



Cadernos do *Sociofilo*

Segundo caderno (2012)

Algumas contribuições teóricas de Antoine Hennion para a sociologia de música* †

Eleandro de C. G. Cavalcante**

* Todas as traduções de língua estrangeira são de responsabilidade do autor do artigo.

† Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada como comunicação oral no I Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Estado do Rio de Janeiro (I SEPOCS-Rio), em dezembro de 2011.

** Doutorando em Sociologia no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ). E-mail para contato: eleandrogomes@gmail.com

Qual o papel da obra de arte na vida social? É um símbolo ou um objeto passivo? Não seria nem uma coisa nem outra? Estas perguntas não serão propriamente respondidas aqui, apenas teoricamente qualificadas. Este exercício está englobado pelo meu interesse no estudo sociológico da música e, mais precisamente, pela vontade de responder às seguintes questões: como cantar num coro transforma as pessoas que ali cantam? Como a produção musical está envolvida na construção e na valoração de si? Como o próprio fazer musical concorre para a formação subjetiva de alguém? Como tomar parte na criação e, mais precisamente, na interpretação da música contribui para isso? Considerando estas questões, busquei comparar o trabalho de três sociólogos que se dedicaram ao estudo da arte: Pierre Bourdieu, Howard S. Becker e Antoine Hennion. Este último, contudo, é o foco, na medida em que as aproximações e divergências das abordagens servem para esclarecer conceitos e vias de análise do que ele chamou *sociologia das mediações*. É com este objetivo que chamo a atenção para a maneira como cada um dos autores tentou responder a questão colocada acima: qual o papel da obra de arte na vida social?

Para Pierre Bourdieu (2002), toda atitude estética é o produto de uma aprendizagem específica. A percepção e a apreciação de uma obra de arte não são as mesmas em qualquer lugar e em qualquer tempo. Pensar diferente disso é, segundo o autor, incorrer no erro da “análise de essência” dos objetos artísticos. Um erro que ele atribui principalmente aos filósofos da arte: promover a universal aquela que foi a *sua* experiência particular em relação a uma pintura, a uma peça de teatro, a uma música etc. Universalizando-a, esquece-se, literalmente, de sua origem histórica, cristalizando-a, naturalizando-a. E, de acordo com este autor, “não há nada menos natural que a atitude a adoptar perante uma obra de arte” (:295). É apenas com o tempo e conforme uma grande variedade de fatores, dentre os quais Bourdieu dará destaque aos sociais, que se desenvolverá

Cadernos do Sociofilo

uma atitude perante determinados objetos que os revestirá de um sentido e de um valor artísticos (:285). Quer dizer, não há obras de arte em si mesmas, mas apenas objetos que são assim classificados por um sujeito que, desde pequeno, aprendeu a classificá-los como tais, relacionando-se diretamente com eles e, sobretudo, indiretamente com uma série de atores sociais que gravita ao seu redor. É como se aquele objeto que é percebido e apreciado como obra de arte por alguém fosse a ponta do grande *iceberg* que é o universo social relativamente autônomo do qual este alguém faz parte enquanto apreciador de arte. Em suma, há uma correlação específica entre sujeitos e objetos, ou melhor, entre disposições subjetivas e objetos, entre aquilo que Bourdieu chama *habitus* e campo artístico, cujos resultados mais aparentes são as obras de arte:

Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor (loc. cit.).

Daí, deste caráter aprendido da percepção, não se poder falar, de acordo com Bourdieu, de uma essência da obra de arte.

Mas o argumento de Bourdieu é um pouco mais complexo do que isso. Parar por aí, segundo ele, é parar numa “meia-crítica” (:282). Ou seja, limitar-se à constatação da historicidade e, portanto, da relatividade daquilo que é normalmente considerado como algo absoluto. Para ele, é justamente pelo fato de que a obra de arte não seja uma essência a-histórica que se deve, em sociologia, resgatar a sua história. No entanto, poder acompanhar este passo-a-passo não significa poder retroceder no tempo, anulando simplesmente o estatuto estético de um obra de arte. Dito de outro modo, reconstruir o percurso que levou até a classificação de um objeto como uma obra de arte não é o mesmo que a desconstruir. Quer dizer, a história de um

objeto e também a daquele campo posto por ele em elipse é um dado objetivo, uma realidade dura que se vai tornando cada vez mais independente: “Daí resulta que, contrariamente àquilo que um relativismo ingênuo ensina, o tempo da história da arte é realmente irreversível e que ela apresenta uma forma de *cumulatividade*” (:297, grifo no original). E é só remetendo a esta história que se poderá compreender como uma percepção se institucionalizou de um modo e não de outro ao longo do tempo. É só através da reconstituição das lutas a respeito das formas artísticas, do que é e do que não é arte, da negociação destes limites; é só assim que se poderá entender como uma variada organização de atores sociais tornou-se a base do sentido excepcional atribuído a um objeto que, num outro arranjo, passaria despercebido como ordinário (:285).

Contudo, isto, que nuança bastante a proposta de análise de Bourdieu, é também aquilo que a limita. A sua noção de campo artístico está intimamente vinculada a uma história específica: a história de um universo social que, talvez desde o *Quattrocento* (:290), veio se emancipando do restante da sociedade, desenvolvendo uma lógica interna animada por símbolos e práticas sociais que, a princípio, só têm algum valor ali dentro. Por exemplo, a assinatura do artista, a arbitragem de pares para definir o estatuto estético de um objeto, os museus, as academias de arte, as escolas de Belas-Artes etc., mas, sobretudo, uma linguagem artística, isto é, uma maneira de falar da arte e do artista. Tudo isso, diz Bourdieu, compõe um “lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista” (:289). Para ele, então, o campo artístico é uma conjugação de agentes individuais e de organizações sobre a qual se vai erigindo o mito de que há homens e mulheres especiais, senão privilegiados, capazes de, sozinhos, revestir de um valor extraordinário tanto aquilo que é baixo quanto aquilo que é medíocre (:296-7). Em resumo, Bourdieu já sabe de antemão o que é

Cadernos do Sociofilo

arte, apesar de lhe negar uma essência que flutue fora da história.

