

## ARTIGO E ENSAIO

---

Marina Ramos Neves de Castro  
Fábio Fonseca de Castro

# Banalidade e intersubjetividade na arte

### Resumo

Este artigo objetiva refletir sobre a banalidade da arte na sua quotidianidade. Procura-se indagar por que dinâmicas sociais o comum, o banal e o cotidiano podem vir a ter valor artístico. A resposta que buscamos construir para a questão, observa essa sensação na sua dinâmica de *sociação*, ou seja, como vínculo, como estrutura do caráter coletivo, vivencial, da vida social. Compreendendo o fenômeno como um *fato social total*, podemos dizer que ele é engendrado e engendra, simultaneamente, o vínculo societal num procedimento intersubjetivo que produz o sentido partilhado.

### Palavras-chave

Arte. Banalidade. Quotidiano. Sociação/socialidade. Intersubjetividade.

---

### Como citar:

CASTRO, Fábio Fonseca de; CASTRO, Marina Ramos Neves de. Banalidade e intersubjetividade na arte. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-13, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.42960>

## INTRODUÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA BANALIDADE DA ARTE

Uma longa discussão sobre a banalidade da arte está presente, embora muitas vezes de forma não explícita, na reflexão a respeito da arte e da estética. O debate está presente nas obras de Dewey (1997), Gombrich (1999), Huyghe (1998) e Maffesoli (1990). Outros autores, como Cauquelin (1998), Crispolti (2004) e Guyau (2009) também fazem menção a ela quando refletem a respeito dos usos que a sociedade contemporânea faz da arte, do belo e do gosto. De um modo geral, a banalização da arte aparece como o tema oponencial, por excelência, à questão da essencialização da arte como sistema de valor pelas sociedades modernas e contemporâneas. O que esses autores assinalam, em geral, é a necessidade de pensar a arte, primeiramente, na sua dimensão orgânica, ou seja, inalienável do fazer, do estar, do trocar cotidiano da vida social.

Porém, pensar organicamente a arte não resolve o problema tangencial da natureza social da obra de arte, porque é evidente para todos esses autores, ainda que a questão não seja em geral formulada, que a dimensão orgânica não é a única presente naquilo a que, por abordagens diferentes, se poderá chamar de “gosto”, “belo”, “arte”, “estética”, etc. Nem o completo imanentismo e nem o radical transcendentalismo. Não basta compreender a totalidade da arte como fato banal, cotidiano e imerso na vida comum; faz-se igualmente necessário indagar por que dinâmicas o comum, o banal e o cotidiano podem vir a ter valor enquanto gosto – e aqui tentamos não positivar a ideia de gosto, compreendendo-o enquanto prazer; ao contrário, pensamos gosto como sensação, simplesmente, que pode ser de prazer ou não.

A resposta que procuramos construir para a questão observa essa sensação na sua dinâmica de *sociação*, ou seja, como vínculo, como estrutura do caráter coletivo, vivencial, do gosto. Compreendendo o fenômeno do gosto como um *fato social total* – ou seja, no conceito maussiano, como um fenômeno complexo que, em si mesmo, possui dimensões estéticas, econômicas, políticas, etc. – podemos dizer que ele é engendrado e engendra, simultaneamente. O que produz a totalidade ou a organicidade da arte? O fato de que essa totalidade ou organicidade sejam produzidas intersubjetivamente. Eis, em síntese, nossa compreensão.

Iniciamos o artigo observando como a questão da banalidade da arte está presente em Dewey, Gombrich e Huyghe. Em seguida, por meio de Maffesoli, colocamos no horizonte desse tema a abordagem simmeliana da sociação, compreendendo-a como o mecanismo que nos permite pensar a arte em sua dimensão intersubjetiva. Concluímos o artigo organizando os elementos que nos permitem pensar a arte por meio do vínculo societal, intersubjetivo, que produz o sentido partilhado.

