estatuto redefinido como arte e vice-versa. Para já, bastará referir o exemplo do engenheiro de som e misturador, que se ocupa dos aspectos técnicos da gravação musical e da sua preparação para a difusão comercial. Edward Kealy (1979) descreve a evolução do estatuto dessa actividade técnica. Até meados dos anos 40 do século XX:

A perícia do engenheiro de som consistia em tirar o melhor partido possível das características acústicas do estúdio, escolher a posição dos microfones e corrigir ou equilibrar os níveis sonoros durante a gravação. As possibilidades de acertos eram muito limitadas porque a música era registada directamente num disco ou em fita magnética. A questão estética primordial era de ordem prática: em que medida é que um registo reproduz com fidelidade os sons de uma execução musical? (p. 9)

Após a Segunda Guerra Mundial, os progressos técnicos tornaram possível a «alta-fidelidade» e o «realismo das salas de concerto».

Um bom operador de som esforçar-se-ia por garantir que todo o tipo de ruídos indesejáveis não ficassem gravados ou então que a sua presença fosse minimizada, que os sons fossem gravados sem distorção e devidamente equilibrados. As próprias tecnologias de gravação e, portanto, o trabalho do operador de som deveriam passar despercebidos para não quebrar no ouvinte a ilusão de estar no Philharmonic Hall, e não na sala de estar da sua casa. (p. 11)

Com o advento da música *rock*, os músicos cujos instrumentos incorporavam os últimos desenvolvimentos da tecnologia electrónica começaram a utilizar de uma forma experimental as técnicas de gravação como parte integrante da criação musical. Como, na maioria dos casos, tinham aprendido a tocar imitando gravações tecnicamente muito trabalhadas (Bennett, 1980), quiseram muito naturalmente introduzir esses efeitos no seu trabalho. Os novos equipamentos, nomeadamente os gravadores multipistas, tornaram possível a montagem e a combinação de elementos gravados separadamente, e permitiram manipulações electrónicas dos sons produzidos pelos músicos. As estrelas *rock*, relativamente independentes das regras corporativas, começaram a reclamar o

direito do controlo sobre a gravação e a mistura das suas interpretações. Isto teve duas consequências imediatas. Por um lado, o trabalho de mistura, agora assinalado nas capas dos discos, começou a ganhar reconhecimento e impôs-se como uma actividade artística que requeria um talento especial. Por outro lado, indivíduos que se tinham afirmado como músicos famosos começaram a executar eles próprios essa tarefa ou recrutaram antigos músicos para a fazer. A mistura, outrora uma mera actividade técnica, tornou-se uma componente essencial do processo artístico e era reconhecida como tal (Kealy, 1979, pp. 15-25).

A ideologia em vigor postula uma correlação perfeita entre exercer a actividade nuclear e ser um artista. Se se tem essa actividade, então é-se forçosamente um artista. E reciprocamente, sendo um artista, aquilo que se faz é forçosamente arte. Donde uma certa confusão quando, quer do ponto de vista do senso comum ou na perspectiva da tradição artística, essa correlação não acontece. Por exemplo, se a ideia de dom ou de talento implica (como é frequente) a ideia da espontaneidade de expressão ou da inspiração sublime, os métodos profissionais de trabalho de muitos artistas originam uma curiosa incongruência. Os compositores que escrevem um determinado número de compassos de música por dia, os pintores que pintam um determinado número de horas por dia – quer estejam a «fruir o prazer desse momento ou não» – despertam algumas dúvidas face aos talentos sobre-humanos que se esperava que demonstrassem. Trollope, que acordava bem cedo para exercer as suas três horas de escrita antes de ir trabalhar como funcionário dos correios britânicos, era quase uma caricatura dessa conduta profissional e metódica, «antiartística»:

Aqueles que viveram como escritores – trabalhando todos os dias como operários da literatura – certamente concordarão que três horas diárias permitem a um indivíduo produzir tanto quanto se desejou. Mas para isso, deve exercitar-se para trabalhar sem interrupções durante essas três horas – terá de educar o seu espírito de tal forma que não necessite de morder a pena e de contemplar a parede nua à sua frente, antes de encontrar as palavras pretendidas para expressar as suas ideias. Nessa época, era meu hábito – e ainda o mantenho, apesar de me ter votado ultimamente a um certo desleixo – escrever com o relógio à minha frente e exigir a mim mesmo duzentas e cinquenta palavras de quarto em quarto de hora. Pude constatar que as duzentas e cinquenta palavras iam aparecendo a um ritmo tão regular quanto o movimento dos ponteiros do relógio. (Trollope, 1947, pp. 227-28)

Deparamo-nos com outra dificuldade quando alguém que reclama o estatuto de artista se furta a exercer alguma actividade considerada como nuclear ao trabalho de um artista. Dado que a definição daquilo que é considerado actividade nuclear varia com o tempo, a divisão do trabalho entre o artista e o pessoal de apoio também está sujeita às mesmas variações, constituindo uma fonte de sérias dificuldades. Até que ponto é possível restringir a actividade nuclear sem se perder o estatuto de artista? A parte que constitui a contribuição do compositor para a obra final tem variado consideravelmente. Os intérpretes virtuosos, desde o Renascimento até ao século XX, criavam floreios e improvisavam sobre a partitura dada pelo compositor

(Dart, 1967, e Reese, 1959), portanto, os compositores contemporâneos começaram a criar pautas onde só forneciam as indicações mais sumárias aos seus intérpretes (a tendência inversa, que consiste em restringir a liberdade de interpretação dos músicos ao fornecer indicações cada vez mais precisas, foi dominante até uma época muito recente). No mundo da música contemporânea, John Cage e Karlheinz Stockhausen (Wörmer, 1973) são considerados compositores, mesmo que muitas das suas obras deixem ao critério do músico a decisão sobre a forma de interpretar passagens inteiras. Os artistas não têm necessariamente de manipular os materiais que constituem a obra de arte para serem considerados artistas; os arquitectos raramente constroem aquilo que desenham. Mas uma tal atitude levanta problemas quando um escultor constrói uma peça limitando-se a fornecer um conjunto de instruções a uma oficina de construção mecânica. Muitos recusam-se a classificar como artistas os autores de obras conceptuais que consistem em instruções que nunca materializam a construção de um objecto. Marcel Duchamp transgrediu a ideologia dominante quando assinou e apresentou como autênticas obras de arte uma pá de neve produzida comercialmente ou uma reprodução da *Gioconda*, na qual desenhara um bigode (ver figura 2), relegando, deste modo, Leonardo da Vinci para o conjunto dos indivíduos considerados pessoal de apoio, bem como o inventor e o fabricante da pá. Por mais chocante que esta ideia possa parecer, acontece algo idêntico na realização das *collages*, que são inteiramente compostas por elementos de obras de outras pessoas.

