

# Theodor W. Adorno e Pierre F. Bourdieu: O que significa fazer Sociologia da arte?

Debate ou discussão em Teoria Social

GT32- Sociologia da arte e da cultura

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

## Resumo:

Construir uma abordagem sociológica da arte é um desafio que muitos intelectuais enfrentaram ao longo do século XX. Este artigo tem como eixo apresentar uma comparação entre os modos como Theodor W. Adorno e Pierre Bourdieu enfrentaram essa questão, principalmente, nas obras *Introdução à Sociologia da Música*, do primeiro e *A distinção: crítica social do julgamento*, do segundo. Em suas obras, tanto Adorno quanto Bourdieu levantam questionamentos relativos ao gosto artístico, contrariando uma leitura oriunda da crítica de arte e que atribui o mesmo ao julgamento individual. Seu objetivo é demonstrar que o gosto é socialmente construído e que, por essa razão, pode ser abordado sociologicamente. A ideia é que, ao nos tornarmos conscientes daquilo que em suas obras constituíram como problemas relativos à urdidura de uma teoria social da arte, poderemos pensar na sua atualidade de seus modelos e seus possíveis usos para a sociologia contemporânea.

**Palavras Chave:** Adorno. Bourdieu. Sociologia da arte.

Inúmeras são as diferenças que separam Theodor W. Adorno (1903-1969) e Pierre Bourdieu (1930-2002). O esforço em construir uma teoria crítica da cultura que visa mostrar como a cultura legitima a desigualdade social, assim como a profunda inspiração de sua crítica na obra de Karl Marx e Max Weber não são duas delas. Meu objetivo aqui não é comparar as validades empíricas dos dois diagnósticos, mas confrontá-los diante de uma questão comum: o que significa fazer sociologia da arte?<sup>1</sup>

A *Distinção* foi publicada em 1979, é o livro mais famoso de Bourdieu e faz parte das muitas pesquisas sobre o processo de diferenciação social que o autor levou a cabo nos anos de 1970. Contrapondo-se a Kant e às suas noções de estética expostas em *Crítica do julgamento*, *A Distinção: crítica social do julgamento*, brinca com o título de Kant, ao buscar justamente dessacralizar o âmbito da estética por intermédio da construção de uma ciência do gosto e do consumo cultural e mostrar que uma das funções da arte é a legitimação das diferenças sociais. Assim, a apropriação da obra de arte pode ser compreendida, antes de tudo, como uma relação social. Bourdieu, no entanto, não recai num relativismo sociológico e pensa essa relação como uma relação de distinção (contra a ilusão do comunismo cultural). Nesse sentido, a divisão clássica e sempre polêmica entre a chamada “cultura popular” e a chamada “cultura erudita” só pode existir porque se assenta numa divisão de classe. Ao demonstrar que a percepção estética é histórica e social, Bourdieu permite pensá-la como algo que está em disputa e associar a lógica da produção dos bens à lógica da produção dos gostos.

A pesquisa que resultou na *Distinção* foi composta basicamente por observação etnográfica e entrevistas aprofundadas com 1217 indivíduos de Paris, Lille e uma cidade do interior da França em 1963 e 1967 e recorreu também a uma série de fontes complementares tais como dados fornecidos pelo INSEE (*Institut national de la statistique et des études économiques*) entre outros órgãos de pesquisa.

Além dos dados relativos à renda e à escolaridade, questões relativas ao gosto foram o ponto central da pesquisa. Realizaram-se testes de reconhecimento de compositores de obras musicais, de estilos (como, por exemplo, o reconhecimento do entrevistado se uma obra seria impressionista ou se trataria de um Rembrandt), de diretores de cinema, mas também de preferências de mobiliário, alimentação, entre outros. Uma vez que, de acordo com Bourdieu (2008), “os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo” (p. 9), foi preciso compreender os diferentes papéis dos capitais econômico, escolar e cultural na constituição das relações de distinção.