### **O TEMA DA BANALIDADE DA ARTE EM DEWEY, GOMBRICH E HUYGHE**

Ao falar sobre a experiência da arte, Dewey observa que aquilo a que chamamos de arte está presente nos primórdios da produção do homem enquanto ser social. Essa produção apresenta-se através da criação e fabricação de objetos e utensílios próprios à satisfação de suas necessidades quotidianas - como aqueles destinados ao uso doméstico, aos cultos, à produção, à reprodução, à guerra, dentre outros. É importante observar que essas produções apresentam também, ao longo da história humana, um caráter simbólico que tem sido exaustivamente explorado pela história da arte e das sociedades. Ao fazer sua análise sobre a arte enquanto experiência, Dewey ressalta como a pintura e a escultura estavam organicamente vinculadas à arquitetura e à vida quotidiana, intuídas e produzidas socialmente, como uma coisa só.

Nessa experiência social, coletiva, não haveria uma diferenciação no que tange a uma percepção “artística” desses utensílios e as formas de utilizá-los: havia uma finalidade utilitária, certo, mas também estava ali presente uma dimensão imponderável, decorrente da inter-relação entre os indivíduos que, a nosso ver, corresponde àquilo a que Simmel compreende como sociação.

Da mesma maneira, a música e o canto faziam, intrinsecamente, parte dos cultos religiosos – sem que fossem atravessados, ainda, por uma distinção artística – conservando uma finalidade dada e essa dimensão intersubjetiva. Dewey enfatiza assim, embora não utilizando o termo, a conexão intersubjetiva existente entre a arte e a vida quotidiana, apontando a impossibilidade de pensar uma, sem pensar a outra. Quando Dewey afirma, por exemplo, que

*El mecánico inteligente, comprometido con su trabajo, interesado en hacerlo bien y que encuentra satisfacción en su labor manual, tratando con afecto genuino sus materiales y herramientas, está comprometido artísticamente.* (DEWEY, 1980, p.8)

Percebe-se, no seu pensamento, em primeiro lugar, essas duas dimensões às quais nos referimos – a do uso, da finalidade do trabalho do mecânico

e a da satisfação subjetiva do trabalho bem realizado. Esta satisfação, porém, não seria propriamente subjetiva, à medida que não corresponde a uma produção simbólica que nasce e morre na mente do mecânico, mas sim a um valor socialmente partilhado, intersubjetivamente, portanto. Da mesma forma, a dimensão do uso seria, necessariamente, igualmente intersubjetiva, pois o trabalho do mecânico se dá num contexto: seu valor não está fechado, restrito ao interesse do mecânico, mas sim a uma dinâmica de autoprodução social do seu uso, a qual confere, também intersubjetivamente, valor a esse objeto ou a esse fazer.

Onde está, nesse exemplo, a arte, o “afeto”, o “comprometido artisticamente” de que fala Dewey? Evidentemente nessa relação intersubjetiva, socialmente partilhada. Por isso é que Dewey reprova a compreensão restrita de arte, que a percebe enquanto produção sublime de um espírito, como algo destinado à contemplação e produzido segundo o mecanismo de uma subjetividade individual:

*Porque cuando lo que él conoce como arte se relega al museo o a la galería, el incontenible impulso hacia experiencias que se pueden gozar en sí mismas encuentra tantos escapes cuantos el ambiente provee (DEWEY, 1980, p.6).*

Observamos, portanto, que o caráter intersubjetivo é um dos principais elementos da arte, e que a arte pode, em função dele, estar presente em todas as atividades humanas: tanto na construção de artefatos banais e quotidianos, como um pente ou uma colher, como na construção ou na utilização de um edifício; tanto no trabalho artesanal como no trabalho burocrático ou mecânico e, ainda, nas manifestações fugazes e corriqueiras do comportamento humano frente a um desejo, a uma crença, uma troca, um ato qualquer de construção de vínculos – de sociação, diríamos, utilizando Simmel.

Dewey acentua o caráter funcional dos objetos artísticos, inventariando-os na sua diversidade:

*Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. Sin embargo, en su propio tiempo y lugar, tales cosas eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana (DEWEY, 1989, p.7).*

Mas podemos, também, pensar que a funcionalidade não constitui um valor absoluto, embora possa estar presente tal como está presente nas relações sociais. Essa ideia nos parece tangente no pensamento de Dewey quando ele relaciona elementos intersubjetivos da vida social que estão centrados em processos não funcionais, como os utensílios que,

*En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad del grupo o del clan, al culto de los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir (DEWEY, 1989, p.7).*

