

Pierre Francastel: Um Sociólogo. Da Criação Imaginária

Jorge Lucio de Campos

Segundo J. Duvignaud,¹ o Pierre Francastel (1905-70) sociólogo encobre um epistemólogo. A afirmação de que o espaço é uma experiência própria ao homem² o tornou iniciador de uma epistemologia da imaginação criativa que, ao ultrapassar os aspectos puramente ideológicos da arte, cristalizou-se em poderoso alicerce para a fundação de uma sociologia tópica do imaginário. Em termos mais diretos, esta reservaria a si mesma a tarefa de, mediante a desconstrução dos segmentos de uma estrutura social particular dada, sondar o lugar (*le gisement profond*) de incitação real à criação de formas que, nunca se repetindo, não permitiriam qualquer inferência ou previsão feitas a partir de condições culturais estabelecidas. Tentemos esclarecer isso, situando-nos um pouco melhor na paisagem dos pressupostos mais básicos dessa sociologia.

Antes de mais nada é sempre útil lembrar que foi, sobretudo, por considerar o domínio da realidade com sendo agenciado pelo vigor estruturante do *compreender* e do *agir* (que, por sua vez, ao ser canalizado pelo discurso, elaboraria os *sistemas gerais renováveis do mundo percebido e representado*) e, ainda, que um quinhão considerável desse vital e labiríntico mecanismo cabe às *formas específicas da arte*, que Francastel optou por mapear, prioritariamente, algumas questões, destacando-se, entre elas: a) a da amplitude e a natureza intrínseca desse quinhão; b) a do estatuto das artes na tipologia das linguagens; e, por último, c) a do lugar ocupado por elas na própria sociedade,

A convivência do artista com os modos de existência responsáveis pela cenografia espiritual de sua época é formulada dialogicamente. Não há dúvida de que as obras artísticas espelham uma arquitetura de produção inserta *a fortiori* em um contexto relacional. Signo marcado pela ambivalência, o *objeto figurativo* representa o ato simbolizador de sua civilização. Se, por um lado, comporta-se como um indício vivo da conjuntura que o gere, pelo outro, no que aspira, como ocorre no projeto hodierno da arte, a ordenar sensações, desempenhar o papel e assumindo a postura de um lídimo instrumento de investigação do saber, ele textualiza uma proposta do *novo*. Elemento gerador de modificações fascinantes e indelévels no círculo das ocorrências culturais, seu repertório totaliza as instância espaço-temporais que o possibilitam e, *escritura* que é, só se deixa apreender mediante uma adequada decodificação. Ao usar a expressão *objeto de civilização* para se referir a ele, Francastel é particularmente feliz.

Em última análise, é preciso atentar para o simplismo que marca determinadas interpretações da significação do objeto figurativo. Na opinião de Francastel, uma das mais divulgadas, sem sombra de dúvida, foi a de Arnold Hauser (1892-1978) cuja *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (História social da literatura da arte) ele citou, frequentemente. Aos seus olhos, é mais do que certo que, para ser positiva, a sociologia da arte, enquanto instrumento analítico da facticidade cultural – muito mais do que uma mera justificação de teorias dimensionadas (ou recicladas) sob o signo da

¹ J. Duvignaud, "Francastel et Panofsky: Le problème de l'espace". In: *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, p. 261.

² P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*.

generalidade –, deve equacionar, como faz em relação ao imaginário, uma problemática a partir da qual o homem seja capaz de renovar seus discursos.

O fenótipo simplista daquelas interpretações referidas acima sintetiza uma lógica de encadeamentos causais, classificatórios e redutores que, reavaliando, sectariamente, a arte, acabam por apresentá-la como algo, mais do que explicável, *naturalmente* inferível dos mecanismos vários da sociedade. Tais interpretações, abstratas porque calcadas numa tábua de valores preconcebida e modelizada metafisicamente, ignoram, decerto, a riqueza informacional que a pesquisa e o comércio com os fatos artísticos geram.

No que diz respeito à história da arte, foi pretensão de um Erwin Panofsky (1892-1968) redimensioná-la enquanto discurso. Para tanto, seria preciso localizar as instâncias estipuladoras do objeto artístico. Tal reavaliação mostraria o quanto definitivamente inconcebível é historiar a arte sem relacioná-la com a cronologia geral das ocorrências culturais (em especial, de saberes como a estética e a filosofia geral). Ao historiador não seria permitido prescindir do impulso criativo que serve de explicação à existência material da própria arte e do gozo intelectual de quem a estuda ou contempla.

Para Panofsky, a arte deve ser preservada dos modelos estigmatizadores e das mentalidades dicotômicas. Deve, por conseguinte, ser excluída do catálogo das falas ‘tipificadas’. Não fazem, contudo, isso determinados pesquisadores míopes, obcecados por esquemas simplificativos, que ignoram quão vivo é o processo das marchas epistemológicas. Ignorar a complexa riqueza contida na obra de arte (que, como todo produto simbólico, é regida pela lei da mudança proporcionadora, na prática, da própria lógica de seu intrínseco significado como *isto* ou *aquilo*) é o seu mais abismal e imperdoável crime.

