

# Pragmática do Gosto

Antoine Hennion\*

## Resumo

O artigo trata dos problemas para a sociologia da cultura com relação ao gosto, focando primariamente no caso da música e seus vários gêneros, mas também incluindo comparações com outros objetos de paixão como a culinária e o vinho ou o esporte. Diversos estudos provaram convincentemente a natureza sobredeterminada dos gostos, sua função como marcadores de diferenças e identidades sociais, seu funcionamento ritualizado, relações de dominação entre alta e baixa cultura etc. O artigo se baseia em investigações sobre diferentes formas de ligação, tentando afastar a sociologia do gosto de uma concepção crítica que se tornou dominante e na qual o gosto é concebido somente como um jogo social passivo e as práticas reais reduzidas a seus determinantes sociais ocultos. O gosto é antes de tudo uma modalidade problemática de ligação com o mundo. Os “amadores” são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos. Nos termos dessa concepção pragmática o gosto pode ser analisado como uma atividade reflexiva, “corporada”, enquadrada, coletiva e equipada, ao mesmo tempo produzindo competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza. Palavras-chave: pragmatismo, gosto, amadores, ligações.

---

\* Centre de Sociologie de l’Innovation, École des Mines de Paris.

## Abstract

### Pragmatics of Taste

The paper considers the problems facing the sociology of culture with respect to taste. It focuses primarily to the case of music and its various genres but also includes comparisons with other objects of passion such as cookery and wine, or sport. Various studies have convincingly proved the over-determined nature of tastes, their function as markers of social differences and identities, their ritualized functioning, relations of domination between high culture and popular culture, etc. The paper draws on inquiries on different forms of attachment. It aims at steering the sociology of taste away from such a critical conception, that has become dominant, in which taste is conceived only as a passive social game and real practices are reduced to their hidden social determinants. Taste is first and foremost a problematical modality of attachment to the world. “Amateurs” are competent, active and productive; they constantly transform objects and works, performances and tastes. In terms of this pragmatic conception taste can be analysed as a reflexive activity, “corporated”, framed, collective, equipped and simultaneously producing the competencies of an amateur and the repertoire of objects that she/he values.

Keywords: pragmatism, taste, amateurs, attachments.

Esta contribuição propõe retomar os problemas que se colocam para a sociologia da cultura pela questão do gosto. Ela se apoia de maneira privilegiada sobre o caso da música e de seus diversos gêneros<sup>2</sup>. O objetivo das pesquisas que realizei sobre diferentes formas de ligação<sup>3</sup> era o de afastar a sociologia do gosto de uma concepção crítica que havia se tornado hegemônica e que o concebe como nada mais que um jogo social passivo em grande parte ignorante sobre si mesmo. Como incorporar a contribuição da sociologia sem endossar a redução concomitante de práticas reais a seus determinantes sociais ocultos? Vários estudos provaram a natureza sobredeterminada dos gostos, sua função como marcadores de diferenças sociais e identidades, seu funcionamento ritualizado, relações de dominação entre alta cultura e cultura popular etc. (Hoggart, 1957; Toffler, 1965; Williams, 1982; Bourdieu, 1984; Mukerji e Schudson, 1991; Lamont e Fournier, 1992; Crane, 1994). Mas o gosto é, antes de tudo, uma modalidade problemática de ligação com o mundo. Nos termos dessa concepção pragmática, é possível analisá-lo como uma atividade reflexiva, “corporada”, enquadrada, coletiva e equipada, produzindo, ao mesmo tempo, as competências de um amador<sup>4</sup> e o repertório de objetos que ele valoriza.

### **Levando o grande amador a sério**

Mestra na análise dos determinantes ocultos das práticas culturais, a sociologia do gosto de fato abriu caminho para uma mensurabilidade precisa daquilo que há pouco tempo era do domínio do imponderável. Os resultados dessa abordagem são valiosos. Ela reintroduziu, de maneira irreversível, as práticas culturais e os gostos num mundo real feito tanto de possibilidades quanto de restrições, relacionando-os simultaneamente às circunstâncias e às condições (materiais, técnicas, econômicas e institucionais) e a fatores determinantes (ainda que estes sejam muito rapidamente reduzidos, por um lado, a categorias socioprofissionais do meio familiar e ao contato com práticas culturais na juventude e, por outro, ao percurso escolar e, eventualmente, artístico).

Mas é preciso ter dimensão dos limites dessa abordagem, em particular a teoria do ator excessivamente restritiva que está implícita na sociologia crítica e, sobretudo, sua visão totalmente passiva do amador. Nos piores casos, ele é um “*cultural dope*” que se engana quanto à natureza daquilo que faz; nos melhores, ele é o sujeito passivo de uma ligação cujas determinações verdadeiras ele ignora e que, a despeito de suas resistências, são reveladas por impassíveis estatísticas. Sua relação com a cultura ou com os objetos de sua paixão é submetida a uma análise puramente negativa que mostra que essa relação não é o que ela acredita ser. Nessa ótica, os gostos são radicalmente improdutivos: seus objetos não passam de signos arbitrários e os sujeitos apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais. O gosto é a máscara colocada pela cultura sobre a dominação.

Seria bom se a sociologia levasse o amador mais a sério e, mesmo, que o tratasse com mais respeito. Concebendo o gosto como atividade reflexiva dos amadores (Frow, 1995; Frith, 1996; Hennion, 2001), é possível recuperar a importância dos objetos sobre os quais se apoiam essas práticas; dos formatos e procedimentos com frequência bastante

elaborados que os amadores empregam e discutem coletivamente para garantir sua felicidade; da natureza da atividade desenvolvida; das competências envolvidas e portanto, sobretudo, de suas capacidades criativas, e não só reprodutivas. Como Frith (1996), com razão, argumentou contra a tese unilateral de Bourdieu sobre a dominação cultural, isso é tão pertinente no caso da cultura popular quanto no da alta cultura (se não mais: ele mostra fãs passando horas e horas tarde da noite discutindo cada detalhe de discos e performances de rock). Isso significa reconhecer o que acontece através dessas ligações, o que é produzido no que diz respeito aos objetos, aos coletivos, às relações com os outros e consigo, e aos próprios amadores. O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente.

Estudos sobre rock e cultura popular mostraram o caminho: primeiro, deram voz a gêneros “baixa cultura”, tanto tradicionais quanto comerciais, que eram grandemente ignorados e menosprezados pela musicologia e *music studies* (cf. *Popular Music*, e a Associação Internacional para o Estudo de Música Popular (IASPM), fundada em 1981). Mas, ainda mais importante, eles abriram o caminho para uma compreensão muito mais ampla da análise musical em geral, considerando tanto a produção quanto a recepção: mídias, cenários, a produção da imagem dos “astros”, as técnicas de gravação e a indústria fonográfica, a juventude como um novo mercado... todas essas questões foram colocadas no centro das análises, e não consideradas como realidades puramente técnicas ou econômicas “ao lado” da música em si (para citar apenas os precursores, ver Hirsch, 1970; Gillett, 1972; Peterson, 1975; Frith, 1978). Meu próprio trabalho sobre as mediações musicais mostrou, por meio de um estudo de “hits” criados por profissionais dentro de estúdios, como a audiência foi incorporada à produção (Hennion, 1983, 1989), e em outro tratei da mesma produção circular de sua audiência por estações de rádio através da programação (Hennion e Méadel, 1986). Em relação às audiências, as análises musicais não mais poderiam ficar isoladas dos significados sociais, sexuais, geracionais e políticos da música, e nem a escuta poderia estar separada de sua realização coletiva e altamente ritualizada (Willis, 1972; Hebdige, 1979; Frith, 1981); de maneira mais geral, as práticas ativas dos amantes de música foram colocadas sob minucioso escrutínio etnográfico (Bennett, 1980; Cohen, 1991).

### O exemplo da música

O caso da música é exemplar para um projeto como este, devido tanto à variedade de seus gêneros (músicas populares, orais, cultas, eletrônicas, comerciais etc.) quanto ao desenrolar de suas práticas sobre um contínuo de mediações: instrumentos, partituras,

repertórios, intérpretes, palcos, mídias, suportes etc. Apoiando-se sobre a análise dessas mediações, é possível escapar da oposição estéril entre saberes musicais e análises sociais que caracterizou os estudos clássicos sobre a música e que é reforçada ainda na prática e na organização das disciplinas pelos tratamentos opostos a que são submetidos os gêneros. Pertencendo à música clássica ou culta, são atribuídos à musicologia; se vêm das músicas tradicionais, são atribuídos à etnomusicologia; ou, se fazem parte das músicas populares modernas, neste caso são prioritariamente tomados pelos sociólogos, pelos “*cultural studies*” e pelos historiadores do tempo presente.