Como o próprio subtítulo do livro já diz – *crítica social do julgamento* – a intenção primeira de Bourdieu nesse livro é desmentir a ideia de uma competência cultural inata e mostrar que o gosto não é algo natural, mas sim produto da educação e da luta de classes e, por isso, “à hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas – dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de ‘classe’.” (Bourdieu, 2008, p. 9). A percepção estética, nessa chave, pode ser apreendida como algo histórico e socialmente produzido. Bourdieu recusa a ideia de um olhar puro que nasce com a constituição da estética como um campo à parte. O senso estético aparece, então, como senso da distinção, na medida em que é tomado como uma “distinção natural” e passa a funcionar como absolutização e justificativa ideológica da diferença.

Uma vez que a cultura legítima é adquirida principalmente no âmbito da família e da escola, ela passa por um processo de “encantamento”, afirma Bourdieu, que implica no esquecimento desse processo de aquisição, tanto no que tange à consciência dos indivíduos, quanto no que se refere à construção de teorias estéticas que acabam por legitimar uma concepção que nasce no interior de uma relação de dominação ao, de certo modo, naturalizar o gosto. A eficácia da ideologia do “gosto natural” consiste justamente nessa capacidade de naturalizar diferenças sociais ao converter em dado da natureza aquilo que é produto de uma aquisição cultural específica e ao legitimar a cultura que deixa menos visíveis os traços de sua gênese. Bourdieu não afirma com todas as palavras, mas trata-se antes de tudo de um processo de reificação (cf. Lukács, 2003). “Fetichismo entre os fetiches” (Bourdieu, 2008, p. 234), a arte esconderia a sua origem infame. Sua constituição como esfera autônoma, de acordo com Bourdieu, acabou por induzir a crítica a abordá-la a partir de sua forma e não das funções que exerce na sociedade. O que é definido como arte é socialmente definido como tal: o museu seria justamente essa disposição estética convertida em instituição, ele dispõe objetos variados – de crucifixos à Pietà – despindo-os de sua função e tema e fazendo-nos atentar para sua forma e técnica. Aliás, as próprias noções de desinteresse e de pura fruição seriam uma marca de classe social, na medida em que “o poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância” (Bourdieu, 2008, p. 55). Por essa razão, desde Kant o gosto puro envolve a expulsão do impuro, identificado com os prazeres sensíveis e toda a estética legítima estaria marcada pela aversão ao fácil e ao simples e, principalmente, à ideia de necessidade:

A ciência do gosto e do consumo cultural começa por uma transgressão que nada tem de estético: de fato, ela deve abolir a fronteira sagrada que transforma a cultura legítima em um universo separado para descobrir as relações inteligíveis que unem ‘escolhas’, aparentemente, incomensuráveis, tais como as preferências em matéria de música e de cardápio, de pintura e de esporte, de literatura e de penteado. Essa reintegração bárbara do consumo estético no universo do consumo comum revoga a oposição – que, desde Kant, se encontra na origem da estética erudita – entre o “gosto dos sentidos” e o “gosto da reflexão” e, entre o prazer ‘fácil’, prazer sensível reduzido ao prazer dos sentidos, e o prazer ‘puro’ que está predisposto a tornar-se um símbolo de excelência moral e a dimensão da capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano. (Bourdieu, 2008, p. 14)

Bourdieu visa contestar esse interesse intrínseco da cultura, questionar o interesse do desinteresse e tomá-la como um artefato social, uma forma particular de fetichismo ao mostrar a construção desse

