UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

LUÍS GUSTAVO GUADALUPE SILVEIRA

Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte

v. 1

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte

Luís Gustavo Guadalupe Silveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

v.1

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Silveira, Luís Gustavo Guadalupe
S587b Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte / Luís Gustavo Guadalupe Silveira ; orientador Ricardo Nascimento Fabbrini. - São Paulo, 2015.
240 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Filosofia da arte. 2. Bourdieu, Pierre, 1930-2002. 3. Sociologia da arte. 4. Teoria crítica. 5. Autonomia da arte. I. Fabbrini, Ricardo Nascimento, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe Silveira. Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

São Paulo, 22 de setembro de 2015

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Alexia Bretas - UFABC/SP

_____

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni - USP/SP

_____

Prof. Dr. Celso Favaretto - USP/SP

_____

Prof. Dr. Ricardo Musse - USP/SP

_____

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini - USP/SP

Para Luana, Yuri
e Alessandra.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Ricardo Fabbrini, pelas observações e discussões que enriqueceram nossa pesquisa, pela paciência, confiança e pela liberdade que me foi dada para desenvolver o trabalho em meu próprio ritmo.

À Universidade de São Paulo, especialmente à Secretaria da Pós-Graduação em Filosofia da FFLCH, pela oportunidade de levar a efeito este projeto e pelo atendimento prestativo que sempre me foi oferecido.

Ao Instituto Federal do Triângulo Mineiro que, ao aprovar meu afastamento mesmo nos últimos meses do Doutorado, me permitiu dedicar mais tempo e energia para a finalização deste projeto.

Ao professor Rodrigo Duarte, cujas observações, à época em que o projeto de pesquisa era ainda um rascunho, serviram de estímulo para levar a pesquisa adiante.

Aos familiares e amigos, pelas conversas e pelo interesse a respeito de nosso trabalho.

Aos desenvolvedores da suíte de aplicativos *LibreOffice*, que disponibilizam gratuita e abertamente, entre outros softwares, o editor de texto utilizado na elaboração desta tese.

Enfim, a todos que contribuíram de alguma forma para a construção e aperfeiçoamento de nosso trabalho.

RESUMO

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe Silveira. Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte. 2015. 240 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Categoria central da estética desde a modernidade, a autonomia da arte é sustentada até mesmo pelas teorias filosóficas que pretendem problematizar os aspectos sociais e políticos do fenômeno artístico. O caráter histórico das produções culturais não passou despercebido por pensadores como Adorno e Marcuse, por exemplo, mas os elementos culturalmente "conservadores" de suas estéticas talvez tenham imposto limitações importantes a suas pretensões críticas, a despeito da intenção de seus autores. Dentre os estudiosos do século XX que buscaram compreender o lugar e a função social da arte, investigamos o trabalho de Pierre Bourdieu, especialmente por vermos nele uma ruptura com a ideia de autonomia da arte e suas "noções auxiliares", tais como "gosto puro", "poder transubstanciador da arte", "leitor como co-autor", "artista como gênio incriado", "arte como esfera separada da vida prática", "desinteresse da fruição estética" etc. Ao investigar sua obra, pretendemos não somente demonstrar o caráter de legitimadores das desigualdades sociais que possuem os discursos filosóficos de autores como Peter Bürger, Arthur Danto, Terry Eagleton e os já citados Adorno e Marcuse, como também mostrar que há problemas teóricos importantes que podem ser explicitados e explicados pelo cotejamento de suas ideias com as de Bourdieu. Este caracterizou o consumo cultural como marcador social e, por meio de investigações empíricas e teóricas, numa interseção entre sociologia e filosofia, problematizou diversos fundamentos da estética "erudita" que explicam sua função de legitimadora social e permitem identificar sua permanência e força mesmo nos discursos filosóficos que buscam explicitar a raiz histórica e social dos fenômenos artísticos.

Palavras-chave: Bourdieu, Autonomia da arte, Estética, Arte e sociedade.