Assim, quando Dewey discute a dimensão estética presente nos objetos e nos seus usos, em sua quotidianidade e banalidade, ele não está reduzindo a dimensão estética a uma exclusiva funcionalidade. Muito ao contrário, ao fazê-lo está, justamente, observando que, mesmo em sua funcionalidade, mesmo em sua banalidade e quotidianidade, é possível alcançar, nos utensílios e usos banais e quotidianos, uma dimensão que tange ao gosto, ao belo, ao prazer não utilitário e, eventualmente, também ao estético. A percepção estética é um componente subjetivo dessa experiência social à qual compreendemos como “gosto”, algo que pode estar presente em qualquer atividade, ordinária ou não, ao que gere prazer e desprazer, no homem, aqui compreendido como um ser coletivo, social (DEWEY, 2000, p.11).

O gosto consiste na ação intersubjetiva por excelência, e essa intersubjetividade, evocada enquanto experiência, consistiria na presença da arte, de maneira indistinta e banal, nas diversas atividades humanas. É essa dimensão que confere a utensílios não necessariamente elaborados com uma “finalidade” artística, uma dimensão potencializada pelo gosto. A mesma dimensão pode ser encontrada não apenas na elaboração do objeto, mas também no seu uso. Por exemplo, não apenas na moradia construída, como também no seu usar; não apenas no pente ou na colher, mas também na forma como esses dois objetos são utilizados. E ela estaria, ainda, presente nas manifestações do comportamento humano em sociedade:

*La vida colectiva que se manifestaba en la guerra, en el culto, o en el foro, no conocía la división entre lo que era característico de estos lugares y operaciones y las artes que llevaban a ellos el color, la gracia y la dignidad. (DEWEY, 1989, p.8)*

Essa mesma ideia sobre banalidade e a quotidianidade da arte está presente em Gombrich (1999), quando, logo no primeiro capítulo da sua “História da Arte”, observa que, se pensarmos a arte como uma forma de atividade e manifestação humana, não há civilização, não há etnia na qual a ideia de arte deixe de estar presente, em geral de maneira intempestiva, desprovida de cânones e dos fechamentos conceituais que em geral estão presentes na civilização ocidental e nos fechamentos operados pela “história da arte” e pela “estética” clássica. Gombrich observa o quanto a definição da palavra arte se mostra ambígua e diversa:

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. [...] Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conservem em

mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. (GOMBRICH, 1999, p.7)

Gombrich indica, em síntese, que a arte é algo negociável, e que sua definição está associada a um determinado tempo e a um determinado lugar. A arte é gerada por uma certa vivência, experiência, cultura; sua feição sofre alterações e passa por negociações. O que é arte aqui e agora pode não o ser em outro contexto. A partir dessa perspectiva, não existiria o que se possa chamar, de maneira definitiva, de arte. Não se teria algo que encerrasse, em si mesmo, um conceito universal, categórico e inquestionável.

Neste sentido, Gombrich observa que os objetos e imagens produzidos pelos primeiros povos ou mesmo por civilizações clássicas, por exemplo, e que fazem parte da chamada "história da arte", não foram criados, necessariamente, com o objetivo de provocar fruição. Sua produção original atendia a finalidades específicas, em geral utilitárias e quotidianas, banalizadas, cumprindo funções de culto, proteção ou de utilização na vida ordinária. Nesse conjunto, podem-se referir objetos como a Vênus de Willendorf, as pinturas rupestres de Lascaux, as esculturas de atletas gregos, as pirâmides, esculturas e pinturas egípcias, e utensílios de toda sorte como pentes e relicários medievais, máscaras indígenas, etc. Os exemplos são amplos demais para serem enumerados aqui, mas a conclusão de Gombrich esclarece o processo: "[...] o que chamamos 'obra de arte' não é fruto de uma atividade misteriosa, mas objeto feito por seres humanos para seres humanos" (GOMBRICH, 1999, p.32). Ou seja, a arte nasceu com a atividade humana, organicamente vinculada a ela em seu cotidiano, partilhada em sociedade.