Outra confusão surge quando ninguém consegue distinguir, de entre os participantes envolvidos na produção de uma obra, qual ou quais possuem o tal dom particular e, consequentemente, têm o direito de ser designados como autores da obra acabada, bem como o de dirigir as actividades dos outros. Eliot Freidson (1970) realçou que, na actividade colectiva do mundo da medicina, os participantes concordam em atribuir ao médico o dom particular e as prerrogativas que daí advêm. Mas qual das principais categorias de participantes é que desempenha um papel preponderante e incontestado na realização de um filme? Os teóricos do cinema de *auteur* insistem que um filme deve ser entendido como a expressão da sensibilidade e da imaginação do realizador, que tudo dirige, mesmo quando entra em choque com os constrangimentos impostos pelos produtores ou com a falta de cooperação dos actores. Uns consideram que é o argumentista, se tal lhe for permitido, quem controla o filme, enquanto outros defendem que o cinema é uma arte de actores. Penso que ninguém defenderia que a sensibilidade do contabilista da produção ou do assistente de câmara fossem determinantes para o filme, mas Aljean Harmetz (1977) demonstrou-nos com clareza que a contribuição de E. Y. Harburg e Harold Arlen, os responsáveis pela música de *O Feiticeiro de Oz*, foi determinante na fase de montagem do filme.

Este problema assume uma forma especial na questão de saber se, ao reagirmos perante uma obra de arte, devemos ter em consideração essencialmente as intenções do autor, ou se podemos interpretar a obra de diversas maneiras sem privilegiar essas intenções (Hirsch, 1979). Dito de outro modo, admitimos que o autor imprime algo de específico à realização da obra, algo que mais ninguém conseguiria fornecer?

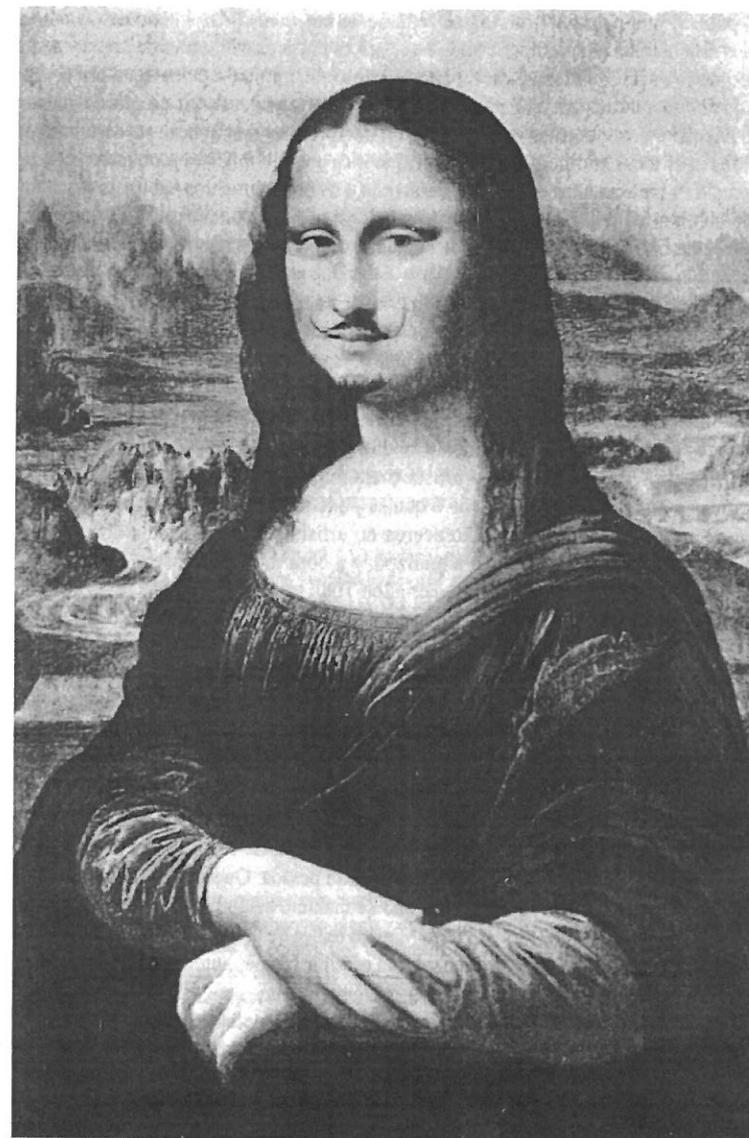


FIGURA 2. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* Quando Marcel Duchamp desenhou um bigode numa reprodução da *Gioconda* e assinou a gravura, transformou Leonardo numa pessoa de apoio ao seu trabalho. (Colecção particular. Fotografia cedida pelo Philadelphia Museum of Art.)

O público que pensa assim reagirá certamente em função das intenções do autor. Mas esta opinião nem sempre é unânime: para os músicos e ouvintes de *jazz*, o modo de interpretação dos temas do repertório não é determinado pelos seus criadores. Aqueles que participam na realização de obras de arte podem estar de acordo quanto às intenções prevalentes – as do autor, do intérprete ou do público – e, deste modo, ultrapassar todas as dificuldades de ordem teórica ou prática. Estes problemas surgem quando os participantes entram em desacordo e os procedimentos habituais suscitam um conflito inultrapassável. A análise sociológica fornece uma explicação para este problema filosófico e estético; evidentemente, esta resposta não resolve o problema. Adopta-o como objecto de estudo.

Finalmente, dado que a condição de artista depende da produção de obras de arte que materializem e expressem os seus talentos e dons, os participantes nos mundos da arte inquietam-se face à autenticidade das obras. O artista que passa por ter realizado uma obra realizou-a de facto ele próprio? Será que alguém pode modificar ou retocar uma obra original de tal modo que aquilo que nos é apresentado já não corresponde exactamente ao que o artista realmente desejava ou criou? Se, uma vez acabada a obra, o artista a alterou tendo em conta experiências ou críticas entretanto surgidas, o que é que se pode inferir relativamente às aptidões desse artista? Se a nossa opinião acerca do artista se baseia na sua obra, temos necessariamente de saber quem a realizou, e a obra merece, conseqüentemente, a avaliação que fazemos dela e do seu criador. Tudo se passa como se a realização de obras de arte fosse um concurso, uma espécie de exame escolar que exigisse uma avaliação equitativa, baseada numa rigorosa observação dos factos. A importância desta correlação entre a pessoa e a obra é tal que existem investigadores que se dedicam a verificar quem executou determinadas pinturas, se o quadro exposto sob o nome de *X* é realmente uma obra de *X*, se a música que ouvimos foi composta pela pessoa que pensamos, se o texto de um determinado romance foi de facto escrito pelo indivíduo cujo nome consta na capa, ou se se trata de um plágio cujo mérito ou responsabilidade cabem a outrem.