De um lado, temos as ciências do objeto rejeitando os “aspectos” sociais da música como um entorno secundário da obra, basicamente confundindo a música com a partitura escrita – um ponto já levantado por musicólogos críticos como Durant (1984), Kerman (1987), e Bergeron e Bohlman (1992); de outro, uma sociologia da música que, na falta de meios específicos para poder agarrar os objetos musicais, contentou-se em girar em torno deles, dando à música um contexto, ou transformando-a em pretexto para jogos cujas verdadeiras determinações são sociais. Quer se trate, negativamente no caso da música culta, de fazer dela um mero suporte ilusório dos mecanismos da distinção e da naturalização da dominação social ou, de maneira, sobretudo positiva, no caso das músicas populares, de mostrar sua capacidade de exprimir e de realizar as novas identidades, as gerações e os grupos, os modos e os estilos de vida, nos dois casos a música não existe mais enquanto tal, ela não passa do suporte indiferente do jogo social, e é ainda bastante difícil considerar de que maneiras a “música em si” importa.

Para ultrapassar essa dualidade prejudicial à análise, é possível formular, a partir dessa constatação, as regras de método de um programa de pesquisa sobre um objeto como a música:

- respeitar a especificidade do objeto (contra uma sociologia crítica sempre pronta a fazer desaparecer todos os objetos ao transformá-los em peças de jogos sociais ou rituais);
- sem, no entanto, tomar esse objeto musical como dado (contra uma musicologia, ao contrário, demasiadamente positivista, que considera sua existência como uma evidência e que sobretudo, no plano prático, reforça a ausência de interrogação crítica ao confundir, no essencial, a música com a partitura escrita);
- interessar-se sistematicamente pelas mediações por meio das quais as relações musicais reais passam em sua diversidade histórica e geográfica, e não reduzi-las à categoria de instrumentos ou meios mais ou menos fiéis que apenas transportam os objetos musicais autônomos, que poderiam ser analisados de maneira independente;
- por fim, analisar os lugares e os cenários, os dispositivos e as condições concretas da performance e da escuta musicais como partes integrantes da música, produtores da escuta, e não como meios de realização de um acontecimento musical diante de um sujeito musical cujas competências e a percepção seriam, simetricamente, analisáveis de maneira autônoma.

### Um aliado de valor: a História da Arte

Neste ponto da análise, gostaria de fazer um desvio e apoiar-me sobre a história da arte para mostrar a necessidade de realizar um duplo movimento, passando de uma concepção baseada na sociologia crítica da música a uma concepção pragmática do gosto. Esse tratamento mediado e específico dos elementos musicais supõe que passemos simultaneamente de um questionamento sobre as disciplinas da música e de uma crítica das abordagens existentes – logo de uma reflexão sobre o que convém fazer desse objeto movediço, a música, com os utensílios sociológicos e musicológicos de que dispomos – a um questionamento sobre o que a música faz. Ao mesmo tempo, o foco passaria da música para uma interrogação centrada na escuta, no amador e no gosto (Morrow, 1989; Johnson, 1995; DeNora, 2000; Szendy, 2001). Naturalmente, os dois movimentos se correspondem, ambos caracterizando a passagem pragmática a ser feita: um em termos da abordagem, o outro em termos do objeto de análise.

Para realizar esse movimento, vimos que as divisões disciplinares que vigoram no domínio da música atrapalham mais do que permitem avançar, sua crítica não sendo suficiente para produzir nada de novo. Mas podemos nos apoiar sobre a história da arte. Uma vez que todos acabaram chegando a um acordo quanto à pobreza e a arbitrariedade das análises de inspiração marxista em termos de reflexos e superestruturas, autores como F. Haskell e M. Baxandall, por exemplo, partindo de perspectivas opostas, encontraram caminhos que lhes permitiram tirar sua disciplina da oscilação entre a exegese infinita das obras e a sua inútil reinserção num contexto social e político desesperadoramente incapaz de falar delas ou de fazê-las falar. Interessando-se pelo olhar, os usos, as coleções, os gestos, a trajetória das obras e a formação do gosto (Baxandall, 1972, Haskell, 1976, Haskell & Penny, 1981), esses autores, por razões similares e com efeitos analíticos, teóricos e metodológicos análogos, já realizaram a passagem descrita acima. Seus trabalhos mostram que as famosas “obras em si”, esses absolutos da beleza, mudaram incessantemente de sentido, de significado, de forma, de lugar e de direção ao longo da história, tanto quanto os julgamentos sobre elas. Acima de tudo, eles mostraram que essas obras, através de seus suportes, suas restaurações, da maneira como foram reunidas, apresentadas, comentadas e reproduzidas, reconfiguraram continuamente o quadro de sua própria apreciação.

### Uma teoria das ligações

A lição é poderosa. Ela nos diz que a história do gosto não é algo separado da história das obras, do mesmo modo que os princípios da recepção não são opostos àqueles da criação (não obstante sua contribuição crucial, este é um limite das teorias da recepção de Jauss (1982) e de Iser (1978)). Não é possível distinguir com clareza entre as duas. As obras “fazem” o olhar que se lança sobre elas, e o olhar faz as obras. Essa história misturada não desemboca, portanto, numa teoria do arbitrário, no sentido de que a variedade infinita de situações e apreciações levaria a duvidar da própria possibilidade de se estabelecer qualquer relação que seja entre as obras e o gosto associado a elas. Ao contrário, levando

tudo em consideração, esse modelo demanda sempre mais vínculos, mais ligações, mais mediações ao colocar ênfase na coformação de um conjunto de objetos e do quadro de sua apreciação. Progressivamente, cada passo modifica ao mesmo tempo a percepção futura e o catálogo passado das obras, em reconfigurações que reescrevem constantemente sua própria história para desenvolver seu futuro, e que não podemos autonomizar sem que acabemos por acreditar ingenuamente em algo que não é senão uma versão histórica entre tantas outras do repertório e dos gostos.

Haskell ou Baxandall nos mostram, ao contrário, a arte desenhando pouco a pouco o quadro dentro do qual a “compreendemos”, em todos os sentidos da palavra: todo o trabalho que foi necessário para que emergissem os sistemas de circulação, de valorização, de julgamento e de apreciação e, reciprocamente, a mudança realizada nas próprias obras pelo estabelecimento dessas redes ligando-as através de meios precisos aos apreciadores de arte – incluindo aí as obras do passado, até mesmo em suas características mais concretas. Essa análise dos mecanismos precisos de coprodução do valor dos objetos artísticos (ou melhor, de seus valores) nos faz passar sem solução de continuidade do mais local ao mais global; da matéria e do local físico destinado a um determinado quadro ou determinada estátua a sua restauração, sua exposição e sua conservação, à série de suas reproduções e cópias, chegando até os julgamentos mais gerais sobre estética e ao funcionamento mais abstrato de um mercado internacional. Essa série de mediações é heterogênea porém contínua, a produção do mundo da arte se faz por passagens, ajustes, transformações cruzadas, e não pela superposição de “dimensões” e de fatores que o próprio erudito extrairia por meio de sua análise. Tentamos aplicar essa lição à análise do “uso” – e não da recepção! – de Bach na França no século XIX (Fauquet & Hennion, 2000).

### **A virada pragmática**

Aqui estamos, graças aos historiadores da arte, em melhores condições para compreender um significado mais fundamental da virada de que falei: não somente uma mudança de objeto (das obras em si para o gosto), nem uma mudança de método (da análise frontal e da abstração de diversas dimensões ao estudo meticoloso das mediações realmente empenhadas), mas uma mudança do estatuto da própria interpretação. O explicado se torna aquilo que explica. As variáveis que servem como padrões de referência são na verdade o produto da história que as obras às quais nós as aplicamos escreveram. As causas não vêm de cima, das disciplinas que “se debruçam”, como se diz muito acertadamente, sobre os objetos de que se ocupam, mas de baixo, do longo trajeto que produziu a realidade estudada, e que conduz (por vezes) à elaboração autônoma de disciplinas inteiras.