jogo, bem como as posições e interesses daqueles que o compõem, sem cair em polaridades como intelectuais de esquerda versus intelectuais de direita, ou burgueses versus intelectuais, etc. Nesse sentido, Bourdieu chega a citar o texto de Adorno “Sobre a música popular” (1941) e criticar sua analogia – que, segundo o autor, seria direta e ingênua – entre, de um lado, a forma bem como os usos da música de grande difusão – composta por estruturas simples e repetitivas – e, de outro, o mundo do trabalho alienado. O essencial, segundo Bourdieu, não é a apreensão passiva e fictícia do espectador perante os produtos da indústria cultural – embora essa seja verdadeira – uma vez que, assim como a música tocada em disco ou no rádio, a música mais legítima é objeto de usos não menos passivos e intermitentes do que a primeira, “popular”, sem que se atribua a ela os mesmos efeitos alienantes<sup>2</sup>. Além disso, o caráter repetitivo da forma, pensado como um problema na música de rádio por Adorno, poderia também ser encontrado no canto gregoriano, assim como grande parte das músicas medievais teria sido composta para ser consumida como “pano de fundo” – e, destaca Bourdieu, nenhuma das duas é acusada de ser alienante. A crítica de Bourdieu resume-se ao fato de que a distinção entre cultura legítima e cultura vulgar dá-se justamente na relação entre as classes e frações de classe em disputa e não tem a ver com uma propriedade específica do objeto artístico em si, embora suas propriedades sejam suporte para essa função de distinção. Trata-se de ressaltar que essa apreensão passiva dos bens culturais sobre a qual escreve Adorno é reflexo imediato de uma relação social que a fundamenta e causa, isto é, que, em virtude de serem desprovidas de capital econômico, as classes dominadas são igualmente desprovidas de capital cultural. Por outro lado, a classe dominante, à medida que constitui um espaço relativamente autônomo, é o lugar por excelência das lutas simbólicas, que é uma luta das diferentes frações de classe com seus diferentes graus e espécies de capital para decidir sobre a legitimidade da cultura. Desse modo, a cada uma dessas frações corresponde – por intermédio do *habitus* e das escolhas sistemáticas – certo estilo de vida, enquanto que restaria às classes dominadas permanecerem como título de referência passiva, como contraste à constituição dessa cultura dominante. Além disso, as classes dominadas acabam por aceitar aquilo que lhe é imposto e por constituir um gosto pela necessidade que implica numa estética pragmática e funcionalista, isto é, “a adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação.” (Bourdieu, 2008, p. 360) Haveria, assim, uma espécie de duplicação da cultura legítima na forma de apreensão da cultura popular, ou seja, as classes dominadas, ao invés de recusar essa cultura legítima constituída a partir de sua própria dominação, reconstitui-a em outros termos, permanecendo submissa às normas e valores dominantes.

A “estética popular”, cuja caracterização dada por Bourdieu é a de uma esfera em si, mas não para-si, recusa a apreciação desinteressada dos objetos artísticos, pelo que seria desqualificada pelas camadas superiores ou pela crítica influenciada pela teoria do desinteresse kantiano, isto é, que afirma que o desinteresse ou a falta de utilidade imediata de uma obra é o único modo de se atingir um julgamento em arte. Para a “estética popular” a arte deve sempre exercer uma função, nem que seja a de símbolo e, por isso, sua apreciação refere a um sistema de normas eminentemente ético que pressupõe a continuidade entre arte e vida e a subordinação da forma à função. Para a estética popular não faz sentido falar em julgamento estético, ela é avessa à experimentação formal e ao distanciamento burguês, que são vistos como marca de classe que visa manter à distância o não iniciado. “A confusão causada pelas experimentações formais, as do teatro de vanguarda ou da pintura não figurativa, ou simplesmente a música clássica, deve-se ao fato de que, em parte, a pessoa sente-se incapaz de compreender o que, a título de signos, tais experimentos devem significar” (Bourdieu, 2008, p. 44).

No que tange a construção de uma sociologia da cultura e, principalmente, da arte, o importante é que

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. A operação, consciente ou inconsciente, do sistema de esquemas de percepção e de apreciação, mais ou

menos explícitos, que constitui a cultura pictórica ou musical é a condição dissimulada desta forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos. [...] De fato, a possibilidade de passar da ‘camada primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial’ para a ‘camada dos sentidos secundários’, ou seja, para a ‘região do sentido do significado’, só ocorre se possuímos os conceitos que, superando as propriedades sensíveis, apreendem as características propriamente estilísticas da obra. (Bourdieu, 2008, p. 10)

Nessa medida, Bourdieu (2008) afirma que “o objeto de arte é a objetivação de uma relação de distinção e que, por isso mesmo, ele está propositalmente predisposto a manter, nos mais diferentes contextos, tal relação” (p. 213). Consumir obras de arte como capital cultural (objetivado ou incorporado – isto é, como mercadoria ou *habitus*) produz um ganho de distinção e legitimidade e a relação com a arte pode ser deduzida dessa equação. A própria arte consistiria, portanto, na objetivação dessa relação:

Se, entre todos os universos de possibilidades, o mais predisposto a exprimir as diferenças sociais parece ser o universo dos bens de luxo e, entre eles, dos bens culturais, é porque a *relação de distinção encontra-se aí inscrita objetivamente* e se reativa – com, ou sem, nosso conhecimento e independente de nossa vontade – em cada ato de consumo, através dos instrumentos econômicos e culturais de apropriação exigidos por ela. Trata-se não somente das afirmações da diferença professadas, à porfia, por escritores e artistas à medida que se afirma a autonomia do campo de produção cultural, mas da intenção imanente aos objetos culturais. Assim, seria possível evocar toda a pesada carga social da linguagem legítima e, por exemplo, os sistemas de valores éticos estéticos que estão depositados, prontos para funcionar, de maneira quase automática, nos pares de adjetivos antagonistas ou a própria lógica da linguagem erudita, cujo valor, em sua totalidade, reside em uma *diferença*, ou seja, na distância em relação às maneiras de falar simples e comuns. (Bourdieu, 2008, p. 212)

Penso que é justamente nestas teses – de que a obra de arte só adquire sentido para aqueles que dominam seus códigos e que a distinção permaneceria enquanto “intenção imanente dos objetos culturais” – que Bourdieu exagera em seu alegado materialismo e vai contra sua própria intenção de pensar a arte como fetiche. E, neste caso, uma formulação específica de Adorno pode ser útil.

A *Introdução à Sociologia da Música*, tal como a conhecemos hoje, foi publicada em 1968. Pode ser, então, considerada como contemporânea à *Distinção*. Adorno carrega nas tintas e, recorrendo ao conceito de “indústria cultural”, busca mostrar que, enquanto ideologia, a música estaria enredada no conflito social, sem o intuito dos planejadores e sem o pressentimento dos consumidores. A música erudita teria se tornado uma mercadoria culturalmente especializada. Adorno constrói uma tipologia de ouvintes, baseada nos tipos ideais weberianos, mostrando, assim, como o gosto diz respeito a uma questão de estratificação social, em outras palavras, como o gosto pode ser compreendido a partir do consumo cultural por faixa de renda e idade. A proposta de uma sociologia da música presente em sua obra, contudo, consiste em compreender a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados e a própria música. Para Adorno, analisar somente a função no processo de diferenciação social que a música possuiria não bastaria à sociologia da arte, que teria como objetivo confrontá-la com o que ele chama de “conteúdo de verdade” das obras de arte e que permaneceriam nas mesmas à revelia da função social que elas ocupam.

Um dos aspectos primordiais da Sociologia da Música proposta por Adorno (2011), nessa chave, consiste em considerar a música como algo “mais que os cigarros ou sabonetes das pesquisas de mercado” (p. 53). Adorno se contrapõe à Sociologia que analisa a música e a arte apenas como um produto de consumo como qualquer outro, que recolhe e ordena dados sobre os hábitos de escuta como se sua finalidade fosse atender à necessidade dos escritórios dos meios de comunicação de massa, isto é, à Sociologia cega à experiência dos objetos e que apenas descreve o real, tal como ele se apresenta. Não por acaso, afirma Adorno, referindo-se a Max Weber, os sociólogos da cultura se vangloriam de estar livres de todo julgamento de valor uma vez que essa Sociologia da Música interpretaria a música como uma extensão da sociedade por outros meios e nada mais. Uma Sociologia crítica e dialética da

música que pretenda dar conta de seu objeto, ao contrário, envolve considerar a música a partir de suas múltiplas determinações. Mas quais seriam essas determinações?