Por que é que estes factos são importantes? Apesar de tudo, a obra não se altera mesmo que se descubra que o seu autor foi outra pessoa. Quer tenha sido escrita por Shakespeare ou por Bacon, uma peça não se mantém sempre a mesma? Sim e não. O conto de Borges (1962) sobre Pierre Menard realça de modo singular essa ambiguidade. Ele conta-nos que Pierre Menard, um escritor francês autor de vários romances e obras convencionais, decide escrever o *Dom Quixote* – não uma nova versão do romance, mas o mesmo *Dom Quixote* de Cervantes. Depois de um enorme trabalho, consegue escrever dois capítulos e uma parte do terceiro. As palavras são exactamente as mesmas de Cervantes. Mas, como sublinha Borges, Cervantes utilizava a linguagem da sua época, enquanto Menard emprega uma linguagem arcaizante que, ainda para mais, não é a sua língua materna. E por aí fora. A pessoa que escreve e a época em que escreve constituem dados que influenciam o juízo que fazemos da obra e, portanto, aquilo que ela nos pode revelar acerca do seu autor. (Para mais observações sobre este conto de Borges, ver Danto [1973], pp. 6-7.)

Tudo isto é importante não só porque tem implicações sobre o modo como apreciamos e avaliamos a obra, mas também porque a reputação de um artista é o resultado da soma das apreciações feitas a toda a sua produção. Cada obra atribuída de forma definitiva a Ticiano acrescenta ou subtrai algo ao total que nos permite medir a grandiosidade desse artista. É por isso que o plágio suscita reacções tão violentas. Não se trata apenas de um bem que é roubado, mas também do fundamento da sua reputação.

A reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente. Atribuímos maior valor a uma obra realizada por um artista que admiramos, tal como admiramos à partida um artista de cujas obras gostamos. Quando a distribuição da arte implica uma transacção no mercado, o nível de reputação pode ser convertido em valor financeiro; isto implica que a decisão de retirar a autoria de uma obra a um artista famoso e admirado faz com que ela perca automaticamente o seu valor. Houve museus e coleccionadores que sofreram grandes perdas financeiras em consequência disso, e os especialistas são frequentemente alvo de fortes pressões quando pretendem desmentir atribuições de obras que implicaram enormes investimentos (Wollheim, 1975).

Para Trollope, a questão da importância do nome do artista para a avaliação da obra era suficientemente interessante para que realizasse uma experiência:

Após alcançar sucesso como escritor (...) apercebi-me de uma enorme injustiça nos meios da literatura que nunca me tinha atingido, e da qual nunca suspeitei enquanto fui desconhecido. Parecia-me que a notoriedade, uma vez adquirida, trazia consigo demasiadas mordomias (...). Considerava que o trabalho daqueles que surgiam depois de mim era de uma qualidade tão boa, senão melhor, e contudo não eram devidamente apreciados. A fim de o confirmar, decidi tornar-me eu mesmo um desses aspirantes e começar uma série de romances anónimos para verificar se conseguiria adquirir uma segunda identidade, já que, tendo ganhado notoriedade graças às minhas qualidades literárias, deveria obter de novo esse resultado. (Trollope, 1947, pp. 169-70)

Ele escreveu, e publicou sob anonimato, dois contos onde se esforçou por disfarçar o seu estilo e a sua forma característica de desenvolver uma narrativa:

Por uma ou duas vezes, ouvi-os mencionados [os contos] por leitores que não sabiam que o autor era eu, e sempre em termos elogiosos; mas [eles] não alcançaram um verdadeiro sucesso (...). Blackwood [o editor], que evidentemente conhecia o autor, quisera publicá-los, na firme esperança de que as obras de um escritor estabelecido se imporiam, mesmo na ausência do nome desse escritor (...). Mas os factos não corresponderam às suas expectativas e ele recusou uma terceira tentativa, embora um terceiro conto estivesse pronto (...). Claro que nada disto prova que não pudesse ter alcançado novamente êxito se tivesse mantido a determinação de outrora (...). Outros dez anos de trabalho intenso e não remunerado poder-me-iam ter facultado uma nova reputação. Mas uma coisa pelo menos parecia-me evidente: apesar de todas as vantagens que a prática da minha arte me tinha concedido, eu não conseguia levar os leitores ingleses a ler o que lhes dava, a não ser que o fizesse sob o meu nome. (Trollope, 1947, pp. 171-72)

Trollope concluiu que:

É normal que para todas as coisas o público se fie numa reputação bem estabelecida. É natural que um leitor de romances procure numa biblioteca livros de George Eliot ou de Wilkie Collins, tal como uma dama vai ao Fortnum & Mason quando deseja uma empada. Fortnum & Mason só puderam tornar-se aquilo que são pelo efeito conjugado de um certo contexto temporal e das suas ótimas empadas. Se Ticiano nos enviasse do outro mundo uma pintura (...) seria necessário algum tempo para que o crítico do *Times* descobrisse o seu valor. Podemos troçar da falta de discernimento assim demonstrada, mas este peso da avaliação é humano e sempre foi assim. Afirimo tudo isto agora porque os meus pensamentos sobre esta questão persuadiram-me de que é necessário ter em consideração a amargura dos autores desiludidos. (Trollope, 1947, p. 172)

#### AS CADEIAS DE COOPERAÇÃO

Tudo o que não é realizado pelo artista, ou seja, por aquele que exerce a actividade nuclear sem a qual a obra não seria arte, tem de ser feito por outra pessoa qualquer. O artista encontra-se deste modo no centro de uma rede de cooperação onde todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem partilhar completamente as suas ideias sobre o modo como o trabalho deve ser executado. Este consenso existe quando os participantes exercem qualquer uma das actividades necessárias, sem que, apesar da divisão do trabalho, se constitua um subgrupo em torno de uma função especializada. É o que se passa nas formas de arte simples e muito difundidas, como na dança quadrilha, ou em segmentos da sociedade onde todos os membros estão em contacto permanente com actividades artísticas. No século XIX, os americanos oriundos de «boas» famílias possuíam conhecimentos musicais suficientes para interpretarem as baladas de Stephen Foster, tal como os seus homólogos do Renascimento interpretavam madrigais. Nestas circunstâncias, a cooperação acontece de modo simples e rápido.