Huyghe, partindo de uma concepção de arte próxima à de Gombrich, coloca que a

[...] arte é uma função essencial do homem, indispensável ao indivíduo e às sociedades e que se lhes impôs como uma necessidade desde as origens pré-históricas. A arte e o homem são indissociáveis. Não há arte sem homem, mas talvez igualmente não haja homem sem arte. (HUYGHE, 1998, p.11)

Apesar do uso da palavra "homem", deve-se evitar, na compreensão da obra de Huygue, a associação entre "homem" e "humanismo", no sentido tradicional – e metafísico – de *humanidade espiritual*; ou seja, a compreensão de que a arte se produz enquanto refinamento da sensibilidade e do juízo de valor. Nesse autor, é tangente uma compreensão da arte como experiência social, coletiva:

Assim a arte é solidária do homem. Com tanta diversidade e flexibilidade com os costumes, muda com os séculos e as latitudes. (HUYGHE, 1998, p.13)

Huyghe enfatiza que a arte deve ser pensada como uma função essencial da vida social. Ser que vive em sociedade e que nela efetua suas trocas, partilha o seu e outros mundos, cria e recria incessantemente, o homem tem na arte um instrumental, uma ferramenta subjetiva necessária para a produção da sua realidade e do seu estar no mundo.

Podemos concluir que, por meio da arte, o homem forma e conforma uma etapa importante do seu vínculo social, da associação a outros indivíduos ou, mais especificamente, a sua *socialidade*.

O conceito de socialidade que utilizamos vem de Maffesoli, que, por sua vez, tem sua fonte em Simmel. Em Simmel, a interação entre os indivíduos, a sua prestação recíproca, constitui a "*Vergesellschaftung*", termo que se pode traduzir ao português como *sociação*, o processo através do qual as pessoas produzem vínculos empáticos. Para Simmel, a sociedade pensada como sociação entre indivíduos, como figura com uma totalidade própria, não existe; o que existe, efetivamente, seria esse processo de sociação, ou de construção do vínculo societal, entre os indivíduos. Segundo Vandenberghe (2005, p.77), para Simmel, "a sociedade não é uma substância concreta, mas um processo de associação, isto é, um processo contínuo e criador de interações espirituais entre os indivíduos, religando-os uns aos outros". É uma tal forma coletiva de interação que leva Maffesoli (2000), intérprete de Simmel, a elaborar sua reflexão sobre o sentir-junto, qualificando-o como uma forma de sociação, ou, mais especificamente, como o processo de identificação produzido enquanto ímpeto de atração, agregação, pertença, partilha, socialização, vínculo, aliança, ligação ao corpo coletivo. Nesse sentido, pode-se dizer que é justamente esse sentir-junto que conforma a argamassa a que Simmel se refere, que liga os elementos que conformam o corpo social.

Mas ainda voltemos à Huygue para lembrar que ele afirma que a arte e o homem são indissociáveis, e que não existe um sem o outro. Notamos aí, preservando a compreensão de homem não enquanto o ser individual e sensível idealizado pelo *humanismo*, mas como ser natural e coletivo, que, dessa maneira, o conceito de arte também em Huygue corresponde a uma ideia de intersubjetividade e, portanto, ao processo da socialidade. É nesse sentido que Huygue ressalta que a arte é solidária ao homem, pois é inerente a ele, a ponto de acompanhá-lo na sua experiência e partilha de mundo – e nesse acompanhar, ela partilha a diversidade e flexibilidade em relação à cultura – ela muda, seguindo o homem na sua socialidade, no transcorrer de seu estar no mundo e transformando-se assim, conforme sua experiência social de temporalidade e espacialidade.

## ARTE E SOCIAÇÃO EM MAFFESOLI

Os três autores, Dewey, Gombrich e Huygue, partem das peculiaridades do homem coletivo, intersubjetivo, ser cultural e social, bem como das necessidades da coletividade para estabelecer uma referência para o que podemos compreender como arte. Para eles é incontestável o fato de que, desde os tempos mais arcaicos, a arte nunca foi separada das demais atividades sociais. Ela nunca foi pensada de forma separada ou fragmentada em relação às atividades desenvolvidas socialmente, pois estava intrinsecamente vinculada ao cotidiano, o que nos permite concluir que não há experiência social sem arte, e que não há arte sem experiência social. A arte está intimamente vinculada ao ser humano, à sua forma de estar no mundo e, portanto concluímos, ao desenvolvimento de suas sociações. A arte está onde o homem está, na sua socialidade.