ABSTRACT

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe Silveira. Bourdieu and the social legitimation function of the philosophical discourse on art's autonomy. 2015. 240 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Central category from Aesthetic since modernity, the autonomy of art is supported even by philosophical theories that claim to discuss the social and political aspects of the artistic phenomenon. The historical character of cultural productions has not gone unnoticed by thinkers such as Adorno and Marcuse, for example, but the cultural “conservative” elements of their aesthetic perhaps have imposed crucial limitations on their critical pretensions, despite the intentions of the authors. Among the scholars of the twentieth century who sought to understand the place and the social function of art, we investigated Pierre Bourdieu's work, especially because we believe he breaks with the idea of autonomy of art and its “auxiliary concepts” such as “pure taste” “art's transubstantiation power”, “reader as co-author”, “artist as uncreated genius”, “art as a separate sphere from practical life”, “aesthetic enjoyment disinterest” etc. To investigate his work, we intend to not only demonstrate the legitimating character of social inequalities from the philosophical discourses of authors such as Peter Bürger, Arthur Danto, Terry Eagleton and aforementioned Adorno and Marcuse, but also show that there are important theoretical problems that can be clarified and explained by confronting his ideas with those of Bourdieu. His characterization the cultural consumption as a social marker and through empirical and, through theoretical investigations in the intersection of sociology and philosophy, problematized various grounds of “scholar” aesthetics explaining its social legitimizing function and identifying its permanence and strength even in philosophical speeches seeking to explain the historical and social roots of the artistic phenomena.

Key Words: Bourdieu, Autonomy of Art, Aesthetics, Art and society.

SUMÁRIO

Introdução.....17

1. Uma Análise “Impura”.....27
1.1 A resistência à visão sociológica.....28
1.1.1 Acusações de reducionismo.....32
1.1.2 A pesquisa de efeito e o “espaço sagrado”.....34
1.1.3 Reificação cultural e pesquisa empírica.....37
1.1.4 O funcionalismo ingênuo.....39
1.2 Contra o formalismo e contra o sociologismo.....41
1.2.1 A análise “interna” e “relacional” de Bourdieu.....42
1.2.2 Um “formalismo” estetizado.....44
1.2.3 Crítica da “universalidade” e do “desinteresse”.....46
1.3 A crítica sociológica à abordagem bourdieusiana.....48
1.3.1 A “retórica” de Bourdieu.....49
1.3.2 Crítica do método bourdieusiano.....51
1.3.3 Artifícios “subjetivos”.....55
1.3.4 Respostas possíveis a Gruel.....59

2. Uma Estética “Antikantiana”.....63
2.1 Estética professoral e ilusão filosófica de universalidade.....65
2.1.1 Crítica não-filosófica do discurso filosófico.....69
2.2 Uma leitura “ortodoxa” de Kant.....71
2.3 A interpretação bourdieusiana da *Terceira Crítica*.....77
2.3.1 A verdade oculta do gosto puro.....80
2.3.2 O gosto popular.....84
2.3.3 Burguesia culta *vs*. povo, cultura vs. natureza, *askesis vs. aisthesis*.....85
2.3.4 Arte como “contra-natureza” e a legitimação da dominação.....88
2.3.5 O interesse do prazer desinteressado.....91
2.4 O fenômeno estético como “fato social”.....94
2.4.1 O círculo vicioso da estética erudita.....95

3. A Autonomização do Campo Artístico.....99
3.1 O conceito de campo.....99
3.1.1 A teoria dos campos não é estruturalista.....100
3.1.2 O *campo* rompe com o “internalismo”.....104
3.1.3 O *campo* e o “externalismo”.....109
3.1.4 A superação do economismo.....112
3.1.5 Conexões entre os campos e luta de classes.....119
3.1.6 Ruptura e continuidade no campo artístico.....123
3.2 A dinâmica do campo artístico.....126
3.2.1 A emergência do mercado de bens simbólicos.....127
3.2.2 A lei que rege os campos de produção cultural.....130
3.3 O campo de produção erudita.....133
3.3.1 A repulsão do não-artístico e a delimitação do artístico.....133
3.3.2 História da arte: semi-reflexiva e “fechada”.....136

4. Instâncias de Conservação, Reprodução e Produção.....140
4.1 Os museus.....141
4.1.2 Frequentação dos museus e desnaturalização da disposição culta.....145
4.2 O sistema de ensino.....147
4.2.1 Conflito e colaboração.....148
4.2.2 A escola e a imposição da legitimidade cultural.....152
4.2.3 Arte “ilegítima”, arte “heterônoma”.....154
4.3 Um campo de produção ilegítimo: a indústria cultural.....156
4.3.1 Arte erudita *versus* arte mediana.....159
4.3.2 Consumo e competência cultural.....161