Essa virada se exprime vigorosamente também no presente, num plano sincrônico: é a palavra pragmática que o diz muito bem desta vez (Austin, 1962 e, sobre cultura popular, Shusterman, 1992). A música se faz, ela faz seu mundo e seus ouvintes, e ela só pode ser medida através daquilo que ela faz. Da mesma maneira que ela é uma história escrevendo sua própria história, ela é também uma realidade fazendo sua própria realidade. Os pontos

do método são os mesmos: é preciso passar por cada mediação, observar cada dispositivo, ver cada situação se desenrolar e acompanhar a maneira como circulam peças, linguagens, corpos, coletivos, objetos, escritos, modos de julgar e modos de ouvir, produzindo ao mesmo tempo conjuntos de obras ou estilos de música qualificados e comentados, e públicos prontos para recebê-los. Ainda uma vez, essa circularidade geral não nos leva de volta ao arbitrário estéril de um jogo com códigos, mas à coformação de objetos musicais portadores de diferenças cada vez mais elaboradas, de ouvintes cada vez mais aptos e desejosos de percebê-las e delas usufruírem e, de modo mais geral, dos quadros coletivos que permitem a essa atividade se desdobrar em toda sua diversidade. É isso que faz necessário elaborar uma pragmática do gosto.

Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma “constatação”. Quando alguém diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa. A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar<sup>5</sup> não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir.

É aqui que temos que realizar mais uma virada, em direção ao amador, o praticante, o fã – aquele que faz algo com música (uso a palavra amador num sentido amplo – como também em relação a “gosto” –, referindo-me a qualquer forma de amor ou prática, e não somente ao sentido cultivado de uma especialidade de conhecedor centrada no conhecimento do objeto em si). Isso é feito não para estudar os sujeitos em vez dos objetos ou para opor os determinismos sociais às injunções estéticas, mas para partir daquele que faz algo da música. É a melhor maneira de não tomar a música como um dado. É o gosto como atividade que nos interessa, e não o amador “em si”, que tomaria o lugar das obras “em si” (antes de também desaparecer sob suas determinações sociais ao toque da varinha mágica do sociólogo). Formulada assim, não há nenhuma razão para que a hipótese nos leve de volta a um sujeito em vez de nos levar à multiplicidade de elementos necessários ao desdobramento da escuta (Szendy, 2001): tal atividade é primeiramente um quadro, um coletivo, um conjunto de dispositivos materiais, discursivos, a acumulação de maneiras de fazer ou de praticar e de muitos objetos e meios em que se apoiar. É também um corpo, uma mente que se habitua à música – mas que, precisamente, se produz pouco a pouco na música, com ela, e não face a ela, caso em que esta serviria apenas para “revelar” as competências virtuais de um sujeito universal.

### O caráter reflexivo das teorias do gosto

De fato, a virada pragmática demanda também uma reforma no estatuto das teorias do gosto, trazendo à mente as lições da etnometodologia (Garfinkel, 1967): o analista faz

parte desse grande processo de produção coletiva. Seu trabalho teórico não mais consiste em extrair da profusa atividade dos amadores uma dimensão específica para transformá-la numa variável explicativa externa. Este trabalho consiste em considerar reflexivamente a autoformação pragmática do gosto pelos próprios amadores, e não em reduzir criticamente o gosto real através de sua sujeição a uma interpretação purificada.

O desafio da análise aumenta: trata-se de considerar as ligações, os gostos, os modos de fazer e os prazeres do amador como uma atividade em si mesma e uma competência elaborada, capaz de autocrítica, em vez de ver nela apenas o jogo passivo da diferenciação social. Atualmente esta última visão está a tal ponto generalizada que muitas vezes os próprios amadores apresentam seus gostos exclusivamente como sinais sociais puros, que são determinados por sua origem e que eles sabem que são relativos e históricos, pretextos para rituais diversos – e paradoxalmente é o sociólogo quem tem que “des-sociologizar” o amador para que ele fale sobre seu prazer ou sobre as surpreendentes técnicas que ele desenvolve para chegar, por vezes, à felicidade. Pois o amador é um *virtuose* em termos de experimentação, estética, técnica, social, mental, corporal. Longe de ser o “*cultural dope*” de que falava Garfinkel, o grande amador em quem focamos aqui é o modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções.

Dar novamente a palavra a essa expressão do amadorismo é também mostrar a importância social e política dessa técnica de relação consigo, com os outros e com o mundo, e dessa maneira contribuir de maneira mais geral para uma melhor compreensão das modalidades heterogêneas de nossas ligações. Defender uma sociologia pragmática do amador não é, portanto, manifestar qualquer reserva que seja pelos números, afastando uma sociologia quantitativa em favor de uma etnografia qualitativa. Não se trata de falar em favor do coração e da paixão contra a razão e a ciência, nem de complementar por um lado subjetivo mais atraente a fria objetividade das medidas estatísticas. Ser científico não é esconder-se atrás dos números, mas sim realizar medições que sejam homogêneas com a métrica que se toma, com as hipóteses que se faz sobre os seres, as relações povoando os espaços observados. Medir, objetivar, não significa transformar os atores humanos em vetores passivos de determinações que eles ignoram. Isso deve consistir também, antes de medir as relações entre elementos considerados como fixos, determinados – as práticas culturais de um lado, seus praticantes de outro, caracterizados por diversas variáveis –, em perguntar-se de maneira reflexiva, a partir da experiência dos amadores, sobre a maneira como se formam essas relações e sobre o que elas mudam nos seres.

### Uma atividade composta

Entendido como um trabalho e uma construção conduzidos no tempo, o gosto não

tem nenhuma relação com o face a face entre um objeto e um sujeito, tal como a querela entre a estética e a sociologia crítica nos habituou considerá-lo. Trata-se de uma atividade que se apoia sobre numerosos elementos heterogêneos.

- Esse trabalho passa por um *coletivo*, que fornece o quadro, sugere a pertinência do esforço, garante os resultados, guia, acompanha, coloca em palavras etc. Em troca, a produção de um gosto “faz” seus próprios coletivos, aos poucos definidos e estabilizados por essa comunidade<sup>6</sup>, que é tanto mais forte quanto ela não é calculável e se apoia sobre sensações, corpos, gestos e objetos, e não sobre uma “vontade” geral postulada pelo filósofo da política ou, inversamente, sobre um pertencimento determinista, regulado pelos jogos sociais.

- Ele depende das situações e dos *dispositivos* do gosto: enquadramento temporal e espacial, ferramentas, circunstâncias, regras, a degustação precisa de suas maneiras de fazer. Longe de ser reveladora de um caráter na verdade puramente ritual ou arbitrário de nossos gostos, sua importância assinala o caráter condicional, no sentido forte, do prazer e do efeito, sua não-dependência mecânica em relação a, de um lado, os produtos e, de outro, a nossas preferências. O gosto depende dos dispositivos que o fazem surgir, das técnicas de apresentação de si que tanto o objeto quanto o amador sabem desenvolver: comparações, repetições, comentários e discussões, testes, a colocação das próprias preferências à prova, etc. (Teil, 2002). A convergência em direção à estabilização de um gosto mais cultivado, em direção à diversidade de uma pluralidade de gostos ou ainda em direção à versatilidade de um gosto que é sinal de épocas e identidades, dependerá, dentro de cada domínio, das formas que a aparelhagem coletiva do gosto assume.

- O gosto como trabalho supõe também um engajamento do *corpo* que degusta. Mesmo aí não há nada de mecânico: esse corpo que degusta não é um dado natural. Ele é o produto da atividade, é um engajamento que vai do treinamento das faculdades – no sentido quase esportivo da expressão – no longo prazo ao caráter ativo da colocação de si próprio em condição no momento de degustar (no momento da performance, para permanecer na imagem esportiva). É essa omissão do engajamento do corpo no gosto que permite analisar aquelas clássicas cenas problemáticas em torno da dificuldade de compartilhar aquilo de que gostamos: ao contrário do que sonha o amador, sempre animado em convencer alguém próximo, e focado no objeto amado, “isso” não é transmitido como isso a alguém que não tem “ouvido para isso” – e o que parece estar pleno do sublime, da felicidade, do que é excelente para aquele que está “pronto” a recebê-lo, deixa frio o amigo que se considerava que não poderia resistir à evidência...

- Enfim, o gosto depende dos “retornos” que o *objeto* degustado oferece, do que ele faz e do que ele faz fazer. Dessa vez, a evidência só é um paradoxo para os sociólogos, que levam em consideração tudo na relação de gosto menos a presença e os efeitos do produto degustado. Mas aqui não se trata também de fazer uma simples análise de suas “propriedades”. O objeto não “contém” seus efeitos – algo que a estética elaborou muito bem falando da obra: o gosto se revela precisamente a partir da incerteza, da variação, do aprofunda-

mento dos efeitos do produto – e que não se devem somente a ele, mas também a seus momentos, seus desdobramentos e às circunstâncias. Reencontramos a ideia de performatividade: os próprios meios que nos damos para apreender o objeto – para instrumentar a escuta que se faz dele, no caso da música – fazem parte dos efeitos que ele pode produzir. É nesse sentido que se pode dizer que o amador escreveu a música tanto quanto a história da música produziu seus amadores. Eles se formaram um ao outro.