A resposta a essa pergunta pode ser rastreada em todo o livro, pois aparece de maneira modificada em cada ensaio. Adorno chama a atenção, por exemplo, para a necessidade de diferenciação, no interior da Sociologia da Música, da noção de estrato e do conceito de classe social. O estrato seria composto por unidades características subjetivas, isto é, classificadas a partir do consumo: uma pesquisa pode chegar à conclusão de que donas de casa de renda média entre 35 e 40 anos preferem ouvir Tchaikovsky a Mozart. Mas a análise da relação do consumo com a estratificação social não deve ser confundida com o conceito de classe, que não é imediatamente dedutível da empiria. Seus ensaios são, portanto, marcados por esse esforço de ir além do mero dado factual. Não se trata de afirmar que Adorno é contra a análise de estratificação social. Ele ressalta o interesse de se mapear os hábitos de escuta nos diferentes estratos sociais em relação aos programas de rádio, por exemplo. No entanto, apenas a análise da estratificação não seria suficiente para o conhecimento sociológico da relação da música com as classes sociais. Em primeiro lugar, pois ele só confirmaria o fato de que a indústria cultural já opera com o planejamento do consumo de acordo com os estratos sociais. Não é fortuita, assim, a afirmação de Adorno (2011): “que um inventário da estratificação dos hábitos de consumo contribuiria muito pouco à compreensão do vínculo entre música, ideologia e classe, eis algo que a mais simples ponderação pode ensinar” (p. 145). E em segundo lugar, porque a mera Sociologia das formas de consumo não pode dar conta do núcleo social da música. Afirmer que a estratificação social é secundária no que tange a Sociologia da Música não significa afirmar que sua relação com as classes é irrelevante, mas antes que é preciso identificar como esse caráter de classe se manifesta na própria composição musical, à medida que

em vez de procurar a expressão musical dos pontos de vista de classe, será melhor pensar, no que diz respeito à relação da música com as classes, como a sociedade antagonica surge inteiramente em toda a espécie de música, não tanto na linguagem pela qual ela fala, mas, sobretudo, na sua constituição formal interna. Um critério de verdade da música consiste em descobrir se ela mascara os antagonismos que alcançam até a relação com o ouvinte, enredando-se, com isso, em contradições estéticas tanto mais desesperadoras; ou, então, se ela, por sua própria textura, se coloca diante da experiência do antagonismo. As tensões intramusicais são manifestações, inconscientes de si mesmas, das tensões sociais. (Adorno, 2011, p. 158)

Isso significa que o conteúdo social da música, de acordo com as considerações de Adorno, pode ser acessado a partir da técnica, meio pelo qual a sociedade penetra a arte. Na concepção de Adorno, o elemento social da obra de arte não estaria somente na sua submissão ao mercado ou a algum tipo de mecenato, bem como outras determinações exteriores, mas na sua autonomia e lógica imanente. Nessa chave, “mais essencial, porém, que compreender de onde algo vem é perguntar por seu conteúdo: como a sociedade aparece na música, como pode ser inferida a partir da tessitura dessa última” (Adorno, 2011, p. 398). Adorno urde, neste caso, uma crítica à insuficiência da Sociologia que se limita aos hábitos dos consumidores ou que só acata a música como objeto válido caso ela se relacione com uma base massificada de divulgação, ou seja, tenha um alcance social que julgue relevante. Essa Sociologia julgaria ser seu ofício analisar apenas os efeitos sociais da música e não a música mesma (tarefa esta que ela relega para a Estética ou para a Teoria Musical). O problema dessa Sociologia é que ela ainda não teria desenvolvido um método para decifrar o caráter especificamente social da música – tal como reconhecer os ecos da burguesia revolucionária na música de Beethoven. O “teor” ou “conteúdo de verdade” da música, expressão que encontramos de maneira recorrente nos textos de Adorno, não coincide, dessa maneira, com a empiria. Nesse sentido, seria preciso investigar o conteúdo de verdade da arte e rastrear seus efeitos ideológicos. Conforme expõe Adorno (2011), “a Sociologia da Música só conquistaria sua dignidade teórica por meio da explicação da ideia de verdade” (p. 407).