5. Percepção Artística e Ideologia Carismática.....165
5.1 *Habitus* e agentes culturais.....165
5.1.1 Compreensão como decifração.....168
5.1.2 História acumulada e domínio dos códigos.....173
5.2 Necessidades culturais e estilos de vida.....181
5.2.1 As classes sociais e a cultura.....184
5.3 Práticas culturais como marcadores sociais.....190
5.3.1 Bourdieu, um vebleniano?.....191

5.3.2 O que o consumo cultural oculta?.....199
5.4 O aprendizado dos códigos e cultura como “segunda natureza”.....200
5.4.1 Um ciclo fechado.....203
5.5 O discurso filosófico e a naturalização da cultura.....206
5.5.1 Usos e modos de aquisição.....208
5.5.2 Ideologia carismática: iluminação e salvação cultural.....211
5.5.3 Um silêncio interessado.....214
5.5.4 O último reduto da democracia formal: a escola.....217

Conclusão.....221

Referências.....230

Introdução

Buscar compreender a especificidade do fenômeno artístico investigando somente seus elementos propriamente "estéticos", recusando qualquer importância a elementos históricos ou sociais, ou atribuindo a eles, quando muito, um papel secundário, parece ser o traço característico de diversas teorias estéticas na Filosofia. A arte é vista, desse modo, como uma esfera completamente desconectada do dia a dia, ou melhor, que *transcende* a vida cotidiana. O que equivale a dizer que essas abordagens não problematizam a noção de *autonomia da arte*, mas, antes, a pressupõe e, ignorando as condições sociais e históricas que tornam possível sua experiência estética particular, contribuem para o fortalecimento da *ideologia da neutralidade* (ética, política) das obras de arte e da *ilusão da universalidade* dos princípios estéticos. Além disso, acabam por dificultar a compreensão dos vínculos reais da arte com a ordem social em que está inserida (como seu papel na manutenção ou na superação das relações de dominação, por exemplo), colaborando, assim, para o fortalecimento de um discurso teórico sobre a arte que contribui para a legitimação das hierarquias culturais estabelecidas. Sob a ótica que chamaremos aqui de "erudita", as obras individuais são explicadas segundo sua forma e não pela sua função: *finalidade sem fim*, *conteúdo tornado forma*, *objetos criados por uma intenção exclusivamente estética*, que exigem uma *contemplação desinteressada* etc. Os artistas são vistos como gênios, cujo talento, inato, escapa a qualquer tentativa de explicação racional.

Em nosso trabalho, tentaremos confirmar a suposição de que esse "eruditismo estético" ainda predomina nas abordagens filosóficas do século XX e que, especialmente nos autores com pretensões críticas, a presença de alguns de seus princípios pode comprometer a efetividade de suas análises. Assim, tais princípios permanecem importantes não somente nas obras de pensadores considerados basilares para a estética moderna do ponto de vista da História da Filosofia como Kant ou aqueles diretamente influenciados por ele (Schiller,[1] Schopenhauer etc.), mas também em estudiosos que tentaram, já no século XX, explicar a especificidade do fenômeno artístico

1 Para uma análise da relação (semelhanças e diferenças) entre a estética de Kant e Schiller, ver, entre outros autores, Hamm (2009).

com base na noção de autonomia, embora sem a intenção de descuidar de suas bases históricas e sociais. Peter Bürger define essa *autonomia* como "a separação da arte – como esfera particular da atividade humana – do contexto da práxis vital" (2012, p. 74), apontando três maneiras de abordar a questão: autonomia como liberdade essencial da arte frente à sociedade (defendida pelos partidários da *arte pela arte*); autonomia como mera fantasia dos artistas (posição da sociologia positivista); e autonomia como fenômeno historicamente condicionado (vertente em que se inclui o próprio Bürger e na qual podemos incluir também Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Terry Eagleton, por exemplo). Acreditamos que a primeira e a terceira abordagens citadas acima permanecem estreitamente vinculadas e que Pierre Bourdieu apresenta uma visão que rompe esse vínculo: autonomia não como *separação* de uma atividade da vida cotidiana, mas como *processo* de desenvolvimento do campo artístico, ou seja, de consolidação da arte como uma atividade humana autorregulada e dotada de identidade social própria. Os detalhes dessa compreensão de Bourdieu serão apresentados ao longo de nosso texto.