Como Panofsky, Francastel opõe-se a uma arraigada tradição historiográfica que insiste em interpretar como seções isoladas as múltiplas atividades do homem. Fundamentalmente, urgiria enfatizar a articulação de tais atividades *no* contexto de sua própria convivência. Deve-se conceber os potenciais de expressão da sociedade de modo a discernir, pela homogeneidade que cobre o artístico e o não-artístico, quanto são globalizadoras suas formulações. A partir daí, notar-se-á que a história da arte possui muito mais que um aparente desenvolvimento linear e, em verdade, não obedece aos esquemas mentais que buscam aprisioná-la, ordenando-a como mera descrição seriada. Guiando-se por parâmetros não-decalcados e adotando uma estratégia metodológica totalmente inovadora, Francastel observou que ela oculta uma problemática que importa sobremaneira resgatar do estado de latência.

No contexto específico das trocas simbólicas desdobradas a partir de uma dialética reiterativa entre o imaginário e a realidade concreta (*milieu*), os tipos de sociedade aparecem como o legítimo sujeito da experiência do espaço. Dito isto, é possível elucidar melhor como tal experiência: seus paroxismos se dão de acordo com um corpo social, historicamente determinado, que a *realiza*. Para não entrar em muitos detalhes, seria providencial situar aqui, com maior precisão, a raiz dessa importante tese de Francastel.

A relatividade ora acusada seria o corolário de *diferenças* tanto no nível da representação quanto no da vida cultural segmentária. Pois bem, sob este ponto de vista, uma decisiva virtualidade do ideário francasteliano se deixa vislumbrar: fundamentalmente, a experiência imaginária do espaço anteciparia possíveis configurações das supramencionadas diferenças sempre *dizíveis* no fluxo das enunciações cotidianas. Grosso modo, para Francastel, a representação artística é um dos muitos *códigos* construídos pelos contínuos *ajustamentos* que tais diferenças exigem, os quais, por sua negatividade em relação às realidades passadas, acabariam por projetar as futuras num complexo jogo de resoluções. A partir daí, não é difícil concordarmos com ele em que é inconcebível uma representação do espaço mais

‘verdadeira’ ou ‘legal’ que outras. Variando os termos do imaginário segundo uma tipologia histórica de sujeitos culturais, suas configurações desenhadas no espaço da *tela* ou do *palco* (para não falar de outras formas ‘ocidentais’ de estipulação artística da concepção espacial) se tornam matrizes eventuais para a discursividade dos gestos e dos conceitos.

Para Francastel, desde o momento em que se empenha no desvelamento do imaginário, a sociologia da arte se legitima enquanto um autêntico saber ou, em outras palavras, enquanto um instrumento capaz de interagir com os demais, muito útil na investigação da contextualidade humana.³ Mas onde situar-se-iam essas matrizes a que já me referi? Certamente no ponto da experiência coletiva em que o dinamismo epistemológico do grupo se deixa *formalizar*, pelo *símbolo* e pela *metáfora*, no dinamismo epistemológico dos indivíduos.

Quanto àquele *gisement profond* anteriormente referido, Francastel o denomina *espaço*, afirmando a validade de uma interessantíssima relação hipotética entre o *imaginário* e a trama global na qual o homem vivencia, ao mesmo tempo, os *fatos* e as *intenções*. Sendo o conjunto dos urdimentos empíricos do ser humano articulado, obrigatoriamente, num meio que, em primeira instância, é espacial, justifica-se que as investigações sobre a figuração artística se aproximem, aos seus olhos, de uma interpretação prioritariamente sociológica. Sua meta foi destacar uma originalíssima significação ‘semântica’ do espaço. Para tanto, buscou utilizar os múltiplos resultados de um discurso interdisciplinar, elemento decisivo na comparação epistemológica, por ele efetuada, entre o espaço *perceptivo* da Renascença, o espaço *óptico-sensorial* impressionista e o espaço *polivalente* da arte contemporânea, e que objetiva evidenciar o perfil, histórica e socialmente condicionado, da expressão simbólica.

Ao substituir o conceito kantiano de um espaço *intuitivo*, enquanto realidade transcendental (lendo Francastel, não me pareceu claro se sua crítica é dirigida ao espaço como forma *a priori* da sensibilidade ou ao espaço *discursivo*), pela teoria – oferecida por uma orientação mais ou menos recente da psicologia infantil – de um *espaço genético subjetivo*, fruto de uma intuição ativa e progressiva da criança sempre presente no espírito do adulto como tríplice possibilidade de organização do mundo visível, Francastel adotou, implicitamente, a tese panokskiana da relatividade dos sistemas de representação perspéctica. A partir daí, chegou a uma redefinição do espaço figurativo, entendido, de acordo com a época e a modalidade artística, como a síntese de dois momentos diferentes: *forma* e *conteúdo*, *geometria* e *mito*. A cada período, através da estruturação formal do espaço, os esquemas e as categorias de pensamento, os graus basilares do conhecimento, que caracterizam a vida social numa dada época, encontrariam expressão. Na confecção geométrica da obra, cada civilização inseriria, por outro lado, todo um material narrativo, alegórico e histórico,