Além da investigação da contradição de caráter social interna à música, outra tarefa da Sociologia da Música seria investigar como a complexidade social se expressa por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musical, ou seja, como elas se manifestam na escuta musical. É aí que entra a famosa tipologia musical de Adorno, objeto polêmico no interior de sua Sociologia. A tipologia, concebida aqui na chave weberiana do “tipo ideal”, já vinha sendo desenvolvida desde 1939, apesar de os ensaios contidos no livro terem sido escritos a partir de 1961. Adorno classifica o ouvinte musical em sete tipos. Dentre eles está o “ouvinte de cultura” ou “consumidor cultural” e que apresenta diversas similaridades com a ideia de distinção desenvolvida por Bourdieu. Esse tipo de ouvinte frequenta óperas e concertos, dispõe de vasto conhecimento musical e sabe identificar o que escuta, coleciona discos, é bem informado e sustenta um esnobismo no respeito que demonstra à música como bem cultural. Sua relação com a música é iminentemente fetichista e o seu “prazer estético” provém do próprio consumo da obra de arte e de nenhuma propriedade da obra de arte em si. Contudo, essa relação do ouvinte com a arte por meio do consumo não pode servir de parâmetro para a apreciação completa do significado social da arte. Seguindo esse raciocínio, outro modo de responder à pergunta relativa às múltiplas determinações da música, também bastante explorado por Adorno em seus ensaios, consistiria em observar o descompasso entre a coisa e a função ideológica, entre a gênese subjetiva e o sentido social da música. Nesse aspecto, a Sociologia deve ir além das questões da autonomia estética frente às determinações sociais e da investigação das relações de dependência entre a sociedade e a música. Ao invés disso, deve perguntar pelos antagonismos que realmente decidam essa relação, isto é, a inadequação entre objeto estético e sua recepção. Isto ocorre porque, em sua recepção, a música pode tornar-se algo diverso de seu próprio caráter, ou seja, sua forma estética entra em contradição com a função social que desenvolve. Por isso, a análise de seu efeito não dá conta do seu sentido social específico.

Adorno, para explicar melhor essa inversão, fornece o exemplo de Chopin: à sua época, a música de Chopin correspondia aos salões e era marcada por um gesto social aristocrático e por uma expressão erótica que sugere distanciamento da práxis material e do trabalho. No entanto, bastaram dois filmes de Hollywood para convertê-la num artigo de massa. Com isso, “a função social de uma dada música, levando precisamente em conta a sua relação com as classes, pode desviar-se do sentido social que ela mesma encarna, mesmo em se tratando de um exemplo tão nítido quanto o de Chopin” (Adorno, 2011, p. 147).

Ao confrontar forma, função e conteúdo da música, Adorno fornece elementos para, de certo modo, tomarmos a teoria da distinção como um dos aspectos necessários a uma sociologia da arte, mas, ao mesmo tempo, insuficiente, como apenas um de seus momentos. Quando afirmei, anteriormente, que Bourdieu exagerava no materialismo e, com isso, ia contra suas próprias intenções de apreender a cultura e a arte como fetiche era a isso que me referia. Talvez, recorrer à descrição de Marx sobre o fetichismo da mercadoria possa ser útil para ilustrar essa questão.

A mercadoria é apresentada por Marx (2006) como uma espécie de célula da sociabilidade capitalista. “De sua análise [da mercadoria] resultou que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e de caprichos teológicos” (p. 67), afirma Marx na famosa passagem do primeiro capítulo de *O Capital*. Penetrar seu segredo é penetrar o segredo da sociedade capitalista, na medida em que se toma o fetichismo da mercadoria como determinação objetiva desta sociedade. A origem do caráter mítico da mercadoria encontra-se, assim, em sua própria forma, na contradição entre valor de uso e valor.

Ao discorrer sobre a mercadoria, Marx (2006) afirma que “desconsiderando assim o valor de uso dos corpos das mercadorias, então nelas permanece apenas uma propriedade, a de produtos do trabalho” (p. 17). Ou seja, o pressuposto da troca é uma desqualificação do caráter concreto da mercadoria. O que permite fazer essa desqualificação não é uma operação mental, ainda que o

pensamento abstrato, racionalizador e contábil seja também uma característica desse modo de trocas, mas sim, uma prática social.