Pelo contrário, quando grupos de profissionais especializados se encarregam de exercer as actividades necessárias à produção de uma obra de arte, os seus membros têm preocupações estéticas, financeiras e profissionais muito diferentes das do artista. Sabe-se, por exemplo, que os músicos de orquestra se preocupam muito mais em interpretar as suas partes com brio do que com o sucesso de uma obra em particular; e isto por um boa razão, já que o êxito deles depende em grande medida da impressão que exercem sobre o seu empregador (Faulkner, 1973a, 1973b). Podem sabotar uma nova obra que, dada a sua dificuldade de execução, os leva a soar mal, porque os seus interesses profissionais chocam com os do compositor.

A ocorrência de conflitos estéticos entre o pessoal de apoio e o artista também é frequente. Um escultor meu conhecido foi convidado a utilizar os serviços de uma oficina de litografia. Como sabia pouco daquela técnica, ficou grato por poder confiar o trabalho de impressão à mestria daqueles artesãos veteranos, já que esta divisão

do trabalho era um costume e estava na origem de uma arte artesanal extremamente especializada. Fez desenhos com grandes áreas de cores uniformes, pensando deste modo simplificar o trabalho do impressor. Ora, afinal tinha tornado tudo mais difícil. Para pôr tinta numa área maior da pedra, o impressor tem de fazer várias passagens sobre a mesma superfície, criando o risco de surgirem marcas do rolo. Os impressores, que nutriam um enorme zelo e orgulho pela sua arte, explicaram ao artista que podiam imprimir os seus desenhos, mas que iriam ter muitas dificuldades em evitar os traços do rolo sobre as grandes superfícies. Ele ignorava esses detalhes técnicos quando executou os desenhos e propôs a utilização dos traços do rolo como uma componente estética da obra. Os impressores recusaram-se categoricamente a realizar o trabalho. Os traços do rolo eram um sinal evidente (aos olhos dos outros impressores) de falta de perícia, e a ideia de que uma gravura com esses traços pudesse sair da sua oficina era-lhes absolutamente insuportável. A curiosidade artística do escultor tinha colidido com as normas profissionais dos impressores. É um exemplo eloquente do modo como os grupos especializados de apoio se regem por normas e preocupações que lhes são próprias (ver Kase, 1973).

O artista estava à mercê dos impressores porque não tinha a capacidade de imprimir as litografias por si próprio. Este caso é um exemplo das escolhas que um artista tem de enfrentar quando inserido em qualquer cadeia cooperativa. Ele pode delegar a realização do trabalho e deixar que as coisas sejam executadas tal como o pessoal de apoio está preparado para as fazer; pode tentar persuadir essas pessoas a realizarem o trabalho segundo as suas indicações; pode ensiná-las a trabalhar segundo o seu método; ou então, é ele quem realiza as coisas. Exceptuando a primeira, qualquer uma destas alternativas implica um investimento adicional de tempo e de energia que pode ser economizado se se recorrer aos procedimentos habituais. Os laços do artista com a cadeia de cooperação de que depende têm um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efectivamente produzir.

Podemos encontrar exemplos semelhantes em todos os domínios da arte, e e Cummings teve algumas dificuldades em publicar o seu primeiro livro de poesia porque as suas bizarras tipográficas assustavam os impressores (Norman, 1958; ver figura 3). A realização de um filme suscita um sem-número de dificuldades da mesma ordem: actores que não querem ser filmados senão num ângulo que os favoreça, argumentistas que não aceitam a mínima modificação dos diálogos e operadores de câmara que se recusam a utilizar técnicas não convencionais.

Os artistas criam com frequência obras que não se adaptam às estruturas de produção ou de apresentação existentes. Façamos um pequeno exercício mental. Imaginemo-nos no papel de um responsável pelo departamento de escultura de um museu e que convidámos um famoso escultor para expor uma obra recente. Ele chega ao volante de um camião que transporta uma monumental construção composta por várias peças de maquinaria industrial, enormes e pesadas, que resultam numa obra de formas interessantes e agradáveis. Ficamos imediatamente rendidos e muito entusiasmados. Pedimos ao escultor para levar o camião até à zona de descargas do museu. É então que ambos nos apercebemos de que a porta é muito baixa; tem quatro

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r  
 who  
 a) s w ( e l o o ) k  
 upnowgath  
 PPEGORHRASS  
 eringint(o-  
 aTHE) :1  
 eA  
 !p:  
 S a  
 (r  
 rIvInG ,gRrEaPsPhOs)  
 to  
 rea (be) rran (com) gi (e) ngly  
 ,grasshopper;

FIGURA 3. e e cummings, «r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r». e e cummings teve problemas com o público e com os impressores porque a sua poesia obrigava-os a fazerem as coisas de um modo inabitual. (Excerto de *NO THANKS*, poemas de E. E. Cummings, com a autorização de Liveright Publishing Corporation. © 1935 E. E. Cummings. © 1968 Marion Morehouse Cummings. © 1973, 1978 Nancy T. Andrews. © 1973, 1978 George James Firmage.)

metros e meio de altura e a obra é bastante maior, qualquer que seja o lado abordado. O escultor propõe a demolição de uma parte do muro da entrada, mas entretanto também nos apercebemos de que a obra é demasiado pesada. Mesmo ultrapassada a dificuldade da entrada, o chão iria ceder sob o seu peso. É um museu, não uma fábrica, e portanto não foi concebido para suportar tais cargas. Por fim, o escultor, muito contrariado, vai-se embora com a obra.

De modo idêntico, certos compositores escrevem músicas para um número de executantes que excede em muito aquilo que as organizações de concertos podem pagar. Os dramaturgos escrevem peças tão extensas que os espectadores abandonam a sala antes do fim do espectáculo. Os escritores escrevem romances que até os leitores mais competentes consideram ininteligíveis, ou que exigem procedimentos de impressão inacessíveis para os editores. Esses artistas não são estouvados; não é essa a questão. Aquilo que importa realçar é que as esculturas expostas nos museus ultrapassaram a porta de descargas e não fizeram ceder o chão. Os escultores sabem que os museus não podem acolher peças muito pesadas nem demasiado volumosas e têm isso em consideração quando realizam o seu trabalho. Os espectáculos apresentados na Broadway têm uma duração considerada razoável para que os espectadores assistam à totalidade das representações, e as obras interpretadas pelas orquestras sinfónicas são escritas para um número de executantes que não exceda os meios financeiros dos organizadores.