### O gosto como atividade reflexiva

Retomemos essa série de hipóteses, cujo objetivo é sugerir o quadro de uma sociologia pragmática do gosto, compreendido como uma atividade produtiva de amadores críticos – em oposição a uma sociologia crítica do gosto compreendido como atributo determinado de sujeitos passivos. A noção chave aqui é, com efeito, a de reflexividade, ao mesmo tempo como modalidade central da atividade dos próprios amadores e como método necessário ao sociólogo para dar conta de tal atividade (Clifford e Marcus, 1986; Beck, Giddens *et al.*, 1994). Dizer, por exemplo, que o objeto musical ou o gosto do vinho não são dados, mas resultam de uma performance daquele que degusta ou que escuta – uma performance que se apoia em técnicas, treinamentos corporais e testes repetidos, e que é levada a cabo no tempo, tanto porque segue um desenrolar regrado quanto porque seu êxito é tributário em grande medida dos momentos – significa enviar em grande medida a própria possibilidade de uma descrição de volta ao *know-how* dos amadores. O gosto, o prazer, o efeito não são variáveis exógenas ou atributos automáticos dos objetos, eles são o resultado reflexivo de uma prática corporal, coletiva e instrumentada, regulada pelos próprios métodos incessantemente rediscutidos: é por isso que preferimos falar de ligações e de práticas, o que coloca menos ênfase nas etiquetas e mais na atividade enquadrada das pessoas, e deixa aberta a possibilidade de considerar o que emerge dela.

Esse caráter reflexivo é quase uma definição do gosto, é seu gesto fundador, uma atenção, uma suspensão, um deter-se sobre aquilo que se passa – e, simetricamente, uma presença mais forte do objeto degustado, que também avança, se demora, se desdobra (Merleau-Ponty, 2003). Se alguém bebe algo casualmente, enquanto pensa em outra coisa, não é um amador. As coisas belas só se dão àqueles que se dão a elas. Mas se esse alguém se detém por uma fração de segundo que seja e se observa a si próprio enquanto degusta<sup>7</sup>, o gesto se estabelece. De um acontecimento fortuito, isolado, passa-se à continuidade de um interesse, e o instante se torna uma ocasião entre outras dentro de um percurso que se baseia nas ocasiões passadas. Essa é a diferença entre gostar e “ser amador”, ainda que num grau mínimo. Vê-se que isso também tem relação com uma dupla historicidade, pessoal e coletiva, e, de maneira mais geral, com um espaço próprio dentro do qual a atividade pôde se dar os lugares, os momentos e os meios de se constituir como tal: aquilo a que nos referimos ao dizer que o gosto é uma atividade enquadrada. Não se gosta de vinho ou de música por acaso, as pessoas gostam de música e as pessoas “gostam de música” (ou de uma música específica): descolamo-nos ligeiramente de nós mesmos para “entrar” nessa atividade, que

possui um passado e um espaço balizados por seus objetos, seus outros participantes, seus modos de fazer, seus lugares e momentos, suas instituições – um ponto que o rock deixa bastante claro, os fãs tendendo muito mais a dizerem “sou roqueiro” do que “eu gosto de rock”. Deixemos claro que o caráter reflexivo de uma atividade (aqui em seu grau zero de simplesmente fazer entrar numa disposição identificada) não pressupõe que haja necessariamente reflexão dos atores – o que implica um grau de cálculo e de consciência do que se faz muito mais elevado e a passagem de uma simples variação em nossos modos de presença nas situações para o registro da ação deliberada (ver, por exemplo, Thévenot, 1990).

A reflexividade descrita nesse exemplo em seu nível mais local e instantâneo se faz presente também no nível mais global de um domínio do gosto ou de uma forma de amorismo como a música ou a paixão por vinhos. À medida que o domínio ganha em generalidade, vemo-lo sustentado e tensionado por críticas, guias, relatos, prescrições, normas, debates sobre o que deve ou não ser feito e formas diversas de discursos autodescritivos (Strathern, 1999). O gosto se faz dizendo-se e se diz fazendo-se. A ferramenta da reflexividade tende a assumir a forma mais clássica da escrita e, de modo bastante característico, cada domínio gera um vocabulário específico, mais ou menos desenvolvido, que vem se alojar entre a descrição fisiológica ou técnica dos objetos e o relato literário das comoções do amator: nesse sentido, as ricas revistas dos amantes de ópera não são tão diferentes dos fanzines de *heavy metal* ou de *house music*. Através dessas expressões altamente codificadas, sobre o gosto do vinho, por exemplo (frutas vermelhas, raízes, cogumelos, trufas, madeiras...), nem puramente técnicas nem somente imagéticas, o gosto é identificado, equipado e pode ser partilhado com os outros. Em música uma parte do trabalho da crítica é o de tecer essa linguagem intermediária, que frequentemente irrita tanto o profissional quanto o ouvinte, mas que ao mesmo tempo oferece possibilidades que nem o comentário subjetivo nem a análise musical técnica conseguem fornecer para expressar “o que se passa”, e não para dizer, de um lado, o que é a música ou, de outro, para descrever livremente os universos para onde ela leva a imaginação.

### Quatro pontos de apoio para construir o gosto

Sem lhes atribuir qualquer caráter exclusivo ou de anterioridade, tentei então definir uma espécie de armadura mínima dos componentes do gosto, um quadro vazio formado pelos elementos de base que toda ligação mobiliza de uma maneira ou de outra. Em um sentido, as diversas ligações particulares se apoiam sobre esses elementos, concedendo uma importância diferente a cada um. No outro sentido, essas construções redefinem e reconfiguram continuamente os gostos através de suas próprias elaborações.

Para servir de armação inicial, chegou-se a esses quatro elementos: o objeto degustado, o coletivo dos amadores, os dispositivos e condições da degustação, e o corpo que experimenta. O propósito dessa lista provisória não é o de chegar à exaustividade, nem o de buscar, em si, uma pertinência ou uma estabilidade, ainda que relativas. O argumento principal trata do estatuto desses elementos de base. Nunca nenhum deles é “dado” ou

natural, preexistente. Seu conteúdo se revela aos poucos, seu sentido próprio se especifica precisamente através das explorações, das provas, das experiências realizadas pelos amadores. O gosto é produzido, ele não é dado, ele é “tentativo”. Ele está “por fazer” a partir daquilo que se passa, ele não é a comprovação de uma realidade externa.

E isso é verdade em relação a cada elemento. Quer se trate dos objetos degustados e de suas qualidades, dos coletivos de amadores, do próprio corpo que se engaja na prova e de suas capacidades, das técnicas a serem desenvolvidas e dos materiais a serem mobilizados, todos esses componentes se mostram, se revelam durante a produção. De maneira incerta e cambiante eles aparecem, se fazem e ganham consistência em situação: eles são escrutados, interrogados, questionados e redefinidos de maneira reflexiva e problemática – esse é o próprio objeto da performance, da degustação, do prazer. É preciso colocar-se em grupo (pode ser pela reunião física, como é frequentemente o caso, mas pode tratar-se simplesmente do apoio indireto sobre uma comunidade, sobre as tradições, sobre os relatos e os escritos, ou sobre o gosto dos outros), é preciso treinar as faculdades e as percepções (tanto coletivamente quanto individualmente), é preciso “pegar o jeito” e aprender as maneiras de fazer, dispor de um repertório, de classificações, de técnicas que fazem falar as diferenças dos objetos, é preciso tomar consciência do corpo que se faz sensível a essas diferenças, que não somente ensina a si próprio, mas se inventa e se forma, ele também, na prova.

Nada disso tudo está dado, é nisso que o gosto é sempre prova. Não é sentir a partir do que conhecemos, mas descobrir-se degustador através do contato trabalhado e repetido com aquilo que não era percebido e, graças a essa elaboração (e em primeiro lugar à apresentação na maioria das vezes oferecida pelos outros amadores fazendo o papel de mediadores), perceber aquilo que não percebíamos.