E, portanto, na sua experiência coletiva, intersubjetiva, o que nos remete a Maffesoli e à sua percepção sobre o estar-junto, o compartilhar, o sentir em comum que esse pensador compreende como sendo o *ethos* fundamental de toda coletividade (Maffesoli, 1990; 2000). Com efeito, Maffesoli prossegue no mesmo caminho que Dewey, Gombrich e Huygue em relação à compreensão de que o belo, o gosto e a estética conformam uma experiência intersubjetiva e naturalizada da vida social. Porém, sociólogo de formação simmeliana que é, ele desloca o sentido do gosto de um campo social compreendido enquanto experiência havida, experiência experienciada ou, ainda, como os conteúdos produzidos por essas experiências, para um campo centrado no vínculo, na experiência em curso, na experiência como processo de vínculo ou, mais propriamente, como sociação, as relações e prestações interpessoais e coletivas.

Veremos a herança simmeliana, em Maffesoli, na compreensão desse autor de que a vida social tem por fenômeno fundamental a própria produção contínua da vinculação entre os indivíduos por meio de uma intersubjetividade produzida por *formas* bem mais que por *conteúdos*.

Em nosso juízo, Maffesoli completa o pensamento dos três autores tratados antes por meio da sua discussão sobre o sentir-junto, a faculdade intersubjetiva de consubstanciar, na experiência social, o caráter banal e cotidiano da obra de arte e nos permite a possibilidade de ir um pouco além com sua percepção formista no sentido de perceber que o caráter orgânico presente no pensamento dos três autores antes referidos corresponde, também, a um processo de sociação.

Para compreender melhor essa situação, vejamos brevemente o pensamento de Maffesoli sobre a estética. Em primeiro lugar, é preciso observar que a ideia de estética, nele, não se limita ao caráter contemplativo – seja da arte, seja da vida. Seu interesse diz respeito àquilo que, talvez, possamos chamar de



caráter ativo da percepção, fazendo parte das atividades ordinárias que suscitam formas-de-estar-junto, nas quais os estados de fruição, percepção e interação com o mundo ocorrem. Para ele, a estética não está necessariamente atrelada à felicidade e ao prazer, mas a todo processo coletivo proporcionado pela interação. É na atuação coletiva dos indivíduos, na sua interação, na alteração do seu estar-no-mundo, que o indivíduo se faz agente ativo e passivo, concomitantemente, do mundo que experimenta:

[...]a estética não é individualista, mas constitui sobretudo, uma massa global onde, de uma maneira orgânica, todos os elementos materiais e espirituais do corpo social e natural se entram em perpetua sinergia. (MAFFESOLI, 1990, p.278)<sup>1</sup>

Maffesoli pensa a arte organicamente e quotidianamente produzida pelo homem na sua relação com o outro, ou seja, na associação, na interação, numa dinâmica de constituição de vínculos que acaba produzindo comunhões de percepção e multiplicando os vínculos entre os indivíduos e os elementos da vida ordinária, mesmo quando estes forem entre si contrários ou contraditórios, desde que conformem uma forma de se estar junto.

Maffesoli compreende arte por meio do alargamento do conceito alemão de *Kunstwollen*, essa *vontade da arte*, essa *manifestação do espírito de um tempo* que resulta do sentir em comum da vida social (1990, p.22). Esse conceito, debatido pelo historiador da arte Alois Riegl<sup>2</sup>, assinala essa vontade da arte condicionada pela visão de mundo própria a uma comunidade, a uma socialidade, em sua experiência de produção de sentido sobre a própria experiência comum.

Essa *vontade da arte*, essas manifestações concretas do espírito estariam presentes, segundo Riegl (2012) em todas as formas de estar-junto, em todas as associações, visto que, quando uma relação social se produz, aquilo que é produzido, em decorrência, é fundamentalmente, uma troca, uma partilha, antes mesmo que importem os julgamentos de valores que se façam a propósito dessa partilha, ou seja, dos conteúdos também produzidos. Essas parti-lhas – sociações, no sentido simmeliano – são consequências e resultados das emoções coletivas produzidas no vínculo social.