Quando os artistas realizam um trabalho inadaptado às instituições existentes, de um ponto de vista puramente material ou tendo em consideração certas convenções (o peso da escultura ou a duração dos espectáculos), as obras não são apresentadas ao

público. Não porque os directores dessas organizações sejam uns empecilhos reaccionários, mas porque os espaços são concebidos para acolher obras de dimensões habituais, e os recursos de que dispõem não lhes permitem realizar nem os trabalhos necessários para acolher obras não conformes, nem suportar os prejuízos resultantes da apresentação de obras que não encontram a adesão do público.

Como é que se faz então, para que as obras que fogem às normas possam ser expostas, interpretadas ou difundidas? Voltar-se-á a este assunto mais à frente. Para já, sublinhe-se apenas que existem frequentemente circuitos paralelos de distribuição públicos e empresários receptivos a novas experiências. Os primeiros procuram meios alternativos de difusão, os outros apostam sobretudo nos resultados. As instituições de ensino oferecem muitas vezes este género de possibilidades. Têm bastante espaço e podem recrutar entre os seus alunos indivíduos mais ou menos disponíveis, o que lhes permite mobilizar efectivos com os quais os estabelecimentos mais comerciais não podem contar: verdadeiras multidões para as cenas de multidões, ou combinações perfeitamente inesperadas de instrumentistas e cantores para experiências musicais.

Os artistas que se adaptam às possibilidades oferecidas pelas instituições habituais são em maior número. Ao ajustarem os seus projectos às condições existentes, aceitam os constrangimentos específicos dessa rede de cooperação. Sempre que um artista depende de outras pessoas para qualquer coisa de indispensável, tem duas hipóteses, ou aceita os constrangimentos impostos por essas pessoas, ou investe o seu tempo e energia para obter essa coisa por outros meios.

#### AS CONVENÇÕES

A produção de obras de arte exige que pessoal especializado coopere segundo modalidades bem definidas. De que modo é que os participantes chegam a um entendimento sobre essas modalidades? Poderiam, evidentemente, partir sempre do início de cada vez. Um grupo de músicos podia discutir e chegar a um acordo sobre a gama de sons a utilizar, de instrumentos a fabricar para produzir esses sons, o modo de combinar esses sons para criar uma linguagem musical, e sobre a maneira de criar com essa linguagem obras de uma determinada duração, destinadas a um certo número de instrumentos que seriam tocados para um certo número de ouvintes recrutados segundo critérios muito precisos. Guardadas as devidas distâncias, é um pouco aquilo que observamos aquando da criação de uma nova companhia de teatro, ainda que na maioria dos casos apenas alguns destes aspectos sejam realmente tidos em conta.

Normalmente, as pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte não partem completamente do zero. Pelo contrário, baseiam-se nas convenções existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado. As convenções artísticas abrangem todas as decisões que se tomam para produzir uma obra, embora qualquer convenção possa ser revista, tendo em conta a necessidade de se satisfazer especificamente um determinado trabalho. As convenções ditam a escolha dos materiais, por exemplo, quando os músicos acordam em utilizar

as notas de determinadas escalas modais, ou de uma escala diatónica, pentatónica ou cromática e as harmonias que lhes estão subjacentes. As convenções indicam os procedimentos a adoptar para traduzir as ideias ou as sensações, como, por exemplo, quando os pintores utilizam as leis da perspectiva para dar a ilusão de profundidade ou quando os fotógrafos utilizam o preto, o branco e as diferentes cambiantes de cinzentos para reproduzir o jogo da luz sobre os volumes. As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os géneros, por exemplo, a sonata na música ou o soneto na poesia. As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espectáculo, as proporções e a forma geral mais indicada para uma pintura ou uma escultura. As convenções regem as relações entre o artista e o público, ao determinarem os direitos e as obrigações de uns e de outros.

Os historiadores de arte, os musicólogos e os críticos literários encontraram no conceito de convenção artística um bom meio para justificarem a capacidade que os artistas possuem para realizarem obras que tocam e fazem reagir o público. Ao utilizarem uma organização de sons tão convencional como uma escala, os compositores podem provocar e manipular as expectativas do ouvinte quanto às notas que se seguirão. Podem depois atrasar e frustrar a satisfação dessas expectativas, criando tensão e apaziguamento à medida que a expectativa vai sendo satisfeita (Meyer, 1956, 1973; Cooper e Meyer, 1960). É precisamente devido ao facto de tanto o artista como o público terem um conhecimento e uma vivência comuns das convenções em jogo, que a obra de arte suscita a emoção. Barbara H. Smith (1968) mostrou o modo como certos poetas exploram as convenções das formas poéticas e da declamação para conduzirem a obra a uma conclusão evidente e satisfatória, onde as expectativas suscitadas no início do poema são simultânea e satisfatoriamente resolvidas. E. H. Gombrich (1960) analisou as convenções visuais que os artistas utilizam para dar ao espectador a ilusão da realidade (ver figura 4). Em todos estes domínios (e noutros, como a cenografia, a dança ou o cinema), a emoção artística só se torna possível devido à existência de um conjunto de convenções às quais tanto o público como o artista se podem reportar para que a obra seja investida de significado.

As convenções são necessárias à arte, ainda sob outro aspecto. Ao poderem tomar decisões com maior rapidez e ao organizarem-se em função dos métodos mais convenientes, os artistas podem consagrar mais tempo à obra propriamente dita. As convenções permitem coordenar mais facilmente e com maior eficácia as actividades dos artistas e do pessoal de apoio. William Ivins (1953), por exemplo, mostrou como, nas artes gráficas, vários artistas podiam colaborar na realização de uma mesma prancha quando usavam um sistema convencional de marcação de sombras, de relevos, etc. Estas convenções permitiam depois ao espectador decodificar esses signos essencialmente arbitrários. Nesta perspectiva, o conceito de convenção fornece um ponto de encontro para as ciências humanas e sociais, já que se torna intercambiável com as tão familiares noções sociológicas de norma, regra, representação colectiva, costume e hábito. Todas estas noções remetem para as ideias e formas de pensamento comuns que estão na base das actividades de cooperação no seio de um grupo de pessoas.