## Objetos

Essencialmente, esses são os próprios objetos pelos quais o amador se interessa, que se caracterizam por esse estado aberto, em devir, indissociavelmente dependente do interesse que lhes dirigimos – em oposição à hipótese essencialista que lhes empresta logo de início uma natureza primeira ou dada *a priori*, que se poderia descrever independentemente da ligação que temos com eles, mas também em oposição à teoria sociologista, que os transforma automaticamente em signos arbitrários e fecha sem inspeção a própria questão de sua presença, de sua ação, de seus efeitos, de sua potência. Os objetos são entidades a serem provadas, que se revelam no e pelo trabalho do gosto, indissociáveis da atividade coletiva e histórica que faz deles objetos com os quais nos ligamos.

Objetos no duplo sentido que o termo naturalmente assumiu, o de alvos desse amor ou desse gosto e o de suportes materiais, de coisas, de formas, de utensílios e de meios cuja consistência e durabilidade permitem ao gosto organizar-se em torno deles. Objetos, no plural, então, mais que o Objeto com O maiúsculo que o modelo da obra de arte tende a privilegiar. O plural é mais adequado, como a música ajuda a compreender: gostar de música não se reduz à questão da obra, não é simplesmente um caso de se tratar de tal ou

tal peça, é algo que passa por uma multidão de mediadores (Hennion, 1993). Tomando apenas o momento presente, há o som de um instrumento, o ambiente de uma sala, o chiado de um disco, o timbre de uma voz, o corpo de um intérprete... mas, igualmente, na duração histórica estão as partituras, os repertórios e os estilos, os gêneros e as formas mais ou menos estabilizadas... ou, para cada indivíduo, há um passado, as obras ouvidas, os momentos perdidos, os desejos não realizados, os trajetos percorridos junto aos outros etc.

Apasionadamente debatida pelos amadores a partir das posições estéticas opostas, a importância relativa de todos esses objetos na performance musical varia consideravelmente segundo os gêneros musicais. O próprio amor pela música enquanto objeto é incerto e cambiante, e as discussões entre amadores se apoiam sobre todos os elementos daquela corrente de mediadores sem solução de continuidade. Intérpretes, peças favoritas, fórmulas, sonoridades, maneiras de tocar ou ritmos característicos, meios técnicos, sons e instrumentos, formatos e locais de concerto ou de escuta, por vezes eles prendem a atenção (ou a monopolizam, segundo alguns), outras vezes, eles se apagam para reenviar a atenção para além deles, eles se tornam novamente os modestos meios do acontecimento musical. Às vezes a própria música que não é mais que o suporte de um êxtase que a ultrapassa. Servindo de gancho para a intensa atividade dos amadores (de apreciação, de crítica, de julgamento, de classificação, de pesquisa, de provimento...), respondendo a seu apetite (aumentando-o mais que o satisfazendo), ao mesmo tempo suportes e produtos de sua ligação, os “objetos” da música amada são inseparáveis da música como objeto de amor.

### Coletivos

O mesmo vale para os coletivos de amadores. Foi com bastante justeza que Bourdieu disse que o gosto é sempre um desgosto. Não se ama se não se rejeita (sobretudo se for aquilo que se amou na véspera): “O quê? Como você pode gostar disso? É insignificante, é infame!” E esse desgosto sempre se baseia no gosto dos outros, seja negativamente, como nesse exemplo, seja positivamente (a presença recorrente de um mediador, de um iniciador, de um introdutor, nas etapas decisivas da constituição do gosto de um amador e na dimensão dos métodos práticos usados para desenvolvê-lo, o exemplo desempenhando um papel central<sup>8</sup>). Mas a sociologia se apressa um pouco nessa tarefa, agindo como se fosse a única guardiã de direito desse registro. Ela se apodera da dimensão coletiva das práticas amadoras, reconstrói-a fora do alcance dos próprios amadores e a elabora em um princípio de causalidade independente, sistemático, externo. Ao fim dessa reconstrução, ela está em condições de voltar contra os amadores o caráter coletivo de suas práticas, que se tornou o determinante oculto de sua atividade, determinante que lhes é revelado por um sociólogo heroico a despeito de suas resistências e denegações. Nada está mais distante de qualquer situação real que essa visão do amador. Ao contrário, o B-A-BA da experiência do amador aprendiz nos mostra: não há gosto enquanto se está só diante dos objetos, não existe amador que saiba de início apreciar as boas coisas, ou que simplesmente saiba aquilo que ama. O que é bom não aparece “como tal” ao simples contato. É a história

exatamente inversa que cada amador revive, sob múltiplos avatares. O gosto começa pela a confrontação com o gosto dos outros. O coletivo não é a verdade oculta do gosto, ele é seu ponto de partida obrigatório. Alguns desses outros amadores servem de modelo ou de iniciadores, forçando-nos a desprezar aquilo de que havíamos gostado e a gostar daquilo que há pouco depreciávamos. Outros servem de contraste ou de imagens nostálgicas de gostos passados, ajudando-nos a desembaraçarmo-nos de ligações inadequadas: “você só gosta do que você já foi”, ouvi certa vez um fã de rock dizer a outro cujos gostos rígidos o irritavam. O comentário é profundo: ele indica consciência do fato de que o gosto é uma história determinada por um passado, mas também que é negociação no presente com aquele passado que pode e deve ser deixado para trás.

Não há nenhuma razão, portanto, para deduzir desse apoio do amador sobre um coletivo que se deva lançar o gosto num puro jogo social de diferença e identidade – o que tornaria a opô-lo implicitamente a um gosto verdadeiro, que seria o gosto pela própria coisa. Essa oposição transpõe para o universo dos gostos o modelo dual que a sociologia herdou de Durkheim, opondo objetos naturais e signos sociais: tudo que é dado a uns é tirado dos outros. Se supomos, ao contrário, que os objetos nunca “já estão aí” e que eles devem se revelar com a sensibilidade que os sente, o apoio sobre os outros se torna apenas uma boa maneira de antecipar as próprias inclinações, e de obter algumas garantias ao delegar parcialmente o próprio julgamento àqueles que possuem mais experiência. Essa é simplesmente uma das técnicas elementares de que o novato dispõe para se aproximar das boas coisas (através das tentativas, das comparações, da consulta de guias etc. – todas maneiras de fazer coisas que, similarmente, só podem ser desdobradas por meio da ação coletiva e da inscrição de um gosto no tempo)<sup>9</sup>.

Não há nada aí que permita opor um julgamento direto, fundado sobre os objetos, a um julgamento indireto, mediado, ou social, produzido pela imitação dos outros: os outros já estão presentes no julgamento sobre os objetos através da garantia que eles oferecem, e os objetos já estão presentes no julgamento dos outros através das experiências acumuladas que eles tiveram de tais objetos, e que na maioria das vezes eles explicitaram ou exprimiram sob diversas formas. Mesmo se essas opiniões já formadas são constantemente recolocadas em questão, elas delinham a elaboração comum de uma ligação. Elas tanto dão a medida dos efeitos dos objetos em questão quanto no outro sentido elas permitem traçar os contornos do coletivo dos amadores formado em torno desses julgamentos e desses combates.

Longe de se reduzir ao esnobismo mais ou menos assumido do grande amador ou a um jogo inconsciente de autodefinição em relação aos outros, essa modalidade coletiva de produção de um gosto elaborado é um meio bastante eficaz para experimentar a estabilidade, a durabilidade, os diversos tipos de “respondência” dos objetos amados – sua capacidade de responder, com o uso e no longo prazo, aos desejos neles depositados – e, reciprocamente, para dar coletivamente cada vez mais importância a essas diferenças de qualidade, e assim produzir ao longo do tempo a competência para percebê-los.

Com essa primeira interrogação sobre os respectivos papéis dos objetos e do coletivo para o gosto, permanecemos no terreno dos debates clássicos da sociologia, em particular da sociologia da arte, em torno do estatuto da obra. Os elementos de base que se seguem abrem ainda mais o espaço dentro do qual o gosto pelas coisas pode se desenrolar.

### **Dispositivos**

Os dispositivos materiais e as condições em que se desenrola a atividade dos amadores têm um papel decisivo. A maior parte dos debates reais entre amadores trata deles. Estudei, por exemplo, a renovação da música barroca nos anos 1970-80 (Hennion, 1993, “Une musique dans tous ses états”, pp. 25-67). Aquilo que foi apresentado posteriormente como um debate estético, até político, entre dois campos claramente separados foi de início um questionamento sistemático de todos os meios, suportes, objetos e dispositivos da execução musical: o diapasão, as vozes, os instrumentos, os acordes, os efetivos, a interpretação das partituras e dos ornamentos, as maneiras de tocar e o lugar da improvisação, os locais e formatos dos concertos, o lugar do público, o estatuto da gravação, etc. A que-rela tratou menos das questões fundamentais que da série completa dos mediadores da música. A mesma coisa vale para o rock e suas diversas correntes: nada descreve melhor as oposições entre estilos e tendências que o tipo de material sobre o qual os músicos atuam e os locais onde eles são produzidos.