O inventário de possíveis exemplos é infundável: engloba tudo aquilo que seja emoção ativada coletivamente, independente de dimensões físicas ou temporais, seja numa torcida de futebol, num show de música ou diante de um evento cotidiano dramático que catalise as atenções, por exemplo. Mas também ocorreria numa experiência temporalmente prolongada, mesmo que por várias gerações, de gosto ou valores comuns – aquilo que se acha bom ou belo, ou ainda mau e feio, numa feira, por exemplo; ou numa experiência de culto partilhada na longa duração de uma comunidade. Em todos esses

1. Texto original: "[...] l'esthétique n'est rien moins qu'individualisée, mais constitue plutôt une masse globale où, d'une manière organique, tous les éléments matériels et spirituels du corps social et naturel entrent en une perpétuelle synergie." (MAFFESOLI, 1990, p.278). Tradução do autor.

2. Frank, Isabelle. Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques. In: *Littérature*, N°105, 1997. p.66-77.

coletivos que, eventualmente, se percebam inter-relacionados, ter-se-á uma experiência de partilha emotiva, uma sociação que possui, desse fato, uma dimensão estética.

Pensando com Maffesoli, não seria mais possível compreender-se a arte, exclusivamente, nas obras institucionalizadas pelo *sistema da arte* – aquele sistema que Coquelin discute, observando como uma trama de mediadores, entre o artista, sua obra e o público contribuem para a legitimação, enquanto arte, de determinados objetos e práticas (Coquelin, 2005, p.65-84). Seria necessário incluímos nessa visão também o conjunto orgânico, banal e cotidiano que, no viver do dia a dia, nas situações e práticas quotidianas, por menores que sejam, perfazem isso que, a partir do pensamento de Simmel, Maffesoli chama de associação ou socialidade: a vida social em sua produção, inclusive com seus objetos e processos banais, pois os mesmos “*constituent le terreau sur lequel s’élèvent culture et civilisation.*” (Maffesoli, 1990, p.22)<sup>3</sup>. Pensando da mesma maneira que Dewey, Maffesoli afirma que

A arte que vai se observar na superação do funcionalismo arquitetural ou daquele objeto usual. De um tipo de vida a um anúncio doméstico, tudo pretende se tornar obra de criação, tudo pode se compreender como a expressão de uma experiência estética primeira. Portanto, a arte não poderia ser reduzida somente à produção artística, eu digo aquelas de artistas, mas se torna um fato existencial. (MAFFESOLI, 1990, p.12)<sup>4</sup>

Maffesoli, tal como Dewey, Gombrich e Huygues, contribui, segundo nossa compreensão, para o entendimento da arte como um fato intersubjetivo, como algo que tem existência independente das negociações entre os atores sociais que pertençam a um campo fechado, dito artístico, conforma a respeito do assunto e do sistema de códigos, valores e referências a que chama “arte”. Com essa proposição, Maffesoli nos permite alcançar uma dimensão crítica que, embora tangencial aos trabalhos de Dewey, Gombrich e Huygues, não está ainda ali formulada: a crítica da episteme moderna, por meio da constatação de que ela repousa, essencialmente, sobre uma separação entre natureza e cultura, intangível ao olhar contemporâneo – ou não-moderno, ou ainda, pós-moderno – o qual permite compreender a organicidade presente, justamente entre essas duas esferas, em seus elementos

[...] de elementos totalmente diferentes que estabelecem entre si interações constantes feitas de agressividade ou de amabilidade, de amor e de ódio, mas que constituem uma solidariedade específica que é necessário levar em conta (MAFFESOLI, 1990, p.15)<sup>5</sup>

A ideia de intersubjetividade se transforma, em Maffesoli, na ideia de “cultura de sentimentos” (MAFFESOLI, 1990, p.31), ou seja, a percepção de que as emoções, frutos das atrações suscitadas pelos desejos e pelos sentimentos

3. Deixemos, ainda, claro que sociação é diferente de socialização; sociação encena processos sociais, noção análoga à forma social, noção esta também presente em Simmel e em Maffesoli. A sociação ocorre na experiência social coletiva marcada pelo laço emocional, pelo vitalismo, pela razão interna, pelo pensamento orgânico, enfim, por um sentir-junto onde estão presentes as afinidades e as diferenças inerentes às relações humanas. “... toutes ces choses anodines qui, par sédimentation, constituent la trame de la socialité banale.” (MAFFESOLI, 1990, p.20)

4. Texto original: “L’art qui va s’observer dans le dépassement du fonctionnalisme architectural ou dans celui de l’objet usuel. Un cadre de vie à la réclame du design ménager, tout entend devenir oeuvre de création, tout peut se comprendre comme l’expression d’une expérience esthétique première. Dès lors, l’art ne saurait être réduit à la seule production artistique, j’entends celle des artistes, mais devient un fait existentiel.” (MAFFESOLI, 1990, p.12). Tradução do autor.