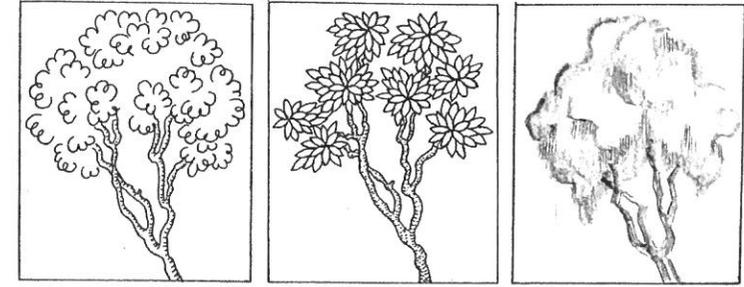


FIGURA 4. Três desenhos realistas de uma árvore. As convenções das artes visuais permitem aos artistas atribuir características comuns aos objectos familiares para que o público os interprete como realistas. Estas três maneiras de desenhar a mesma árvore (utilizam respectivamente as convenções europeias do século XVI, do início do século XX e da pintura clássica indiana) são todas facilmente entendidas como uma árvore. (Desenhos de Nan Becker.)

Os actores de comédia podiam interpretar cenas burlescas para três personagens sem qualquer ensaio, porque apenas tinham de recorrer a um conjunto de sátiras que sabiam de cor e distribuir entre si os diferentes papéis. Os intérpretes de música de dança que nunca tenham tocado juntos conseguem passar uma noite inteira a tocar sem outra combinação prévia senão a indicação dos nomes dos temas (*Sunny Side of the Street* em dó maior) e da contagem do tempo («um, dois, ... um, dois, três, quatro»); o título indica uma melodia, a respectiva harmonia e talvez algumas indicações de contraponto. As convenções que regem as personagens e a estrutura dramática no primeiro caso, e a melodia, a harmonia e o tempo no segundo, são suficientemente conhecidas para que o público reaja sem dificuldades e como previsto.

Embora bastante uniformizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar as suas decisões. Mesmo quando parecem fornecer indicações muito precisas, deixam lugar a uma parcela de indeterminação que será dissipada pelo recurso aos modos de interpretação habituais, ou através da negociação. Uma certa tradição da prática interpretativa, frequentemente codificada por escrito, indica aos artistas como desempenhar os papéis dramáticos ou como abordar as partituras musicais. As partituras do século XVII continham relativamente poucas indicações, mas os tratados dessa época explicavam como resolver as questões deixadas em aberto pelos compositores, no que diz respeito à orquestração, à duração relativa das notas, às improvisações, às variações e aos floreios. Os músicos descodificavam as partituras tendo em conta todos esses estilos de interpretação habituais, o que lhes permitia uma melhor coordenação das suas actividades (Dart, 1967). O mesmo acontece nas artes plásticas. Durante o Renascimento, os temas, o

simbolismo e as cores da pintura religiosa italiana eram ditados em grande medida por convenções; mas muitas decisões eram da livre iniciativa do artista, permitindo assim que obras bastante diversas vissem a luz do dia, também elas a partir de convenções muito circunscritas. Porém, a adopção de uma temática e de um vocabulário convencionais forneciam aos espectadores os meios de decifrar os sentimentos e os significados inscritos nos quadros. Mesmo onde a interpretação das convenções se havia fixado através do uso, tornando-se desse modo ela própria convencional, os artistas podiam decidir em conjunto fazer as coisas de outra maneira, pois a negociação abria essa possibilidade de mudança.

As convenções exercem grandes constrangimentos sobre o artista. Elas são particularmente constrangedoras porque não existem isoladamente, mas fazem parte de complexos sistemas interdependentes, de tal modo que uma pequena mudança pode envolver toda uma série de mudanças em cadeia. Deparamos sempre com a presença de um sistema de convenções nos equipamentos, nos materiais, nos temas, na formação, nos espaços e nas instalações disponíveis, nos sistemas de notação e ainda noutros elementos que sofrem obrigatoriamente mudanças em resultado da alteração de apenas um dos seus elementos (cf. Danto, 1980).

Considerem-se todas as mudanças produzidas pela passagem da escala cromática de doze tons, convencional na música ocidental, para outra constituída por quarenta e dois tons por oitava. Foi o que Harry Partch (1949) fez nas suas composições musicais. Os instrumentos ocidentais tradicionais não conseguem produzir esses microtons facilmente e, para a maioria deles, isso é completamente impossível. Torna-se, portanto, necessário adaptar os instrumentos habituais ou, então, inventar e fabricar outros. Se surgem instrumentos novos, ninguém sabe tocar neles e os músicos têm de aprender por si. A notação ocidental convencional não serve para escrever uma música com quarenta e dois tons. É necessário inventar uma nova notação e os músicos têm de aprender a decifrá-la. (Aqueles que usam a escala cromática convencional de doze tons para as suas composições beneficiam de recursos comparáveis sem disso se aperceberem.) Enquanto para executar correctamente uma música composta a partir dos doze tons são suficientes algumas horas de ensaio, uma música que utilize quarenta e dois exige muitíssimo mais trabalho, tempo, esforço e recursos. Na maioria dos casos, a interpretação da música de Partch aconteceu da seguinte maneira: uma universidade convidava-o durante um ano lectivo. No início do ano, ele recrutava um grupo de estudantes interessados no seu projecto; estes construam os instrumentos (que ele já tinha inventado) sob a sua direcção. Durante o Inverno aprendiam a tocar esses instrumentos e a decifrar a notação que Partch tinha inventado. Na Primavera ensaiavam várias obras e, para terminar, realizavam um concerto. Sete ou oito meses de trabalho resultavam finalmente em cerca de duas horas de música. Afinal, duas horas que podiam ser preenchidas com música mais convencional, executada por um conjunto de músicos de orquestra e após oito ou dez horas de ensaios. A diferença de recursos requeridos dá-nos a medida dos constrangimentos impostos pelo sistema convencional.

De modo semelhante, as convenções que especificam as condições daquilo que é aceite como uma boa fotografia não correspondem apenas a critérios estéticos mais

ou menos consensuais entre todos aqueles que se interessam pela prática da fotografia de arte (Rosenblum, 1978), mas também a constrangimentos do material e dos equipamentos fabricados pelas principais firmas da especialidade. As objectivas, os corpos das câmaras, os selectores de velocidade, os obturadores, as películas e o papel sensível disponíveis no mercado não representam senão uma ínfima parte de tudo aquilo que poderia ser fabricado, uma selecção de produtos compatíveis entre si e cuja utilização permite a obtenção de fotografias aceitáveis. Com alguma imaginação, também é possível utilizá-los para alcançar efeitos não previstos pelos fabricantes. Como contrapartida destes constrangimentos temos acesso a um material normalizado e fiável, produzido em série, que os fotógrafos apreciam com agrado; uma película Kodak Tri-X comprada em qualquer parte do mundo tem as mesmas características e produz, mais ou menos, os mesmos resultados.