Se, no capitalismo, é inevitável que nossas relações apareçam, portanto, mediadas pela forma mercadoria, não podemos nos esquecer de que essa forma é composta justamente por duas dimensões: valor de uso e valor e embora a primeira permaneça subsumida pela segunda, ela jamais desaparece. Isto é, as propriedades da mercadoria subsistem à forma valor. Marx não estuda as mercadorias pelo que os homens fazem dessas mercadorias ou pelo modo como eles as consomem, mas sim pelo modo como ela se constitui. Penso que é justamente aí que Bourdieu sobrecarrega e, assim, descaracteriza a análise materialista. Ao definir o objeto de arte como a objetivação de uma relação de distinção e pensar essa distinção como intenção imanente dos objetos culturais, Bourdieu reduz a arte a sua função, desconsiderando suas propriedades qualitativas. Esse não deixa de ser um momento de verdade da cultura no capitalismo, uma vez que nos relacionamos culturalmente a partir justamente da forma mercadoria. Consumir cultura, de fato, é se distinguir e Adorno e Bourdieu convergem na medida em que buscam fazer a crítica da cultura enquanto dominação. No entanto, uma sociologia da arte que vise compreendê-la em suas múltiplas determinações precisa ater-se não só à função que a arte exerce, mas também à sua forma e conteúdo.

Talvez seja preciso trazer para a análise sociológica uma diferenciação entre julgamento estético e juízo da arte, no sentido de compreender seu sentido social ou seu “conteúdo de verdade” imanente, como diria Adorno. Assim, se o julgamento é socialmente determinado pelas disputas por legitimidade, o juízo sociológico deve servir como crítica à noção de gosto. A sociologia de Adorno poderia auxiliar a sociologia a ir além da questão do gosto – e não a ficar aquém dela – e pensar a validade da arte como algo objetivo. Do contrário, em nome de quê valeria construir uma crítica social do julgamento?

## Referências Bibliográficas

Adorno, T. W. (2011). *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP.

Bourdieu, P. (2008) *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

Gartman, D. (2013) *Culture, Class, and Critical Theory: Between Bourdieu and the Frankfurt School*. New York: Routledge.

Lukács, G. (2003). *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes.

Marx, K. (2006). *A Mercadoria*. Tradução, apresentação e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática. (Ensaio comentado)

---

<sup>1</sup> Há várias maneiras possíveis de se abordar essa questão. É possível, por exemplo, comparar o modo como ambos os autores leem a *Crítica do Julgamento* de Kant, obra fundamental para a constituição da estética como disciplina e que – em termos brutos – apresenta a teoria de que o prazer estético não tem fundamento prático ou útil, mas puramente contemplativo. Isto é, a falta de interesse imediato de uma obra de arte seria seu próprio interesse. Essa ideia será bastante importante na defesa que Adorno fará da autonomia da obra de arte. Bourdieu, por sua vez, intenta mostrar como esse prazer pretensamente desinteressado é fruto de uma situação social de luta de classes. Cf. Gartman, 2013. Meu intuito no presente artigo é, contudo, sondar a concepção de cada um a respeito do que consistiria uma sociologia da arte a partir das considerações sobre o assunto presentes em *A Distinção: crítica social do julgamento* e na *Sociologia da Música* e mostrar que, para ficar aquém e além da posição kantiana, não é preciso reduzir a obra de arte à função que exerce na sociedade capitalista.

<sup>2</sup> Bourdieu associa a crítica à música “ligeira” com a crítica à música “fácil”. “O gosto puro rejeita exatamente a violência a que se submete o espectador popular (pensa-se na descrição que Adorno faz das músicas populares e de seus efeitos); ele reivindica o respeito, o distanciamento que permite manter à distância.” Nesse sentido, continua Bourdieu, “o ‘distanciamento’ brechtiano poderia ser a diferença mediante a qual o intelectual afirma, no próprio âmago da arte popular, sua distância dessa arte, tornando-a intelectualmente aceitável, ou seja, aceitável para intelectuais e, mais profundamente, sua distância do povo, aquela que supõe o enquadramento do povo pelos intelectuais” (Bourdieu, 2008, p. 550).