Se esta perspectiva gera óbvios dividendos metodológicos, especialmente a defesa de uma história social da percepção das formas artísticas, ela também limita o escopo da investigação a uma concepção excessivamente realista da arte, da obra de arte e, principalmente, do artista. Para o autor, praticamente todo o poder de criação de valor e, portanto, de condicionamento da percepção vem do campo. Assim, os sujeitos envolvidos nesse processo parecem desprovidos de qualquer eficácia simbólica, por assim dizer: “pessoas, no que elas têm de mais pessoal, são, essencialmente, a *personificação* das exigências atual ou potencialmente inscritas na estrutura do campo ou, mais precisamente, na posição ocupada dentro deste campo” (1989:449 *apud* WACQUANT, 1992:44, grifo no original). O que subjaz aí portanto é uma forte ênfase analítica sobre o campo: “O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (2002:286). Como argumenta Luc Boltanski (2005), este é o uso “intenso” que Bourdieu faz do seu conceito de *habitus*, ou seja, quando o sociólogo deixa de prestar atenção à ação do ator individual para se concentrar apenas na situação onde ele está inserido como o agente de um campo:

O analista considera então que foi até o fim de sua tarefa [...] quando consegue mostrar que, mergulhado em situações diferentes, o autor [*sic*] agiu atualizando os esquemas inscritos em seu *habitus*, ou seja, de certo modo, de maneira previsível (:162).¹

¹ Frédéric Vandenberghe (2006) faz a mesma crítica. A partir de uma perspectiva psicanalítica, ele acrescenta que Bourdieu poderia ter evitado esta aguda tensão entre liberdade individual e determinação social se “no lugar de sublimar sua indignação moral em uma hiperviolência teórica e científica, ele tivesse acentuado mais as capacidades reflexivas de que dispõem os atores, em uma situação de ação ou de interação” (:324).

Desse modo, as intenções e os discursos pessoais são deflacionados demais, diminuindo-se bastante a importância que eventos singulares podem ter na caracterização do que é ou deixa de ser música.

Howard S. Becker oferece uma perspectiva diferente. Ele parte justamente da premissa inversa, ou seja, a de que basta que alguém nomeie algo como arte para que isso seja arte efetivamente ou, pelo menos, para que se travem disputas em torno de seu estatuto estético:

Não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que *elas, pelo menos, chamam de arte* (1977:10, meu grifo).

Desse modo, ao invés de apenas um, haveria tantos mundos artísticos quantos fossem aqueles conjuntos de pessoas que classificam o resultado de sua ação conjunta como uma obra de arte. A partir daí, a proposta de Becker guarda alguns pontos de contato com a de Bourdieu. Ou seja, parte-se de um objeto considerado por um grupo de pessoas como uma obra de arte na direção das redes que sustentam este seu significado:

Localizados estes grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta (loc. cit.).

Em outras palavras, Becker dá mais ênfase às pessoas, pensando-as como causa suficiente da produção artística; em

Cadernos do Sociofilo

contrapartida, as redes ou mundos artísticos figuram “apenas” como necessários.

Esta inversão é crucial quando se deseja afastar de uma ideia preconcebida do que venha a ser música. Isto não implica repudiar a abordagem de Bourdieu, pelo contrário, mas em tratá-la como mais uma interpretação do que seja a arte. Neste sentido, ela pode até ser mobilizada como um ponto de partida a confrontar durante pesquisas comparativas. De acordo com Becker, algo assim aconteceu com Peggy Golde, uma antropóloga que investigava os valores estéticos dos moradores da aldeia de Oaxaca, nos EUA. Não foi sem choque que ela descobriu que ali reinava uma grande indiferença em relação à autoria das panelas de barro entre as mulheres que as produziam: “[a] idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia” (:23). Se Golde estranhou a situação foi porque ela mesma atribuiu um valor excepcional àquelas peças. Mais especificamente, um valor que aquelas mulheres não compartilhavam com ela:

O que se percebe [...] é que embora estas mulheres fizessem uma linda cerâmica, não estavam orientadas para a nossa noção convencional de que quem faz alguma coisa bonita gosta de ser elogiado e assume a responsabilidade da autoria (loc. cit.).

É assim que o campo artístico, tal como caracterizado por Bourdieu, pode servir como um termo de comparação entre diferentes mundos artísticos, tais como delineados por Becker. Afinal, uma pessoa como Golde parece ter saído direto de dentro dele.

Desse modo, Becker propõe uma abordagem que pretende “anti-elitista” e “democrática” (1982:ix). Seu foco analítico não está nem nas obras de arte propriamente ditas, nem nos indivíduos geniais que as conceberam. Antes, está nas vastas redes de interações entre anônimos que se colocam entre umas e ou-

tros, anônimos que ele chamou de *pessoal de apoio* (:17). Apesar de os participantes de um mundo artístico e membros da sociedade em geral chamarem “artísticas” apenas algumas das atividades necessárias para a realização de obras de arte, ou seja, atividades que se baseariam nos talentos especiais daquele indivíduo ou grupo de indivíduos que eles chamam “artistas”; apesar disso, outras atividades são igualmente necessárias, em termos práticos, para a produção de um objeto artístico. Ainda assim, no geral, elas são encaradas apenas como uma “habilidade menos rara, [...] menos digna de respeito” (:16). E são precisamente estas atividades que o autor quer reabilitar sociologicamente. Diferentemente de Bourdieu, portanto, que enxerga a arte como a macro-construção histórica, inadvertida e intocável das disputas entre grupos sociais, Becker a vê surgindo aos poucos, a partir de pequenas situações cotidianas, como uma atividade coletiva e deliberada:

[A] metáfora de mundo [...] contém pessoas, todos os tipos de pessoas, que estão em vias de fazer algo que requer que prestem atenção umas às outras, que, conscientemente, levem em conta a existência de outros e que moldem o que fazem à luz do que os outros fazem (BECKER; PESSIN, 2006).