As limitações inerentes à prática convencional não são absolutas. Existe sempre a possibilidade de se fazerem as coisas de outra maneira, desde que se esteja preparado para pagar o preço desse esforço suplementar, e enfrentar os obstáculos à difusão dessas obras. A experiência do compositor Charles Ives é um exemplo desta segunda possibilidade. Ives trabalhou bastante sobre a politonalidade e a polirritmia no início do século XX, numa época em que elas ultrapassavam as competências dos instrumentistas de formação clássica. Os músicos nova-iorquinos que tentaram interpretar a sua música de câmara e as suas obras sinfónicas afirmavam que elas eram impossíveis de ser executadas, que os seus instrumentos não podiam reproduzir tais sonoridades, que as partituras eram absolutamente impraticáveis. Ao fim de algum tempo, Ives aceitou finalmente as críticas, mas continuou a compor a sua música. O que torna este caso interessante é que, apesar da grande amargura que sentia, ele viveu esta situação como uma grande libertação (Cowell e Cowell, 1954). Se ninguém conseguia tocar a sua música, então ele não tinha necessidade de escrever em função das capacidades dos músicos, de aceitar as convenções constrangedoras que regem a cooperação entre um compositor e os intérpretes da sua obra. Dado que a sua música não se destinava a ser tocada, ele nunca necessitou de a dar como acabada; absteve-se de aprovar a leitura precursora da *Concord Sonata* feita por John Kirkpatrick, pois isso significaria que nunca mais a poderia alterar. Ives também não era obrigado a adaptar a sua escrita musical aos constrangimentos materiais impostos pelos modos de financiamento habituais e, assim, escreveu a sua *Quarta Sinfonia* para três orquestras. (Essa impraticabilidade foi-se atenuando com o tempo; Leonard Bernstein dirigiu a primeira apresentação pública da *Quarta Sinfonia* em 1958, tendo sido executada várias vezes desde então.)

Regra geral, a ruptura com as convenções e com todas as suas manifestações nas estruturas sociais e na produção material implica um acréscimo de problemas para os artistas e a diminuição da circulação das suas obras. Mas, simultaneamente, também amplia a sua liberdade de opção por soluções alternativas e o abandono das práticas e dos procedimentos habituais. Se isto é assim, podemos encarar qualquer obra de arte como o fruto de uma escolha entre a facilidade das convenções e o sucesso, por um lado, e a dificuldade do inconformismo e a ausência de reconhecimento, por outro.

## MUNDOS DA ARTE

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas actividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as actividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefactos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si. Se não forem exactamente as mesmas pessoas a intervirem em conjunto e de cada vez, os seus substitutos terão também um bom conhecimento das convenções em vigor, de modo a que a cooperação possa prosseguir sem dificuldades. As convenções facilitam a actividade colectiva e proporcionam uma considerável economia de tempo, de energia e de outros recursos; contudo, não é impossível trabalhar à margem dessas convenções, é apenas mais difícil e mais oneroso sob todos os pontos de vista. A mudança é possível e acontece de facto sempre que alguém descobre um meio de reunir os recursos materiais e humanos necessários, ou reformula completamente o trabalho de tal modo que este não dependa dos meios comuns.

Nesta perspectiva, as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de «artistas» possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza. Os artistas constituem um subgrupo dos participantes desses mundos que, por acordo mútuo, possuem um dom particular e trazem, em consequência, uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-a uma obra de arte.

Os mundos da arte não têm fronteiras precisas que permitam afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e outra não. A questão aqui não se prende com traçar uma linha de demarcação entre um mundo da arte e o resto da sociedade, mas sobretudo com assinalar grupos de indivíduos que cooperam tendo em vista a produção de coisas que, pelo menos para eles, são aceites como arte. Seguidamente, é importante verificar se existem outros indivíduos igualmente indispensáveis para essa produção, de modo a que aos poucos se construa uma imagem o mais completa possível da rede de cooperação que se estende em torno da obra considerada. Um mundo da arte é feito da própria actividade de todas essas pessoas que cooperam entre si. Não se trata exactamente de uma estrutura ou de uma organização, e não usaremos esses termos senão para evocar a ideia de redes de pessoas que cooperam entre si. Por comodidade, admitimos frequentemente que a cooperação de muitas pessoas é tão periférica e relativamente pouco importante que não a temos em consideração. Não nos esqueçamos todavia de que esse estado das coisas pode alterar-se, e que aquilo que hoje é negligenciável pode ser primordial amanhã se, por qualquer motivo, esse tipo de cooperação se tornar subitamente difícil de obter.

A maioria não  
a longo prazo  
a longo prazo

Os mundos da arte não têm fronteiras precisas, noutra sentido ainda. O sociólogo que estuda os mundos da arte consegue discernir tão bem como os próprios participantes, mas não melhor, aquilo que é «realmente arte», aquilo que provém da produção artesanal ou comercial, aquilo que constitui uma expressão da cultura popular, ou aquilo que é apenas sintoma de um estado particular de delírio. Porém, os sociólogos resolvem esse problema das fronteiras com maior facilidade que os membros de um mundo da arte. Uma das questões importantes, na análise sociológica dos mundos da arte, é saber quando, onde e como os intervenientes estabelecem uma demarcação entre aquilo que consideram característico e tudo o resto. Os mundos da arte dão bastante atenção à tentativa de determinar aquilo que é e o que não é arte, aquilo que é ou não é o seu tipo de arte, quem é e quem não é artista. É através da observação do modo como um mundo da arte estabelece essas distinções, e não tentando estabelecê-las nós próprios, que podemos compreender muito do que se passa nesse mundo. (Ver Christopherson, 1974a e b, para um exemplo deste processo na fotografia de arte.)

Entretanto, os mundos da arte estabelecem constantemente relações estreitas e essenciais com outros mundos dos quais se querem diferenciar. Partilham idênticas fontes de abastecimento com esses mundos, recrutam aí pessoal, adoptam ideias daí provenientes e competem com eles disputando-lhes o público e os recursos financeiros. Num certo sentido, os mundos da arte e os mundos das artes artesanais, comerciais e populares fazem parte de um sistema social mais vasto. Assim, e apesar de todas as pessoas envolvidas perceberem e aceitarem as diferenças que as mantêm separadas, uma análise sociológica deverá revelar, acima de tudo, aquilo que as aproxima.