³ De acordo com G. Morpurgo-Tagliabue (cf. *La estetica contemporanea. Una investigación*, p. 436-49), a estética sociológica teve seu itinerário iniciado na segunda metade do século XIX, a partir do momento em que, por iniciativa de alguns especialistas, implementou-se o que seria uma primeira reação ao horizonte formalista então imperante na crítica da época. Basicamente, passou-se a compreender quão importante era a análise do objeto artístico para a correta apreensão de sua significância formal, e que uma confluência discursiva exigia a integração da *Kunstgeschichte* (história da arte) ao espaço da *Kulturforschung* (investigação cultural). Em se tratando da pesquisa sociológico-estética, seria imperdoável omitir aqui, de algum modo, a valiosíssima contribuição dos autores da escola de Viena e, sobretudo, do Warburg Institut (Aby Warburg, Fritz Saxl, Henri Frankfort, Raymond Klibansky, P. O. Kristeller, Arnaldo Momigliano, E. H. Gombrich, D. P. Walker, Frances A. Yates, Charles B. Schmitt, Michael Baxandall etc) para a gênese de uma visão socialmente expressiva da obra de arte e, também, para a formação da mentalidade histórico-historicista que, mais tarde, tão decisiva repercussão teria nas formulações teóricas de um Francastel.

inspirado pelos ideais e hábitos próprios aos homens de seu tempo, e mais freqüentemente organizado, ao que parece, segundo a sintaxe do discurso mítico.

Para Francastel, a edificação de novos modos de representação pictórica do universo espacial, e a conseqüente substituição dos antigos, dar-se-ia em função de reiterativas interpretações psicológico-espaciais da natureza, isto é, de uma leitura das enunciações teóricas e das regras práticas de ação no contexto do convívio social. Seu critério consistiu em jamais perder de vista, no processamento dos estilos e técnicas, o fundamental paralelismo coetâneo que envolve as modalidades empíricas da sensibilidade plástica e as próprias tendências estruturantes do fazer social.

Em seu estudo sobre o espaço figurativo, dos artistas da Renascença aos cubistas,⁴ ele demonstra como no Medievo as formas foram concebidas segundo um critério *tipológico e magicamente significante*. Os renascentistas, por seu lado, produziram uma visão perspéctica, efeito de toda uma visão *cientificizante* do cosmos e, também, de uma distância 'psíquica' entre a natureza e o homem. Modernamente, o espaço tridimensionado, sintético e unitário, típico da arte europeia dos séculos XV e XVI, viria se 'desintegrando' numa visão *tópica, plural, analítica e descontínua*.

A partir dessa constatação, Francastel desenraizou uma interessante analogia entre o novo modo de ver não-perspéctico e o transcurso postural da visão infantil. Enquanto a análise de Panofsky se orienta no sentido de uma dicotomia entre o 'espaço-agregação' (*Agregatraum*) e o 'espaço-sistema' (*Systemraum*), a sua é estipulada a partir de três aptidões sobredeterminantes do contato visual com o mundo, bem esclarecidas por Jean Piaget: a visão *topológica*, a visão *objetiva* e a visão *perspéctica*. Para ele, alguns artistas modernos (caso de Dubuffet, Pollock, Wols e tantos outros) exploraram uma espécie de retorno à visão plástica primitiva, ou seja, à primeira repertorização espacial da criança. Tratar-se-ia, porém, de um retorno cultivado e de um agenciamento geométrico-mítico semelhante a outros ocorridos no passado.

Referências Bibliográficas:

- BANDINELLI, R. B. *Organicidad y abstracción* (trad. de Elsa del Río de Maragno). Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- BUNIM, M. S. *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*. Nova York: AMS, 1970.
- CHUHURRA, O. L. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971.
- FRANCASTEL, P. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoel/Gonthier, 1970.
- FRANCASTEL, P. *La réalité figurative*. Paris: Gonthier, 1965.
- FRANCASTEL, P. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*. Paris: Gallimard, s/d.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte* (trad. de Walther H. Geenen). São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- IVINS, Jr. W. M. *Arte & geometry: A study in space intuitions*. Nova York: Dover, 1964.
- JAMMER, M. *Storia del concetto di spazio* (trad. de Alberto Pala). Milão: Feltrinelli, 1979.
- KLEIN, R. *La forme et l'intelligible: Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Galimard, 1970.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea: Una investigación* (trad. de Andrés Pirk e Ricardo Pochtar). Buenos Aires: Losada, 1971.
- PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique* (trad. de Guy Ballangé). Paris: Minuit, 1975.

⁴ Op. cit.

VÁRIOS. *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoel/Gonthier, s/d.