De acordo com Becker, isto significa entender os mundos artísticos como *redes de cooperação*. Mas isso não significa entendê-los como isentos de conflito. Embora seja comum associar cooperação e consenso, este não é necessariamente o caso nos mundos artísticos. Por vezes, ocorre que os musicistas de uma orquestra sabotem uma composição porque é muito difícil executá-la (BECKER, 1982:25). Desse modo, arma-se um conflito. Para a carreira deles, apresentar-se tocando mal é ruim, tanto quanto é ruim para a carreira do compositor não ter quem toque a sua peça. É dessa maneira, bastante ampla portanto, que Becker entende a cooperação “abrangendo qualquer coisa que as pessoas fazem juntas e nas quais elas levam em conta e res-

Cadernos do Sociofilo

pondem ao que os outros envolvidos estão fazendo” (BECKER; PESSIN, *op. cit.*). Nestes termos, o conflito será sempre situacional, uma vez que a natureza das relações entre as pessoas não é dada *a priori* (loc. cit.). Assim, o autor irá privilegiar situações em que a própria definição de “arte” esteja em disputa, procurando destacar o caráter processual da realização de obras de arte:

Eu não aceitei definições-padrão de arte na análise a seguir. Eu também não incluí tudo, atendo-me aos casos marginais nos quais o rótulo está em disputa ou em que as pessoas fazem algo que parece ter semelhança substancial com as coisas chamadas "arte", de maneira que o processo de definição seja enfocado como um grande problema (BECKER, 1982:38).²

Durante estes episódios de desacordo, é possível perceber melhor as formas de organização social que constituem um mundo artístico, ou seja, como se armam as redes de cooperação em torno de objetos ou eventos que são ou poderão ser considerados coletivamente como “arte”. Em resumo, Becker não se preocupa tanto com aquilo que é considerado “arte” isoladamente, mas com a divisão de trabalho que o produz.

² É possível notar uma afinidade entre esta abordagem de Becker para os mundos da arte e a sociologia das situações críticas de Luc Boltanski e Laurent Thévenot (1999, por exemplo). Mas não será possível nos determos aqui. Cabe apenas destacar que esta poderia ser uma via de aproximação teórica entre Becker e Antoine Hennion. Como este último afirma a propósito do vulto musical de J. S. Bach: “[a] palavra ‘grandeza’, entre valor e grandiosidade, deve, em primeiro lugar, ser entendida literalmente, como aquela que, contrastando com a ‘graça’ de Mozart e a ‘força’ de Beethoven – ou ‘gênio’ para ambos –, é constantemente usada pela maioria dos comentadores (Bach é um gigante, um colosso, um Júpiter). Mas, ainda que num sentido menos elaborado do que o desenvolvido por Boltanski e Thévenot [...], também pode se referir à ideia de uma ‘magnitude’, como em física: o padrão de uma certa realidade, sobre o qual críticos e músicos se baseiam para defender uma concepção do que seja boa música” (HENNION; FAUQUET, 2001:77, nota 2).

Já em Antoine Hennion, a construção da música como objeto de investigação sociológica se dá de maneira bastante diferente. Ainda que Bourdieu e Becker se encontrem ocupando o que são praticamente dois pólos da tradição da sociologia da arte, um realista e um nominalista respectivamente, ambos estão de acordo quando se dedicam exclusivamente à observação da ação humana por trás das obras de arte. Quer dizer, mesmo que atribuam pesos analíticos muito diferentes às instituições e aos indivíduos, nenhum dos dois experimenta fora do terreno da “segurança ontológica” da disciplina, jamais atribuindo às próprias obras de arte qualquer tipo de agência semelhante à que atribuem unicamente aos seres humanos. Este não é o caso de Hennion. Junto com Bruno Latour, este autor defende uma teoria controvertida em que os objetos se encontram no mesmo patamar ontológico em que se encontram as pessoas, agindo sobre elas como elas agem sobre eles – a teoria do ator-rede ou *actor-network-theory*, também conhecida como ANT.

Por trás desta reabilitação das coisas, encontramos complementarmente uma problematização dos símbolos na vida social. Isto não significa que Hennion e Latour simplesmente não levem os símbolos em conta em suas análises. Ainda assim, eles não lhes atribuem o lugar central que ocupam nas sociologias em que aparecem como os representantes de uma instância englobante ou emergente. Neste sentido, objetos e símbolos estão mutuamente implicados numa relação sem hierarquia. Como sugere Latour (2007:46), os símbolos são apenas mais alguns de uma série de apoios fugidios que caracterizam as relações entre os seres humanos menos ou mais duradouramente, mas jamais necessariamente:

Os símbolos não poderiam ser originários. Quando eles estiverem suficientemente sustentados, quando as capacidades cognitivas estiverem suficientemente instrumentadas, suficientemente pesadas, será possível atrelar-se a eles provisoriamente, mas não antes (loc. cit.).

Cadernos do Sociofilo

Sob este aspecto, Latour e Hennion se distinguem explicitamente tanto de Bourdieu quanto de Becker. Ali, onde encontramos uma discordância direta, eles rejeitam o caráter ilusório e traiçoeiro da obra de arte; aqui, onde encontramos uma convergência e uma radicalização, ele expande o conceito de mundo artístico para nele incluir a intervenção dos objetos.