Além disso, os mundos da arte levam alguns dos seus membros a criar inovações que depois não são aceites. Algumas dessas inovações engendram pequenos mundos distintos; outras permanecem adormecidas durante anos, e algumas gerações ou anos depois são aceites por um mundo da arte mais vasto; outras permanecem magníficas curiosidades de interesse meramente documental. As suas diferentes fortunas reflectem tanto os juízos de valor artístico atribuídos pelos mundos da arte contemporâneos, como a acção francamente fortuita de todo um conjunto de outros factores.

A unidade elementar de análise é, portanto, um mundo da arte. Mas estas duas noções, «mundo» e «arte», são problemáticas, porque a obra que serve como ponto de partida à investigação pode ser produzida no seio de redes de cooperação muito diversas e sob definições muito diversas. Determinadas redes são vastas, complexas e especificamente orientadas para a produção de obras do tipo das que aqui nos interessam. As redes mais pequenas podem incluir apenas algum do pessoal especializado característico das redes mais vastas e complexas. No seu limite mais extremo, o mundo pode ser constituído unicamente por aquele que realiza a obra empregando um material fornecido por pessoas que não tinham a intenção de cooperar na produção da obra e que ignoram essa contribuição. Os fabricantes de máquinas de escrever são parte integrante dos pequenos mundos de inúmeros aspirantes a romancistas que não têm qualquer ligação com o mundo literário, tal como é tradicionalmente entendido.

De modo idêntico, a actividade cooperativa pode ser encarada como estando sob a alçada da arte ou sob qualquer outra denominação mesmo se, neste último caso, ela

desembocar numa produção que nos pareça semelhante à dos bens da arte. Como a «arte» é uma etiqueta prestigiante que confere certas vantagens àqueles que a podem associar à sua actividade, são muitos os que a reivindicam para o seu trabalho. Outros, também em grande número, não estão preocupados em saber se aquilo que fazem é arte ou não (esse é muitas vezes o caso das artes populares ou domésticas como a decoração de bolos, os bordados ou as danças folclóricas) e não acham nem depreciativo, nem importante, que as suas actividades não sejam consideradas artísticas por aqueles que se preocupam com esses assuntos. Certos membros de uma sociedade podem controlar a aplicação do termo honorífico *arte*, o que limita o número dos beneficiários das vantagens que lhe estão associadas.

Dados todos estes motivos, é bastante difícil determinar aquilo que uma análise dos mundos da arte pode deixar de lado e aquilo que deve ter em consideração. Limitar a análise à arte habitualmente definida como tal por uma dada sociedade implica eliminar muitos aspectos interessantes: os casos marginais em que as pessoas aspiram à notoriedade sem a obter, ou ainda aqueles em que as pessoas realizam um trabalho que poderia passar por arte aos olhos de um observador exterior, mas cujos criadores não estão interessados nessa possibilidade. Isso permitiria o domínio dos mecanismos de definição da arte pelos próprios actores sociais – o que poderia constituir seguramente o objecto do nosso estudo. Mas ao introduzirmos no campo da análise tudo que uma dada sociedade define como arte, correríamos certamente o risco de cobrir um domínio demasiado vasto. Podemos incluir quase tudo numa definição desse género, aplicando um mínimo de razoabilidade. Por isso, não aceitámos as tradicionais definições de arte para esta análise, mas também não se incluiu tudo, restringindo-nos às situações extremas em que esta etiqueta é contestada, e àquelas em que as pessoas fazem qualquer coisa que parece aparentar-se claramente com aquilo que é qualificado como «arte», de modo a que os mecanismos de definição se inscrevam também no cerne da presente reflexão.

Tudo isto levou-nos a dar uma grande atenção a obras às quais não é habitual conceder valor ou importância artística. Interessámo-nos pelos «pintores de fim-de-semana» e pelas costureiras de colchas, bem como pelos pintores e escultores provenientes da tradição das belas-artistas, pelos músicos de *rock and roll* tal como pelos intérpretes de música clássica, pelos amadores tal como pelos profissionais. Desse modo, espera-se deixar transparecer a natureza problemática de noções como «mundo» e «arte», e evitar a atribuição de um peso excessivo aos critérios que estabelecem as definições convencionais da arte para uma sociedade.

Embora os mundos da arte não possuam fronteiras precisas, caracterizam-se pelo grau de independência variável, pela relativa impermeabilidade à ingerência de outros grupos sociais organizados. Por outras palavras, aqueles que cooperam para a realização das obras aqui analisadas podem ser livres de organizar a sua actividade reclamando-a como arte, tal como acontece em muitas sociedades ocidentais contemporâneas, quer façam uso dessa possibilidade ou não. Talvez se apercebam de que devem ter em consideração outros interesses representados por grupos organizados sobre outras bases. O controlo exercido pelo Estado sobre determinadas esferas da sociedade

pode ser tal que alguns intervenientes importantes do mundo da arte são induzidos a satisfazer principalmente os interesses do aparelho de Estado em vez dos interesses daqueles que se reclamam como defensores da arte. Em certas sociedades teocráticas, a produção daquilo que, na perspectiva das nossas sociedades, consideramos como obras de arte é um aspecto acessório das actividades de natureza religiosa. Em sociedades emergentes, as questões de sobrevivência podem constituir uma situação tão premente que tudo aquilo que não contribua directamente para a produção de alimentos e de outros bens de primeira necessidade passará por um luxo dispensável: o trabalho que, do nosso ponto de vista, consideraríamos como arte é executado a título de necessidade doméstica. Todo o trabalho que não possa ser justificado por uma necessidade prioritária é imediatamente excluído. Antes de poderem conceber objectos ou acontecimentos definidos como artísticos, as pessoas necessitam de suficiente liberdade política e económica para o fazer, o que não é o caso para muitas sociedades.

Parece necessário insistir neste ponto, porque muitos autores normalmente associados à sociologia da arte tratam-na como um fenómeno relativamente autónomo, livre dos constrangimentos organizacionais que pesam sobre outras formas de actividade colectiva. Não se examinam essas teorias no presente trabalho porque elas conduzem a questões filosóficas bastante diversas dos problemas prosaicos de organização social aqui debatidos (ver Donow, 1979). Na medida em que aquilo que propomos infirma a hipótese de uma independência face aos constrangimentos económicos, políticos e organizacionais, o nosso propósito implica forçosamente uma crítica das análises desse tipo.

Os mundos da arte produzem obras e conferem-lhes igualmente um valor estético. Este livro não enuncia juízos estéticos, tal como ficou clarificado pelos comentários anteriores. Pelo contrário, analisa os juízos estéticos tomando-os como fenómenos característicos da actividade colectiva. Nessa perspectiva, a interacção de todos os participantes produz um sentimento partilhado do valor daquilo que produzem colectivamente. A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si convencem os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a «arte» como referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas desse nome.