5. Texto original: “[...] totalemente disparates que établissent entre eux des interactions constantes faites d’agressivité ou d’amabilité, d’amour ou de haine, mais qui n’en constituent pas moins une solidarité spécifique qu’il faut prendre en compte.” (MAFFESOLI, 1990, p.15). Tradução do Autor.

de pertença produzidos na sociação dos indivíduos, se produzem, simultaneamente, enquanto vínculo estético e ético:

[...] o valor, a admiração, o hobby, o gosto que é partilhado se tornam cimento, são vetores da ética. Para ser mais preciso, eu chamo ética uma moral "sem obrigação nem penalidade"; sem obrigação outra que aquela de agregar, de ser membro de um corpo coletivo, sem penalidade outra que aquela de ser excluído se acaba o interesse que me liga ao grupo (MAFFESOLI, 1990, p.31)<sup>6</sup>

A estética constitui um sentimento de ética em relação ao coletivo e, assim, um sentir-junto capaz de gerar formas sociais. É a mesma concepção de arte havida em Gombrich, Huygue e Dewey: a arte enquanto produção orgânica de sentidos – com o acréscimo da formulação sobre a sociação como motor do processo estético e da formulação crítica ao processo de sujeição, do próprio processo estético, a certos valores sobre o que seja o belo.

## A ARTE COMO FENÔMENO INTERSUBJETIVO

Podemos concluir que a arte é algo que, naturalmente, é produzido pelo homem nos seus processos de estar-junto e de sentir-junto, no seu processo de estar no mundo e de participar desse mundo, o que se dá, principalmente, por meio de um saber ordinário e coletivo que, vivenciado na quotidianidade das interações, experimentado intersubjetivamente, dispensa toda aurificação, toda diferenciação e toda proteção conferida pelo título de "arte", ou "obra de arte".

A arte é gerada no processo de sociação, na socialidade, e ontologicamente, só existe aí. Ou seja, ela é provocada, gerada, cultivada e sustentada na vivência, na experiência do estar-junto. Por isso, ela é intersubjetiva, é e está intrinsecamente relacionada à atividade e à experiência social. A arte se conforma de acordo com a socialidade, com a maneira que os homens possuem de estabelecer interações; é um dos resultados de uma forma de estar-junto. Ela é forma, pois é conformada por um processo de interatividade e sua ocorrência só é possível em sociedade, ou melhor, no processo de sociação.

Nesse horizonte, podemos recolocar a questão enunciada no começo deste artigo: em que medida, exatamente, a arte é banal? Em que medida, podemos dizer que ela é banal?

O primeiro horizonte de resposta deriva do fato de que a arte, ou o sentimento do gosto, constitui um *fato social total*. O conceito de Mauss (2003) compreende assim os fenômenos sociais caracterizados por uma tal complexidade que não haveria possibilidade de compreendê-los, exclusivamente, pela via de uma única dimensão, seja ela econômica, política, religiosa, linguística, cultural, estética, etc.

6. Texto original: "[...] la valeur, l'admiration, le "hobby", le goût qui sont partagés deviennent ciment, sont vecteurs d'éthique. Pour être plus précis, j'appelle éthique une morale "sans obligation ni sanction"; sans obligation autre que celle de s'agréger, d'être membre du corps collectif, sans sanction autre que celle d'être exclu si cesse l'intérêt (inter-esse) qui me lie au groupe." (MAFFESOLI, 1990, p.31). Tradução do autor.

Sendo um *fato social total*, o gosto ou a arte conformam um processo de embricamento compósito das relações sociais, processo esse igualmente complexo, ou seja, caracterizado pela impossibilidade de ser reduzido a vetores de interesse e de poder ou a formas objetivas de compreensão do vínculo social.