Quer dizer, ao mesmo tempo em que encontramos uma afinidade de ideias entre a teoria do ator-rede e o interacionismo praticado por Becker, percebemos, vinda dos dois lados, uma crítica cerrada à sociologia crítica realizada por Bourdieu. Ao contrário deste último, que vê as dinâmicas entre classes permeando todas as interações que ocorrem dentro de um determinado campo, Becker rejeita a ideia de um único princípio gerador da vida social: “[é] mais provável que muitos princípios funcionem juntos, de uma maneira ou de outra, para produzir a bagunça da vida do dia-a-dia” (BECKER; PESSIN, *op. cit.*). Contudo, a teoria do ator-rede recusa a ideia, central para o interacionismo, de que mediações simbólicas emergiriam acima das cabeças dos atores a partir desse caos cotidiano. Na verdade, elas estariam no mesmo nível em que estão as coisas e não são, de modo algum e diferentemente do que sugere Alain Pessin sobre este aspecto do trabalho de Becker, “as únicas verdades que o mundo social pode produzir” (*loc. cit.*). Como argumentam Hennion e Latour,

Já é tempo de rever esta custosa ficção dualista e de descer das oposições entre grandes princípios e operações ordinárias dos atores. [...] [Isto] implica que não escolhamos a priori que um princípio de explicação ‘social’ (o interesse, o meio, a organização, a distinção) tem mais realidade que um princípio estético ou científico (a beleza da obra ou a verdade da física) (*op. cit.*:7, tradução modificada).

Desse modo, se Becker vê um mundo artístico como as pessoas de carne e osso que estão tentando realizar projetos através do recrutamento do apoio de tantas outras pessoas de carne e osso, os defensores da teoria do ator-rede vêem apenas redes sócio-técnicas onde, de acordo com o comentário de Vandenberghe,

tudo, todo um mundo de humanos (os cientistas, os políticos, os marinheiros-pescadores [...] etc.) e de não-humanos (os micróbios, os criados, [...] as palavras, etc.) podem ser associados, interessados, mobilizados, enrolados, encadeados e alinhados pela força ou pela astúcia, tradução ou traição, delegação ou representação em uma rede rizomática de atuantes em devir (2006:344-5).

Desse modo, pode-se complementar ainda com Vandenberghe, o que se pode encontrar na teoria do ator-rede é uma forte desconfiança em relação à dimensão simbólica da vida social (:339). Desconfiança que faz com que os próprios objetos passem a ser encarados como parceiros momentâneos de uma realidade que não começou num único ponto determinado, tampouco foi ganhando forma a partir das numerosas interações diárias entre as pessoas. Assim, o que se enfatiza neste tipo de análise não são os objetos em detrimento dos símbolos, mas, antes, o caráter relacional de uma realidade que é o resultado, ou melhor, o efeito de performances em que humanos e não-humanos se associam em redes, transformando-se sem cessar tão logo outros elementos sejam incorporados ou descartados ou, dá na mesma, tão logo novas relações se configurem. Assim, ao invés de uma substância primeira, a sociedade ou o indivíduo, tem-se uma “relação primeira”:

A relação não liga os elementos quando eles são já constituídos (inter-relação). Os *relata* não pré-existem à relação, mas [existem] como operação, a relação os constitui como entida-

Cadernos do Sociofilo

des que emergem da relação, como dos *relata*, internamente re- ligados (intra-relação). Nessa perspectiva performativa, não se trata tanto de "ver as relações entre as coisas", quanto, como diz tão bem Marilyn Strathern [...], de "ver" "as coisas como re- lações" (:345, grifos no original).

Se, para Latour, este encadeamento de encadeamentos é o objeto de uma sociologia da *tradução*, onde, conforme Vandenberghe, "[n]ada se deduz de nada, pois não há totalidade, nem verdade, nem essências, nem substâncias sobre as quais poderíamos erigir um sistema" (:344); para Hennion, é o objeto de uma sociologia da *mediação*. Ora, os dois afirmam que tradução e mediação são termos afins em seus trabalhos (HENNION; LATOUR, *op. cit.*:10).³ De qualquer modo, vale a pena nos determos na ideia de mediação por um momento. Ela é central para o pensamento de Hennion, que é o autor que nos interessa mais diretamente aqui. Não importa reter um inventário dos sentidos isolados que a palavra porventura adquiriu ou pode adquirir, mas, passando por alguns deles, tentar entender melhor quais são as raízes intelectuais, digamos, de sua abordagem sociológica para a música.

De acordo com Raymond Williams (1983:204-7), por exemplo, a palavra mediação é bastante complexa. Em inglês, os três sentidos originais da palavra latina *mediare* chegaram a se estabelecer: 1) interceder entre dois adversários para reconciliá-los; 2) um instrumento de transmissão ou agência como um meio; e 3) divisão ou, mais precisamente, divisão ao meio. Destes, o último se tornou obsoleto; os outros dois, mesmo que se tenham tornado comuns, acabaram adquirindo uma série de sentidos que variam dentro de dois registros, o uso *geral* e o *específico*.

- No uso *geral*, o sentido 1), de reconciliação, se consagrou designando a intercessão de Cristo pelo homem diante de

³ Vandenberghe, aliás, também chama a atenção para isso (2006:358, nota 24).

Deus, além de manter o sentido original latino, mais político, de reconciliação ou tentativa de reconciliação de dois adversários. Ainda, encontramos o sentido 2), de agência intermédia, tanto de objetos quanto da mente: “não ser tocado senão pela mediação de uma vara” e “o entendimento recebe coisas pela mediação, primeiro dos sentidos externos, depois da imaginação”. De acordo com Williams, um outro sentido aparece no uso *geral* quando se atenta para o emprego do adjetivo inglês *mediate*, que é o de uma relação indireta e dependente de tipo intermédio, tal como em 2), e onde há sempre um mediato contrastando com um imediato: “a causa imediata da morte é a resolução ou extinção dos espíritos; a destruição ou corrupção dos órgãos não é senão a causa mediata”.

Assim, pode-se notar que havia um complexo de sentidos que, a partir de um dado momento da história da língua inglesa, ganharam novas conotações com o uso *específico* da palavra. Na verdade, especialmente a partir da tradução de alguns sistemas de pensamento modernos originalmente concebidos em língua alemã e dos quais a categoria central *Vermittlung* foi traduzida para o inglês com a palavra mediação, ou melhor, *mediation*.