O gosto é tudo menos um face a face purificado entre um sujeito e um objeto, essa visão romântica que a crítica sociológica paradoxalmente retomou por conta própria sob o pretexto de mostrar sua natureza social oculta. Uma multidão de dispositivos materiais e espaciais, uma organização temporal minuciosa, os arranjos coletivos, os objetos e os instrumentos de todos os tipos, um amplo leque de técnicas para gerir tudo isso... Uma tal imagem do gosto como performance realizada através de uma procissão de mediações remete, ao contrário, diretamente à definição que estou tentando clarificar aqui, do gosto como atividade altamente equipada, instrumentada, situada, coletiva.

No plano do método, esse caráter grandemente “equipado” do gosto é bem apropriado, num domínio onde os principais efeitos são difíceis de enxergar diretamente por surgirem do prazer, da emoção, da satisfação sentida no exercício de um contato: esses diversos suportes técnicos e materiais do gosto são também os suportes privilegiados de sua enunciação e das discussões que visam a comentá-lo, a aumentá-lo, a melhorá-lo ou a contestar algumas de suas características, e nisso oferecem uma entrada privilegiada ao observador.

### **Corpo**

O quarto elemento de base que proponho para avançar na análise do gosto é provavelmente aquele que coloca mais problemas para a sociologia: o engajamento do corpo e da alma na experiência artística ou nas emoções do amador – e de maneira mais geral o reconhecimento, por qualquer forma de sociologia que seja, de nossas sensações, de nos-

sos sentimentos, de nossas emoções. A sociologia tem ainda mais medo do corpo que dos objetos porque ele lhe parece ser o próprio símbolo de uma interpretação naturalista das ligações e dos gostos. Como fazer justiça, neste quadro, ao fato de que o gosto, o amorismo, a paixão por um objeto ou o interesse por uma prática são atividades “corporadas”? A palavra é melhor que incorporado (constantemente utilizado por Bourdieu em par com objetivado, num uso perfeitamente simétrico), ou que o inglês “*embodied*” (bastante frequentado pelos “*cultural studies*”): essas duas últimas palavras, longe de avalizarem o aspecto corporal da arte, da música ou do gosto, regulam a questão ao insistirem unilateralmente na ideia de uma “construção social” do corpo pelos dispositivos e as normas e, no prolongamento das soberbas passagens de Mauss sobre o corpo ou a mão (Mauss, 1985), no fato importante de que o corpo se torna o receptáculo ideal – maleável, silencioso e eficaz – para as maneiras de se manter e para as coações de toda ordem, notadamente sociais e educativas, que lhe inculcamos.

A palavra mais neutra incorporado aponta para a direção oposta, não menos importante. Não somente um social, sobredeterminante e amplamente ignorado pelo sujeito vindo imprimir sua marca sobre um corpo que se acreditava natural, mas igualmente um corpo que se ignora, que deve se revelar, aparecer para si mesmo e para o sujeito à medida que sua interação prolongada com os objetos e seu treinamento pelas práticas repetidas o fazem mais apto, mais hábil, mais sensível ao que se passa, e que, inversamente, essa produção de um corpo apto a sentir faz aparecerem mais claramente os objetos de que ele se apodera, que sente, que apreende, e mesmo a própria capacidade de reconhecer aquilo que outros reconhecem e de partilhar com outros corpos os efeitos sentidos. (DeNora, 1999)

A questão não é tanto compreender como um corpo “natural” é de fato determinado, adestrado, formado e deformado por seu entorno social. Antes disso, trata-se da coprodução do corpo que gosta e do objeto amado através de uma atividade coletiva e instrumentada. Por mais “natural” que ele se torne, o gesto do jogador de tênis, do qual a bola parte tão mais rápido quanto mais relaxado ele estiver, não pode se concretizar senão com a raquete, a rede, a quadra, as regras do jogo, o adversário e cem anos de prática de seu esporte. Nada de língua, nada de nariz, nada de gosto pelo vinho antes do vinho se tornar objeto de um conjunto de práticas que o colocam em seu centro. Nada de ouvido, nada de emoção musical sem uma música para escutar – com efeito, foram necessários mais de trezentos anos de práticas e de invenções para criar nossa maneira de gostar de música (Szendy, 2001).

Dito de outra maneira, o corpo (ou melhor, como diziam os psicólogos franceses do início do século, “*le corps, l’âme et l’esprit*”, algo parecido com o “*body and soul*” dos bluesmen...) é, ele também, um desconhecido que é preciso fazer surgir e se revelar – esse corpo, equipado e tornado apto, é um resultado da mesma maneira que o é o conjunto dos elementos colocado em cena pela degustação, pelo corpo que prova, pelos objetos do gosto, pelos coletivos de amadores e pelas boas condições materiais e temporais da apreciação das coisas. Como notou muito bem Merleau-Ponty, se o corpo é o suporte

mínimo de nossas sensações e de nossas ações, se ele é o que não se destaca de nós, não nossa propriedade, mas o que nos é próprio, inversamente, é ele que dá corpo por nós aos objetos exteriores, pelo contato, a apreensão, os sentidos. Ele é sempre o ponto de partida para que sobrevenha alguma coisa.

É por isso também que, para falar desses temas do gosto, o termo aprendizagem não é satisfatório. Ele supõe objetos muito definidos e exteriores a esse corpo que emerge da própria atividade do amador, por um lado, e por outro, em face desses objetos, um corpo muito dócil, maleável, ao qual bastaria “aprender” tais objetos, como se se tratasse de um saber e não de uma coprodução de sensações. O corpo sentindo não é um dado, um objeto físico autônomo e preexistente ao qual bastaria incorporar uma formação (musical, enológica, visual...). O corpo é criado pelo gosto que dele se apodera, mas que ele realiza, por sua vez. É a boa palavra “exercício” que o diz: o corpo se exercita e se adapta a esse exercício, e na passagem o sentido da palavra exercitar desliza do treinamento que exercita para a faculdade que exercemos.

No caso da música, por exemplo, nossos “corpos e almas” musicais são ao mesmo tempo os meios e os produtos da performance musical. Inversamente, eles não podem se apropriar de si próprios senão nessa performance, nessa atividade regrada porém incerta, procedendo por tentativas e erros, ela mesma se corrigindo no caminho. O gosto se mantém ligado precisamente à gestão dessa incerteza criativa.

### **Configurações a comparar**

Para concluir, voltemos à questão central, a do estatuto dos diversos elementos em nossa análise comparativa. Eles servem de base provisória, de grade mínima para fazer surgir os diversos aspectos dessas configurações de espaços instrumentados e corporados que são os universos do gosto. Mas não são pontos fixos, de conteúdo definível fora da prova. Por isso a ideia de base provisória: a grade proposta não passa de uma linguagem mínima visando mais a fornecer uma infra que uma suprateoria ou um metadiscurso. Seu objeto primeiro é permitir conduzir comparações sistemáticas entre diversas formas de ligação. A comparação é sempre um método bastante fecundo: ganhamos de todos os lados, tanto os pontos comuns quanto as diferenças são igualmente produtivos. O esporte, por exemplo, vai nos permitir dirigir a atenção mais para o treinamento de longo prazo de uma capacidade, de uma habilidade corporal, mental e técnica, produzindo um corpo mais competente, no sentido estrito do termo<sup>10</sup>. Mas não há esporte sem objeto – sem barra para fixar a altura a ser saltada, sem rede para separar dois jogadores. É um objeto mínimo, certamente, se o comparamos à riqueza do da música ou à concentração do vinho. Objetos mínimos também no plural, no sentido de objetos necessários à prática da atividade. Mas nessas duas acepções cúmplices da palavra objeto (objetivo a alcançar e material necessário), o papel desse elemento é indispensável para que o esporte possa existir. Nada de salto com vara sem barra – e nem sem competições, sem recordes, sem a rivalidade e a cumplicidade dos outros saltadores, sem treinadores, sem estilos e escolas de

pensamento, nem sem uma multidão de técnicas a transmitir e por serem desenvolvidas, tanto no nível do corpo quanto no do material. Todos os elementos de nossa base provisória estão aí. Resta ainda que, no caso do esporte, em relação aos quatro elementos de base propostos (os objetos, os coletivos, os dispositivos, os corpos), os elementos cruciais em jogo na atividade girarão mais em torno da produção de um corpo hábil e para nós, analisistas, servirão mais claramente à demonstração de que não há nada parecido com um corpo natural, dado antes dele se descobrir em seu próprio exercício. Somente um longo e paciente treinamento, duro e laborioso, termina por dar aos atletas o sentimento forte (que os cantores partilham com eles, por exemplo) de que eles têm à sua disposição um corpo “natural”, cujos gestos vêm articular sua performance sem esforço e sem cálculo: o lógico verá talvez um oxímoro neste tema do natural, constante em todos aqueles que treinam – é preciso trabalhar para se tornar natural. O amador, ele não vê aí nenhuma contradição, ele não faz senão tomar posse de uma competência corporal coletivamente elaborada.