Entre os autores contemporâneos, estamos principalmente interessados nos estudiosos que poderiam representar a superação da estética erudita, pois se declararam preocupados com as determinações e implicações *sociais* e *políticas* da arte, com a legitimação cultural das desigualdades, e pretendiam não ignorar a historicidade do fenômeno estético, como os já citados Marcuse e Adorno, ao mesmo tempo em que reintroduziram algumas categorias da estética kantiana. Adorno teria feito essa reintrodução, segundo Bürger, ao elevar a autonomia à "condição de possibilidade da arte na sociedade burguesa tardia" (2012, p.16), e Marcuse, segundo Sandra Abdo (2005, p. 359), não teria problematizado a "lei da forma estética" que, para ele, sustenta a autonomia da arte. A combinação destes dois elementos, a "preocupação de cunho sociológico" e a defesa de uma "dimensão estética transcendente", levou a posicionamentos ambíguos como os de Marcuse, que defende a lei da forma estética como o elemento central para a autonomia da arte,[2] mas submete-a ao êxito de uma

2 O problema para Abdo é a maneira de definir a autonomia da arte, mais especificamente, o que é uma obra de arte. A teoria de Marcuse não seria capaz de oferecer "uma explicação consistente sobre a passagem do conteúdo para o plano da arte", fundada que está no vínculo da arte com as relações sociais estabelecidas. Para a autora, a noção de obra de arte como transformação/formação de dado conteúdo estabelece um intervalo temporal entre a forma artística e o "conteúdo" extra-artístico, que teria "prioridade temporal" e "preeminência qualitativa" sobre a forma (ABDO, 2005, p. 359). O principal problema dessa visão, para Abdo, é que ela fala da arte como "um resultado, uma decorrência de causas externas, esvaziando, assim, a sua novidade e o seu estatuto próprio" (ABDO, 2005, p. 360). Como os outros estudiosos aqui citados, a autonomia da arte não é questionada pela autora, que apresenta a "estética da formatividade" de Luigi Pareyson como dotada de uma definição mais adequada – a nosso ver, "internalista" e mais próxima da visão de Marcuse do que alega Abdo (no fundo, "conteúdo tornado forma" e "matéria formada" são definições quase idênticas da arte). Marcuse, por exemplo, certamente concordaria com a

função política (ABDO, 2005, p. 360 e p. 364). Além da Escola de Frankfurt, analisaremos também, em segundo plano, outros pensadores, como o próprio Bürger, cujas reflexões teóricas sobre a arte pretendem levar em conta seu aspecto histórico; Eagleton, que busca explicitar questões sociais, políticas e éticas a partir da categoria da estética; e Arthur Danto, que enfatiza a participação de diferentes agentes e instâncias na formação do "mundo da arte" em detrimento dos elementos "extra-artísticos", ou seja, externos a esse mundo. A despeito das diferenças de projetos intelectuais de todos esses autores, acreditamos ser possível analisá-los em conjunto, sem, contudo, homogeneizar suas visões, justamente em função das semelhanças das abordagens (atenção aos aspectos históricos e sociais do universo artístico) e dos fundamentos filosóficos compartilhados por eles, profundamente devedores da estética kantiana.[3] Buscaremos demonstrar essa última asserção ao longo do nosso estudo.

Os dois filósofos representantes da Teoria Crítica produziram amplo material sobre o caráter político da arte. No caso de Marcuse, sua produção sobre o tema estende-se pelo menos de 1937 ("Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura") até 1977 (*A Dimensão Estética*).[4] Salvo exceção, todas as nossas observações sobre seu pensamento farão referência à obra de 1977, pois defendemos, junto a Schoolman, que ela sintetiza as cinco décadas de artigos, ensaios e livros do autor.[5] Marcuse, apesar de se distanciar em diversos pontos, é abertamente influenciado por Adorno,[6] de cuja obra iremos abordar "O

---

ideia exposta por Abdo de que a arte só pode exercer uma função politicamente libertária em função de sua autonomia (ABDO, 2005, p. 365).

3 Em Marcuse, essa herança aparece explicitamente no capítulo 9 de *Eros e Civilização*, intitulado "A Dimensão Estética". Já Adorno reflete sobre a estética kantiana, e busca marcar suas limitações, no início de seu *Teoria Estética* (1988, p. 16 e seguintes). Nosso propósito aqui, no entanto, não é identificar os momentos em que o pensamento kantiano aparece declaradamente nos textos desses autores, mas buscar os princípios dessa estética que estão subjacentes a certas teses dos autores estudados.