- No uso *específico*, o sentido de mediação que mais se destacou foi o 1), de reconciliação e, mais precisamente, de um *processo* de reconciliação. Ainda assim, este processo aparece de três maneiras bastante distintas: a) como a busca por um ponto central entre dois opostos, comum na política; b) como a interação de duas forças ou conceitos opostos pertencentes, suposta ou realmente, a uma mesma totalidade; c) também como uma interação entre duas forças ou conceitos opostos, mas uma interação substancial em si mesma, ou seja, não pertencente a uma totalidade.

Cadernos do Sociofilo

Com este deslocamento na direção de um processo, o que acontece com todos estes três matizes comparativamente ao daqueles presentes no uso *geral* da palavra mediação é a promoção do mediador a um papel que vai além ao de um mero instrumento. No caso de b), refere-se à aproximação de partes imprescindíveis de um mesmo todo, mas distintas entre si de diversas maneiras: aparentemente separadas na tradição idealista; contraditórias na marxista; e conscientes ou inconscientes na psicanalítica. Já em c), a mediação não é um simples recurso que resolve uma dualidade entre partes, mas uma atividade necessária, positiva e autônoma: “[n]ão é o processo neutro da interação de formas separadas, mas um processo ativo no qual a forma da mediação altera as coisas mediadas, ou que, pela sua natureza, indica a natureza deles” (:205).

Já segundo Sonia Livingstone (2009), que também escreve a partir das colocações iniciais de Williams, hoje ainda podemos notar as oscilações entre estes dois últimos sentidos da palavra mediação no campo emergente dos estudos da mídia e da comunicação. Para ela, há aí duas maneiras prevalecentes de encarar o papel dos meios de comunicação de massa na vida social atualmente. Por um lado, uma em que eles não são apenas mais uma das muitas esferas que compõem o quadro institucional da modernidade, mas em que já estariam subordinando as demais em termos de poder. Neste sentido, como argumenta Livingstone, nem tudo é mediado, uma vez que os meios de comunicação de massa se impõem sobre as autoridades governamentais, a educação, a Igreja, a família etc., usurpando-lhes poder unilateralmente: “[h]oje, estas instituições perderam alguma da sua antiga autoridade e a mídia, em alguma medida, assumiu o papel delas como provedoras de informação e orientação moral” (HJARVARD, 2008:13 *apud* LIVINGSTONE, *op. cit.*:6). Por outro lado e em decorrência de sua crescente oni-

presença no cotidiano, uma em que eles precisam ser considerados em qualquer análise que se pretenda realizar das interações entre diferentes destas esferas da vida contemporânea. Aqui, tudo é mediado, já que os próprios meios de comunicação de massa não estão isentos dos efeitos da ação humana realizada através deles:

Podemos argumentar que, como se dá com a linguagem, a mídia de hoje se tornou significativa por causa da atividade humana coordenada e, ao mesmo tempo, que as pessoas entendem o mundo e sua posição nele através da mídia. A mediação é uma via de mão-dupla (LIVINGSTONE, *op. cit.*:5).

A partir daí, podemos esboçar uma generalização para os sentidos que a palavra mediação pode adquirir na grande área das ciências humanas, ou seja, num campo de conhecimento que, embora vasto, faça dela um uso especializado ou, como diz Williams, *específico*. Talvez sem grande prejuízo, podemos dizer que a mediação é aí entendida de duas maneiras distintas: ora como parte de um todo, ora como uma partícula autônoma. Como já vimos, a teoria do ator-rede se dedica à análise de relações simétricas entre elementos que não estão dados desde o início, mas que só existem em conexão uns com os outros. Desse modo, a noção de mediação em Hennion se aproxima bastante daquela última apresentada por Williams, em que a natureza das coisas mediadas depende da natureza da própria mediação. Igualmente, ela também se aproxima bastante da de Livingstone, em que a mediação atua em dois sentidos, isto é, as pessoas transformam as instituições que as transformam, sejam elas lingüísticas, econômicas, literárias etc. Aqui e ali, a mediação possui um “valor de ser”, como recorda Vandenberghe (2006:345), mas sem jamais se fechar numa totalidade sistêmica. Ainda assim, embora possamos apontar para aproximações entre estes diferentes usos da palavra mediação, também podemos sugerir um parâmetro para o seu distanciamento: a agên-

Cadernos do Sociofilo

cia dos objetos. Ora, de acordo com Hennion, “[u]m mediador não é nem causa nem consequência, nem meio nem fim. É um evento que transforma radicalmente o que entra e o que sai. Fale com um marionetista e ele lhe falará do que suas marionetes o fazem fazer” (HENNION; LATOUR, *op. cit.*:9). Já para Williams, embora todos os “objetos” devam ser colocados entre aspas em conformidade com a ênfase analítica na relação, eles ainda são “mediados por relações sociais específicas” (*op. cit.*:206). Livingstone também não vai adiante neste sentido, argumentando que o mais interessante nos processos de mediação não são os próprios meios de comunicação, mas as “relações cambiantes entre estruturas sociais e agentes” (*op. cit.*:5).

No fundo, Hennion quer apontar para uma via de análise sociológica onde não se presuma um abismo entre, por um lado, uma estrutura social englobante de onde despencam todos os sentidos reais das ações humanas, estrutura esta construída como um dado natural por alguns sociólogos – sobretudo aqueles da linhagem que se estende de Émile Durkheim até Bourdieu passando pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss; e, por outro lado, as interações face-a-face diádicas que efetivamente ocorrem no cotidiano, construídas como um *locus* hermeticamente fechado de onde emergiriam símbolos que abrangem os atores em relação imprevisivelmente, ao invés de se precipitar sobre eles sistematicamente – como o fazem Harold Garfinkel e, principalmente, Erving Goffman, mas também Becker. Para ele, então, a única maneira de superar este abismo é se livrar do que chama reflexo anti-fetichista das ciências sociais, isto é, reconhecer que não há uma causalidade mecânica entre a intenção de uma pessoa e o objeto que ela manipula, tampouco o contrário, algo como uma distopia animista. Admitir esta dose de fetichismo é, finalmente, perceber, ao invés de uma dualidade entre a Natureza e a Cultura, um único eixo ontológico composto por densas associações de humanos e não-humanos

que se medeiam uns aos outros sem jamais alcançarem um extremo fixo:

Esta reabilitação dos objetos passa por uma inversão de tendência: ao invés de purificar seu estado, é necessário misturá-los, [...] situar todos os produtos materiais da arte ou da ciência sobre um eixo. As extremidades deste eixo é que, ao contrário, estão vazias, estes pontos de fuga bem pouco verossímeis, que seriam, de um lado, amuletos sem conteúdo, de estatuto puramente social, e, de outro, obras absolutamente verdadeiras ou belas, de estatuto perfeitamente autônomo (HENNION; LATOUR, *op. cit.*:6).