O caso do vinho, por exemplo, levará a análise sobretudo para a capacidade de um objeto tal como o vinho de não “caber” dentro de uma taça, de escapar dela para se desenvolver, de precisar de um desdobramento, de um passado e de um futuro variáveis, oferecendo de conta gotas os sabores, as intensidades, as presenças que só o gosto colocado nele permite fazer assim surgir, sem que nunca saibamos com certeza que tudo sobre ele foi expresso. Esse estatuto bizarro de um objeto que é preciso considerar como uma história potencial e um devir em potência será o ponto crítico. Mas da mesma maneira que não há esporte sem objeto (nem sem objetos), não há vinho sem degustadores, sem dispositivos, sem toda uma história acumulada que permitiu concentrar o gosto do vinho dentro da taça de um degustador experiente, cujo paladar se tornou o reverso do vinho, o outro corpo indispensável para que o vinho tenha gosto.

Não dou aqui esses exemplos senão indicativamente, para mostrar a fecundidade das comparações entre terrenos diferentes: que pensemos apenas nos casos do esporte e do vinho que acabei de evocar, tendo em mente os músicos – e não somente os profissionais mas também os ouvintes – e a fraqueza do modelo dual “música-sociedade”, negligenciando os corpos e os dispositivos, é gritante. Não há música sem a lenta produção coletiva, no longo prazo, de uma escuta, de um “ouvido” específico (Hennion, 2002), o que vai do estabelecimento mais geral de um quadro da atenção (escutar a música pela música) ao hábito mais local e pessoal de escutar tal ou tal peça no momento e lugar em que quisermos, uma maneira de fazer que a indústria do disco sistematizou (Maisonneuve, 2001), mas que ganhou importância desde o fim do século XVIII com a atividade dos fabricantes de pianos e a expansão da edição musical.

Sempre houve profissionais, da música, da cena, do recital público, da dança, da escultura e da pintura – por toda parte onde houve uma atividade ritual, religiosa, política ou mundana. O que é novo não é a execução pública de atividades artísticas pelos profissionais, é a ascensão do amador, do espectador, e a formação de um público “focado”, vindo precisamente para tal ou tal performance. Não somente enquanto público de massa

e enquanto mercado, como os analistas têm forte tendência a compreendê-lo, seguindo os rastros de Walter Benjamin (1994), mas como nova competência, lentamente e minuciosamente elaborada através dos dispositivos, das práticas, dos objetos, dos repertórios e de novos formatos sociais, produzindo assim novas sensibilidades individuais e coletivas e, antes mesmo disso, produzindo simplesmente novas capacidades auditivas e uma nova atenção – precisamente o que poderíamos chamar de um corpo musical<sup>11</sup>.

### **Uma presença no mundo**

O gosto é uma máquina de fazer surgir diferença – mas não no sentido de uma redução a uma mecânica conhecida, um estoque social disponível de diferenças de uma outra ordem, social ou ritual, projetadas sobre a tela fictícia do natural. No sentido que, como o próprio social, aliás, esse natural é inapreensível sem procedimentos, ele não é dado, ele deve surgir, se fazer apreender, ele não se prova senão através de um mecanismo de prova e um corpo ele próprio posto a prova.

Uma última ideia – ela mesma um pouco “tentativa” – à guisa de conclusão: por que não generalizar essa análise das competências do amador para formas muito variadas de ligação? Seu saber minucioso, muito elaborado, debatido, será que ele não pode fornecer um modelo para analisar os dispositivos mais ordinários, profanos, silenciosos, por meio dos quais estamos (e nos fazemos) presentes nas situações que vivemos ao longo do dia? Isso que os grandes amadores permitem observar mais facilmente graças a seu alto nível de engajamento em uma prática particular é um catálogo de técnicas sociais que nos tornam aptos a produzir e a corrigir continuamente uma relação criativa com os objetos, com os outros, conosco mesmos e com nosso corpo: dito de outra maneira, uma presença pragmática no mundo que fazemos para nós mesmos e que nos faz.

## Notas

<sup>1</sup> Tradução de Frederico Barros a partir de Hennion, Antoine. “Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût”, in: Donnat, O.; Tolila, P. (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. DEP/Ministère de la culture/OFCE-Fondation nationale des sciences politiques Paris: Presses de Sciences Po, 2003, vol. I: 287-304 e Hennion, Antoine. “Pragmatics of Taste” in: Jacobs, M.; Hanrahan, N. (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford UK/Malden MA: Blackwell, 2004, 131-144. (N.T.)

<sup>2</sup> Mas diversos outros objetos de paixão, *hobbies* ou amadorismos que investigamos servirão de pontos de comparação, como a culinária e o vinho, o esporte e as atividades corporais, ou diferentes tipos de coleção.

<sup>3</sup> Não foi possível encontrar uma tradução plenamente satisfatória para a palavra “*attachement*”, vertida para o inglês pelo próprio Hennion como *attachment*. Optou-se então por “ligação”, que – em parte por seu caráter vago – pareceu ser a palavra que menos perdas causaria à ideia inicial de “*attachement*”. Desse modo, o que é mais importante reter do conceito é seu caráter ativo, algo que a palavra “vínculo” – outra possibilidade de tradução – tende a perder de vista ao sugerir algo mais estável ou mesmo que já estaria dado de antemão. Desse modo, “ligação”, ao contrário, deve ser entendida aqui no sentido ativo de *estabelecer uma ligação*. Assim, o fato de ligar ou de estar ligado não passa de um resultado passivo ou de algo constatado posteriormente ou do exterior. Além disso, as ligações podem ser dos tipos mais variados, indo de hábitos bastante “neutros”, como o café da manhã, até o afeto familiar ou entre amigos, a saudade da cidade de origem, o amor por obras de arte e mesmo a relação que se estabelece com grandes ideias ou valores, como a liberdade, por exemplo. (N.T.)

<sup>4</sup> A tradução mais direta de *amateur* seria amador, no entanto, o duplo sentido que a palavra tem em francês – e que é explorado na argumentação de Hennion – tem pouca força em português. Se em francês *amateur* designa tanto aquele que ama algo, que tem com esse algo uma ligação, quanto o amador no sentido do praticante ou apreciador não-profissional, em português o primeiro sentido da palavra, embora possível, tende a ser obscurecido em favor do segundo. (N.T.)

<sup>5</sup> O autor usa aqui a palavra “*gôûteur*” (“*taster*” na versão inglesa), a rigor, o “gostador”, ou seja, aquele que realiza a performance de provar, de experimentar, de sentir o gosto de algo. O mesmo vale para quando o autor fala de alguém que realiza o ato de “gostar” mais no sentido de experimentar algo, como o “*to taste*” em inglês. Tal terminologia coloca problemas à tradução não só na medida em que não há em português palavras diferentes para “*gôûter*” e “*aimer*” (cujos correspondentes ingleses são “*taste*” e “*like*”, e visto que muitas vezes não é o caso de traduzir “*aimer*” por amar), mas também porque, por exemplo, o particípio de gostar, que seria a forma de traduzir “*objet gôûtê*”, gerando “objeto gostado”, é incomum em português. Optei então – autorizado pelo uso que Hennion faz

da mesma palavra em francês, visto faltar-lhe algo como “gostação” para designar o ato de experimentar – por usar a palavra “degustar” e suas derivações quando não fosse possível usar as derivações de “gostar”, chamando a atenção para a possibilidade de se entendê-la em sentido amplo, como qualquer fruição ou experimentação de algo, quer esteja envolvido o paladar, a audição, o olfato ou a visão. (N.T.)