Procurando melhor compreender esse processo, encontramos na obra de Simmel um desenvolvimento da percepção sobre esse tipo de complexidade por meio da noção de *Wechselwirkung*, que poderia ser traduzida por *efeitos recíprocos* ou *efeitos de reciprocidade*, o fenômeno geral que leva à produção das socializações, ou seja, um processo de construção empática dos vínculos sociais. Papilloud (2002) discute longamente a relação entre os pensamentos de Mauss e Simmel, compreendendo que, mesmo que eles ocupem posições epistemológicas diferentes, há uma grande proximidade, e mesmo uma complementariedade metodológica entre eles (PAPILLAUD, 2002, p.31).

A abordagem do gosto e da arte construída por Maffesoli é diretamente tributária do pensamento de Simmel. Sua percepção de que o estético se produz como ethos provém da leitura simmeliana de que o que forma a sociedade são esses *efeitos de reciprocidade* que estão na base da vida humana e que conformam toda a experiência social.

Se compreendermos esse processo enquanto dinâmica social intersubjetiva, é com base na ideia de que os *efeitos de reciprocidade* constituem não, simplesmente um evento de comutação de subjetividades, uma comunhão de sujeitos, mas sim, simplesmente o fenômeno fundamental que faz funcionar a sociedade. É necessário esclarecer que nossa percepção sobre o fenômeno da intersubjetividade parte da crítica heideggeriana (1993) ao pensamento de Husserl de que a intersubjetividade seria a comutação entre subjetividades, a comunhão entre sujeitos. Mais que isso, sugere Heidegger, a intersubjetividade constitui o próprio procedimento ontológico – e, portanto, característico do ser humano – que dá sentido ao viver junto, ao ser social.

Se a arte é banal – ou melhor, se há uma banalidade no gosto – é porque, portanto, ela se comuta intersubjetivamente.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C.; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa, Ed. Estampa, 2ª ed, 1994
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Les Théories de l'art*. Paris, PUF, 1998
- \_\_\_\_\_. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CRISPOLTI, Enrico. *Como Estudar a arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona, Ed. Paidós Estética 45, 2008
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- FRANK, Isabelle. Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques. In: *Littérature*, N°105, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva*. Vol II, Petrópolis, Vozes, 2007
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC; 16ª edição, 1999
- GUYAU, J.M. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo, Martins Fontes, 2009
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 2 vols, 4a ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HUYGUE, René. *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996
- MAFFESOLI, Michel. O Paradigma Estético, in SOUZA, Jessé e ÔELZE, Berthold, *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 2005
- \_\_\_\_\_. *Revista Informação / PUCRS* - Março/Abril de 2010.
- \_\_\_\_\_. *Au creaux des apparences*. Paris : PLON., 1990
- \_\_\_\_\_. *Le temps de tribus*. Paris : Ed. La table ronde, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Ed. Vozes, 3ªEd., 2005
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- PAPILLAUD, Christian. *Le don de relation*. Georg Simmel – Marcel Mauss. Paris, l'Harmattan, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. I. São Paulo, Papyrus, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Hermenêutica e ideologias*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Do texto à ação*. Ensaios de hermenêutica, vol. II. Porto, Rés, 1989.
- SIMMEL, Georg. "Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal". *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo, Ática, org. [da coletânea] Evaristo de Moraes Filho, 1983
- VANDENBERGHE, Frédéric. *As Sociologias de Simmel*. Bauru: EDUSC; Belém: Ed. Universitária UFPA, 2005.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Edições 34, 2000.

---

### Fábio Fonseca de Castro

Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V. Pós-doutorado pela Universidade de Montréal. Doutor em sociologia pela Universidade de Paris V. Mestre em Antropologia pela Universidade de Paris III. Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília. Foi secretário de estado de comunicação no governo do Pará. Professor dos Programas de pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e do Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, UFPA.

---

### Marina Ramos Neves de Castro

Doutoranda em Antropologia pelo PPGA-UFPA. Mestre em Artes pelo PPGArtes-UFPA. Mestre em políticas culturais pela Universidade de Paris 3.

(\*) Texto submetido em outubro, 2013 e atualizado em 2017 para esta publicação.