Em termos práticos para o sociólogo em geral, isto significa adotar ou, pelo menos, “imaginar” uma atitude deliberadamente acrítica e descritiva diante da constituição de redes sócio-técnicas: “aceitar a proliferação de mediadores para permitir que a sociologia integre objetos, corpos, instrumentos e descreva um mundo que seja, enfim, repleto tanto de coisas quanto de humanos” (:10). Já para o sociólogo que se interessa em tomar a música como seu objeto de investigação, isto significa tentar ultrapassar a separação entre os conteúdos musicais e as condições sociais de tais conteúdos (:6). Mais especificamente, conforme o comentário sobre o trabalho de Hennion realizado por Tia DeNora (2004), isto significa tentar conciliar as contribuições metodológicas da própria sociologia com as da musicologia para o estudo da música. Neste sentido, deve-se tanto atentar para as articulações entre formas de música e formas de vida, como querem os sociólogos, quanto para o papel dos efeitos musicais, quer dizer, dos efeitos não-representacionais da música na própria constituição destas formas de vida, como querem os musicólogos; estes

Nos lembram que a vida social não é meramente ‘socialmente’ construída, mas feita referindo-se a materiais, convenções e

Cadernos do Sociofilo

tecnologias – das quais a música é uma –, e que estes materiais podem mediar as coisas que são feitas com eles e a eles (:214).

Segundo DeNora, o que deve resultar de uma abordagem como essa é uma sociologia *musical* (music sociology), ao invés de uma sociologia *da música* (sociology of music). Aqui, os arranjos de composição, a realização dos parâmetros musicais em performance, as estruturas melódica, rítmica e harmônica, os gêneros, o andamento, o fraseamento, a orquestração; tudo isso é dotado de um dinamismo interno que incide sobre aqueles que com ele se relacionam, transformando-se em “tecnologias de identidade” (:211). Assim, fazer uma sociologia *musical* é tomar a música, também ela, como um agente capaz de instigar consenso ou subversão, de pressagiar a ação (:213; 218).

Ao invés de explicações sociológicas cristalinas e reveladoras como as de Bourdieu, Hennion e Latour querem produzir composições mal-acabadas: “[o] martelo sólido do iconoclasta se transforma no pincel, no formão, no microscópio do iconófilo” (HENNION; LATOUR, *op. cit.*:8). Isto os aproxima bastante de Becker, novamente, uma vez que ele não quer descobrir uma verdade por trás das ações supostamente iludidas das pessoas, isto é, ele não quer descobrir nada além do que as próprias pessoas participando de um determinado mundo social já não saibam elas mesmas: “[s]ociólogos descubrem o que este daqui sabe e o que aquele dali sabe de maneira que, ao fim, eles podem juntar o conhecimento parcial dos participantes num entendimento mais abrangente” (BECKER; PESSIN, *op. cit.*). A diferença entre esta perspectiva e aquela delimitada pela teoria do ator-rede é que, neste caso, nunca se chegará a um entendimento mais abrangente, uma vez que as interações não são mais esquematicamente reduzidas a um encontro face-a-face entre dois corpos nus, mas empiricamente reduzidas pela mediação ininterrupta dos objetos: “[n]ós somos obrigados, para seguir uma interação, a desenhar um emaranhado bastante móvel que mistura tempos, lugares e atores heterogêneos, o

que nos força a rasurar sem parar o quadro fixado” (LATOUR, *op. cit.*:43). De acordo com Vandenberghe (2010:6, nota 10), esta opção por um achatamento ontológico em que os objetos fabricam a realidade em parceria com os seres humanos resulta numa sociologia experimental hipocrítica da qual é válido guardar os pressupostos metodológicos anti-essencialistas, isto é, que há “realidades” construídas sobre uma realidade que não se constrói; mas não os irrealistas, ou seja, que toda realidade é construída:

A meio-caminho entre a micro-história e a grande metafísica, a cientificização latouriana se apresenta como uma etnografia literária, infra-reflexiva [...], multi-situada [...] e combinatória [...], que se propõe seguir os atores que configuram e performam tecnicamente o mundo como seguimos e construímos uma história, que prolifera como um romance (2006:347).

Para Hennion, então, a música não simboliza um social implícito, isto é, as disputas entre classes ou entre frações de classe, como ocorre com Bourdieu; nem emerge das redes de produção de obras de arte, como ocorre com Becker. Antes, ela se associa aos seres humanos na produção de efeitos estéticos. Neste sentido, nenhum dos fatores desta relação, nem mesmo as pessoas, é completamente autônomo, ou seja, nenhum deles produz significados sozinho, mas apenas relacionalmente. Isto faz de todos eles, humanos e não-humanos, mediações simétricas de uma cadeia mais ou menos estável ao mesmo tempo que tendencialmente crescente:

A ideia de que os elementos não têm significados seus e em si mesmos é crucial para este argumento "relacional" [...]; além daquela de que, quando um mediador particular é escolhido por causa de uma preferência estética ou de um significado social, a introdução deste elemento iniciará toda uma seqüência de mudanças nos valores designados para outros interme-

Cadernos do Sociofilo

diários e resultará na produção de gêneros musicais muito diferentes. Não há espaço global ao qual a música pertença. [...] Ao aproximar coisas e humanos e ao entretecer as suas interseções, [nota-se que] eles formam um envelope resistente o suficiente para reter os elementos e flexível o suficiente para crescer, se modificar e se fixar em agrupamentos maiores. O que a sociologia pode fazer é rastrear esta seqüência de eventos (HENNION, 1997:433, tradução modificada).