<sup>6</sup>. Aqui aparece uma ambiguidade que talvez seja importante assinalar. “Communauté” pode ter, neste caso, dois sentidos estreitamente relacionados, porém diferentes: Hennion pode estar falando de uma “comunidade”, de um grupo de pessoas e/ou de coisas – e este é o sentido mais imediato que a palavra tende a ter em português –, mas também, por outro lado, pode estar se referindo preferencialmente ao estado, ao caráter de algo que é comum, uma leitura que o restante da frase parece corroborar. (N.T.)

<sup>7</sup>. Ver nota 5 (N.T.).

<sup>8</sup>. O exemplo dado por um amador reconhecido é crucial aqui, como quando um fã de ópera mais antigo corrige os “preconceitos” de um mais iniciante, que entra naquele domínio e ainda menospreza Bellini ou Auber: “espere um pouco, você vai ver o que você vai pensar deles mais tarde”...; ou, nos mesmos moldes, quando um amante de *techno* dá de ombros ao ver os discos de seu colega mais jovem e lhe deixa ouvir “a coisa certa”, bem diferente de todas aquelas coisas “comerciais”. Não há gosto enquanto se está sozinho, encarando os objetos; nenhum amador sabe de saída como apreciar boas coisas, ou simplesmente aquilo que ele gosta. O gosto começa com a comparação com o gosto dos outros.

<sup>9</sup>. Reciprocamente, como o caso do rock mostrou com tanta obviedade ao ponto de se tornar um clichê, a produção de um gosto “faz” seus próprios coletivos (isto é, formas de viver, vestir, de sair para se distrair, de andar etc.), gradualmente definidos e estabilizados por essa comunidade, especialmente a partir do momento em que isso não é calculável e se baseia em sentimentos, corpos, gestos e objetos, e não em uma “vontade geral” postulada pelo filósofo político ou regulada por jogos sociais em um pertencimento determinista. O gosto é um dos “formadores de grupo” mais eficientes.

<sup>10</sup>. A expressão usada pelo autor é *performant*, que vem de performance, mas que, “no sentido estrito do termo”, significa algo capaz de altas performances, ou seja, competitivo. Optei aqui por “competente” por sugerir a ideia de capacidade para realizar algo com bom desempenho, permitindo ainda que se chamasse a atenção para o “sentido estrito do termo”, que remeteria a competência e competitividade. (N.T.)

<sup>11</sup>. No sentido que faz perguntar-se a W. Weber se as pessoas realmente escutavam música no século XVIII (Weber, 1997): sem o conjunto complexo de dispositivos e de disposições que faz nosso ouvido, o que seria senão puro anacronismo empregar sem investigação a palavra “escutar” a respeito de um outro século que não o nosso?

**Referências bibliográficas**

- AUSTIN, John L. **How to Do Things with Words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BAXANDALL, Michael. **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy**. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony *et al.* **Reflexive Modernization**. Cambridge: Polity Press, 1994.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Outsiders**. Nova York: Macmillan, 1963.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. *In: Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENNETT, H. Stith. **On Becoming a Rock Musician**. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1980.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Ph. V. (eds.), **Disciplining Music: Musicology and its Canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce *et al.* **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). **Writing Culture**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- COHEN, Sarah. **Rock Culture in Liverpool**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- CRANE, Diana (ed.). **The Sociology of Culture**. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1994.
- DeNORA, Tia. Music as a technology of the self. *Poetics*, nº 26, 1999, p. 1-26.
- \_\_\_\_\_. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DURANT, Alan. **Conditions of Music**. Londres: Macmillan, 1984.
- EHRlich, Cyril. **The Piano: a History**. Londres: J. M. Dent & Sons, 1976.
- FAUQUET, Joël-Marie; HENNION, Antoine. **La Grandeur de Bach**. Paris: Fayard, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FRITH, Simon. **The Sociology of Rock**. Londres e Nova York: Constable, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll**. Nova York: Constable, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Performing Rites**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FRON, John. **Cultural Studies and Cultural Values**. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- GARFINKEL, Harold. **Studies in Ethnomethodology**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1967.
- GILLETT, Charlie. **The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll**. Nova York: Souvenir Press, 1972.

- GOMART, Émilie; HENNION, Antoine. A sociology of attachment: music lovers, drug addicts. *In*: Law, John; Hassard, John (eds.). **Actor Network Theory and After**. Oxford: Blackwell, 1999, p. 220-247.
- HASKELL, Francis. **Rediscoveries in Art**. Oxford: Phaidon Press, 1976.
- \_\_\_\_\_; PENNY, Nicholas. **Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture - 1500-1900**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1981.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture. The Meaning of Style**. Londres e Nova York: Methuen, 1979.
- HENNION, Antoine. **Les Professionnels du Disque**. Paris: A.-M. Métailié, 1981.
- \_\_\_\_\_. The production of success: an anti-musicology of the pop song. **Popular Music**, n° 3, 1983, p. 159-193. Reeditado em Frith, S.; Goodwin, A. (eds). **On Record. Rock, Pop, and the Written Word**. Nova York: Pantheon, 1990, p. 185-206.
- \_\_\_\_\_. An intermediary between production and consumption: the producer of popular music. **Science, Technology and Human Values**, vol. 14, n° 4, 1989, p. 400-424.
- \_\_\_\_\_. **La Passion Musicale**. Paris: Métailié, 1993.
- \_\_\_\_\_. Baroque and rock: music, mediators and musical taste. **Poetics**, vol. 24, n° 6, julho, 1997, p. 415-435.
- \_\_\_\_\_. Music lovers. Taste as performance. **Theory, Culture, Society**, vol. 18, n° 5, 2001, p. 1-22.
- \_\_\_\_\_. L'écoute à la question. **Revue de Musicologie**, vol. 88, n° 1, 2002, p. 95-149.
- \_\_\_\_\_; MÉADEL, Cécile. Programming music: radio as mediator. **Media, Culture and Society**, vol. 8, n°3, julho, 1986, p. 281-303.
- HIRSH, Paul M. **The Structure of the Popular Music Industry**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.
- HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. Londres: Chatto & Windus, 1957.
- ISER, Wolfgang. **The Act of Reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, Hans-Robert. **Towards an Aesthetic of Reception**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JOHNSON, James H. **Listening in Paris**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LAMONT, Michèle; FOURNIER, Marcel (eds.). **Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MAISONNEUVE, Sophie. De la “machine parlante” à l’auditeur: le disque et la naissance d’une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930. **Terrain**, n° 37, 2001, p. 11-28.
- MAUSS, Marcel. **Sociology and Psychology**. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MORROW, Mary S. **Concert Life in Haydn’s Vienna**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989.

- MUKERJI, Chandra; SCHUDSON, Michael (eds.). **Rethinking Popular Culture**. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.
- PEACOCK, Alan; WEIR, Ronald. **The Composer on the Market Place**. Londres: Faber Music, 1975.
- PETERSON, Richard A.; BERGER, David G. Cycles in symbol production: the case of popular music. **American Sociological Review**, vol. 40, n° 2, 1975, p. 158-173.
- SHUSTERMAN, Richard. **Pragmatist Aesthetics**. Oxford: Blackwell, 1992.
- STRATHERN, Marilyn. What is intellectual property after? *In*: Law, John; Hassard, John (eds.). **Actor Network Theory and After**. Oxford: Blackwell, 1999, p. 156-180.
- SZENDY, Peter. **Ecoute. Une Histoire de nos Oreilles**. Paris: Minuit, 2001.
- TEIL, Geneviève; HENNION, Antoine. **Les Protocoles du Goût**. Paris: CSI/Ministère de la Culture, 2003.
- THÉVENOT, Laurent. L'action qui convient. **Raisons Pratiques**, n° 1, 1990, p. 39-69.
- TOFFLER, Alvin. **The Culture Consumers**. Baltimore: Penguin Books, 1965.
- WEBER, William. Did people listen in the 18th century? **Early Music**, nov. 1997, p. 678-691.
- WILLIAMS, Raymond. **The Sociology of Culture**. Nova York: Schocken, 1982.
- WILLIS, Paul. **Profane Culture**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1972.

### Outras leituras

- BESSY, Christian; CHATEAURAYNAUD, Francis. **Experts et Faussaires**. Paris: Métailié, 1995.
- CHARTIER, Roger. **Leituras e Leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Unesp, 2004.
- DONNAT, Olivier. **Les Amateurs. Enquête sur les Activités Artistiques des Français**. Paris: DEP/Ministère de la Culture, 1996.
- GUMPLOWICZ, Philippe. **Les Travaux d'Orphée**. Paris: Aubier, 2001.
- WEBER, William. **The Rise of Musical Classics in Eighteenth Century England: A Study in Canon, Ritual and Repertoire**. Oxford: Clarendon Press, 1992..