Desse modo, o “revival” do barroco na França a partir da década de 1970, o *jazz*, o *rock* e o *rap* não são apenas o resultado de disputas simbólicas travadas entre agentes humanos socialmente condicionados ou das negociações quotidianas de quem diz estar fazendo arte, mas também da interferência de uma série de objetos que, embora insignificantes em si mesmos, contribuem ativa e mesmo inesperadamente para a produção de efeitos estéticos. Quer dizer, eles não são apenas ferramentas previsíveis mobilizadas por produtores artísticos, sejam gênios, sejam do pessoal de apoio. No caso do “revival” do barroco (:418-27), por exemplo, a preferência pelo emprego de instrumentos tradicionais provocou uma redefinição gradual do que era a “verdadeira” música barroca. E não apenas isso, mas também uma redefinição de quem foi Bach para a música e, finalmente, uma redefinição do que era a música simplesmente, já que, pelo menos na França, o estatuto desta está intimamente atrelado ao daquele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qual o papel da obra de arte na vida social? Buscamos fundamentar esta pergunta teoricamente. Para tanto, realizamos um breve estudo comparativo, cujo principal intuito foi o de entender a sociologia das mediações de Antoine Hennion à luz das abordagens de Pierre Bourdieu e Howard S. Becker para a produção artística. Estabelecidas desde os anos 80 do sécu-

lo passado, as teorias do campo artístico e dos mundos da arte convergem, por um lado, na ênfase que dão, ou melhor, que não dão à obra de arte em comparação à que dão à ação humana: Bourdieu, preocupado a todo momento em denunciá-la como a ilusão de mecanismos invisíveis de dominação; Becker, suspendendo qualquer juízo estético para poder se dedicar às inúmeras interações entre seres humanos que condicionam o gênio criador e, principalmente, sua criatura. Por outro lado, os dois autores não poderiam discordar mais um do outro no modo como enxergam esta ação humana por trás da obra de arte. Para Becker, os indivíduos têm bastante autonomia na definição das redes de um mundo da arte; em alguns casos, como nos de alguns vanguardistas bem-sucedidos, bastou mesmo que se nomeasse um objeto como uma “obra de arte” para que ele começasse a ser integrado como uma nova convenção entre aquelas que ali já vigiam. O que é muito diferente do que Bourdieu sugere: o campo artístico se impõe ao indivíduo, nele se instalando e formatando a sua sensibilidade; desse modo, em meio aos mais diversos estímulos, ele perceberá apenas alguns como constituindo obras de arte. Menos ou mais, como tentamos mostrar, estas duas abordagens contrastam com a que Hennion nos propõe.

No caso de Bourdieu, pode-se dizer sem grande exagero que há uma franca discordância. Para tanto, foi necessário expor a principal inspiração teórica da sociologia da música de Hennion, a teoria do ator-rede. Assim como Bruno Latour, Hennion rejeita a sociedade como um princípio explicativo do papel dos objetos em nossas vidas. Mais precisamente, ele argumenta que os objetos, também eles, constituem princípios como este junto com grupos de seres humanos, não sendo meramente os rebatimentos simbólicos de uma estrutura englobante pressuposta por sociólogos. Quer dizer, há um refluxo contínuo, crescente e virtualmente infinito de agências: não mais apenas de cima para baixo, no sentido dos humanos para

Cadernos do Sociofilo

as coisas, mas indo e vindo de todos os lados, inclusive das coisas para os humanos. Chamando a atenção para estes dois pontos, isto é, para o caráter construído do artefato “sociedade” e para a irreduzibilidade de um artefato a um outro, portanto, da obra de arte à sociedade e vice-versa, Hennion quer superar a oposição entre a sociologia e a estética, argumentando que há associações mais ou menos estáveis entre seres humanos e obras de arte. Não há aí hierarquias verticais rígidas, caracterizadas por um grande abismo a ser superado por uma solução de continuidade entre dois tipos de seres, no caso, os humanos e os não-humanos; mas simetrias horizontais muitíssimo densas e sem cortes, caracterizadas pelos vínculos que ligam uns e outros numa rede sócio-técnica onde todos desfrutam do mesmo estatuto de *actante* (LATOUR, *op. cit.*:51; VANDENBERGHE, 2006:341).

Argumentamos que esta é uma perspectiva que diverge radicalmente da de Bourdieu, não apenas porque se atribui agência a objetos, mas porque, ao fazê-lo, Hennion desacredita a ideia de que os seres humanos sejam agentes passivos nas mãos da sociedade e, no caso da música, a ideia de que eles estejam iludidos em seu gosto. Para ele, dá-se justamente o contrário. Pelo menos em se tratando de suas pesquisas na França, Hennion (2003:89) afirma que chega a ser difícil dissociologizar o discurso altamente sociologizado do amante da música sobre a relatividade e a historicidade de seu gosto. Logo, trata-se de analisar como estas pessoas mesmas o realizam:

As mediações nem são meros vetores da obra, nem substitutos que lhe dissolvem a realidade; elas são a própria arte, como é particularmente óbvio no caso da música: quando um performer coloca uma partitura em sua estante, ele toca aquela música, certamente, mas a música é igualmente o próprio fato de tocar; as mediações em música têm um caráter pragmático – *elas são a arte que elas revelam e não podem ser distinguidas da apreciação que geram* (:84, meu grifo).

Assim, uma vez que não há uma estrutura englobante, mas redes pouco ou muito povoadas por actantes, não cabe ao sociólogo adotar uma atitude iconoclasta e destruir os fetiches que supostamente a esconderiam. Pelo contrário, advogando uma certa dose de fetichismo ou de iconofilia, ou seja, o reconhecimento de que os objetos não são meras extensões dos seres humanos, Hennion adverte que cabe ao sociólogo remontar sequências de eventos analítica mas não criticamente: “[p]odem-se imaginar ciências sociais que não sejam mais críticas (ver Boltanski e Thévenot), mas parece impossível imaginar ciências sociais privadas de capacidade analítica” (HENNION; LATOUR, *op. cit.*:10). Desse modo, uma música não é apenas um intermediário simbólico que distingue posições dominantes e posições dominadas dentro de um campo de disputas por poder; nem, portanto, um objeto fixo e isolado, descartado sem maiores consequências das relações em que está inserido. Para Hennion, então, uma música não pode ser entendida como o produto acabado da ação humana, mas apenas como o efeito circunstancial de uma série de mediações que conectam coisas e homens e, mais precisamente, um “envelope” fabricado a partir delas.

Já no caso de Becker, apontamos para uma convergência e, na verdade, uma radicalização da parte de Hennion. A partir deste deslocamento teórico no sentido de um achatamento ontológico em que os objetos fabricam a realidade em parceria com os seres humanos, Hennion avança a ideia de que os elementos caracteristicamente musicais da música, isto é, seus elementos não-representacionais, devem ganhar destaque nas investigações sociológicas deste fenômeno. Assim, eles não são símbolos estufados com os sentidos que emanam de uma estrutura oculta que pesa inexoravelmente sobre o instante de uma performance musical. Antes, eles são entes independentes que atuam sobre tantos quantos forem os outros entes independen-

Cadernos do Sociofilo

tes que também venham a atuar sobre eles. É neste sentido que sugerimos que a proposta de Hennion pode ser entendida como uma radicalização da de Becker. Por um lado, ambas convergem quando dão prioridade teórica às pequenas interações que configuram os diferentes mundos da arte, rejeitando assim a inescapabilidade de um campo artístico monolítico sedimentado no curso da história de disputas sociais e que mal se pode arranhar, como preferiria Bourdieu. Por outro lado, Hennion extrapola Becker na medida em que estende até os objetos musicais uma agência que antes era atribuída apenas aos seres humanos tanto na redefinição quanto na manutenção do que é convencional e aceitável dentro daqueles mundos:

Isto conduz a uma promoção teórica dos objetos em mediadores: não mais suportes das causas decididas pelo sociólogo (o mercado, a organização, a diferenciação social...), mas produtores de princípios, de meios e de objetos que constituem um universo científico ou um mundo da arte, segundo a expressão de [Howard S.] Becker (:7).

BIBLIOGRAFIA

BECKER, H. S. "Mundos artísticos e tipos sociais" In: VELHO, G. (org.). **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Tradução: Ilana Strozenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, pp. 9-26.

BECKER, H. S. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BECKER, H. S.; PESSIN, A. "A Dialogue on the ideas of 'world' and 'field' with Alain Pessin" In: **Sociological Forum**, 21 (2006), pp. 275-86. <Disponível para download em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>>

BOLTANSKI, L. "Usos fracos e usos intensos do *habitus*" In: ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R.-M. (orgs.). **Trabalhar com Bourdieu**. Tradução: Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, pp. 155-63.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. "The sociology of critical capacity" In: **European Journal of Social Theory**, (2) 3, 1999, pp. 359-378.

BOURDIEU, P. "Gênese histórica de uma estética pura" In: _____. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, pp. 281-98.

BOURDIEU, P. **La noblesse d'Etat. Grands corps et grandes écoles**. Paris: Editions de Minuit, 1989.

DENORA, T. "Historical perspectives in music sociology" In: **Poetics**, 32 (2004), pp. 211-21.

HENNION, A. "Baroque and rock: music, mediators and musical taste" In: **Poetics**, 24 (1997), pp. 415-35.

HENNION, A. "Music and mediation: towards a new sociology of music" In: CLAYTON M., HERBERT T., MIDDLETON, R. (orgs.). **The cultural study of music: a critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2003, pp. 80-91.

HENNION, A.; FAUQUET, J.-M. "Authority as performance: the love of Bach in nineteenth-century France" In: **Poetics**, 29 (2001), pp. 75-88.

HENNION, A.; LATOUR, B. "Objet d'art, objet de science: note sur les limites de l'anti-fétichisme", 1993. <Disponível para

Cadernos do Sociófilo

download em:
hal.inria.fr/docs/00/19/32/76/PDF/HennionLatour1993ScienceArt.pdf>

HJARVARD, S. "The mediatization of religion: A theory of the media as agents of religious change" In: **Northern lights 2008. Yearbook of film & media studies**. Bristol: Intellect Press, 2008, pp. 9-26.

LATOURE, B. "Une Sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité". In: TURGEON, L.; DEBRAY, O. (orgs.). **Objets & Mémoire**. Paris: Presses de l'Université de Laval, 2007, pp. 38-57. <Disponível para download em: <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/57-INTEROBJECTIVITE-2.pdf>>

LIVINGSTONE, S. "On the mediation of everything: ICA Presidential Address 2008" In: **Journal of Communication**, 59 (2009), pp. 1-18.

VANDENBERGHE, F. "Construção e crítica na nova sociologia francesa" In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 21, n. 2, maio/ago. 2006, pp. 315-66.

VANDENBERGHE, F. "'O real é relacional': uma análise epistemológica do estruturalismo gerativo de Pierre Bourdieu" In: **Cadernos do Sociófilo**, 2010, 1. <Disponível para download em: http://web.me.com/frederic.vdb/Frederic_Vandenberghes_Personal_Website/Texts_to_Download_files/Orealerelacional-vandenberghes.pdf>

WACQUANT, L. "Toward a social praxeology: the structure and logic of Bourdieu's sociology" In: BOURDIEU, P.;

WACQUANT, L. **An invitation to reflexive sociology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 1-59.

WILLIAMS, R. **Keywords:** a vocabulary of culture and society. Nova Iorque: Oxford University Press, 1983.