4 Sobre a estética em Marcuse e sua relação com a política, ver também nosso Silveira (2010).

5 "A nova obra mantém a teoria estética de Marcuse inalterada. A crítica de Marcuse à estética marxista e à arte moderna, a teoria da função crítica da forma estética e suas características afirmativas, a relação de forma e beleza com Eros, a imaginação e o princípio de prazer, e a arte burguesa como o ápice da representação estética da liberdade e satisfação – em suma, todos os argumentos espalhados nas diversas obras […] estão reunidos em *A Dimensão Estética*." (SCHOOLMAN, 1984, p. 346, tradução nossa). Essa interpretação, com a qual nós e Bretas, por exemplo, nos alinhamos, não é consensual entre os leitores de Marcuse, muitos dos quais acreditam que a obra de 1977 "reflita uma espécie de reconfiguração, reviravolta ou mesmo deslocamento do seu eixo de gravidade em relação a textos publicados anteriormente" (BRETAS, 2013, p. 169). Se a avaliação de Marcuse acerca do potencial emancipatório desta ou daquela modalidade artística realmente varia ao longo de suas obras, conforme analisamos alhures (SILVEIRA, 2010), o cerne de seu pensamento, contudo, se mantém constante: "o vínculo entre o regime artístico e a viabilidade de uma mudança social qualitativa", sob a ótica de uma teoria estética centrada no "*topos* do estranhamento entre a arte e a vida" (BRETAS, 2013, p. 171 e 43, respectivamente). Ou, nas palavras do próprio Marcuse (1999, p. 270): "A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação artística […]".

6 "De suma importância para a redação de *Die Permanenz der Kunst* [*A Dimensão Estética*], a *Teoria Estética* de Adorno compila parte considerável dos argumentos mobilizados por Marcuse em sua reabilitação do caráter 'alienador' da forma como aspecto crucial para a compreensão do registro artístico

fetichismo na música e a regressão da audição" (1963), "Sobre a música popular" (1941), "O ataque de Veblen à Cultura" (1941), "O Museu Valéry-Proust" (1967), "Palestra sobre lírica e sociedade" (1957) e o livro *Teoria Estética* (1970). No caso dos outros autores, destacaremos especialmente *A Teoria da Vanguarda* (1974), de Bürger, *A Ideologia da Estética* (1990), de Eagleton e "O mundo da arte" (1964), de Danto. Eventualmente, citaremos outros estudiosos, na medida em que isso contribuir para esclarecer e aprofundar as questões abordadas.

Em nossa pesquisa, estamos interessados em investigar até que ponto a presença não problematizada das noções básicas da estética dita "erudita", quais sejam, o privilégio às construções mentais, aos aspectos, regras e valores formais em detrimento do conteúdo e de qualquer condição social, histórica ou biográfica das obras; a pretensão à universalidade; a pressuposição da inescrutabilidade dos fenômenos da realidade objetiva etc., pode ser observada nos trabalhos desses autores. Buscaremos avaliar também como a presença dessas noções pode afetar a pretensão crítica dos trabalhos desses autores e até que ponto eles se configuram como discursos teóricos que legitimam uma relação *desinteressada* com a arte, relação esta que talvez contribua para a manutenção de hierarquias culturais e, consequentemente, da organização social estabelecida como um todo. Para tanto, pretendemos problematizar esta que é a noção central da estética moderna de modo geral: a *autonomia* da arte. Tal é a importância dessa noção que Bürger irá caracterizar as duas tradições (teoricamente opostas) da modernidade estética justamente em função de sua posição em relação a essa autonomia: de um lado, o "impulso vanguardista de superação da autonomia da arte", do outro, uma estética da autonomia "centrada na categoria de obra" (2012, p. 16). Essa caracterização deixa transparecer também que, como havíamos afirmado acima, a noção de *autonomia* não é questionada,[7] mas pressuposta:

> […] a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um

como uma dimensão socialmente determinada, porém, ao mesmo tempo, autônoma com relação às demandas políticas propriamente ditas." (BRETAS, 2013, p. 182).

7 "Sem dúvida, a sua autonomia [a da arte] permanece irrevogável." (ADORNO, 1988, p. 11).

> *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E, nisso, justamente, consiste a não verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como tendo se tornado histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega *um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital)* e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzindo historicamente, como 'essência' da arte). (BÜRGER, 2012, p. 91-92, grifos nossos e no original).

Bürger defende, e retornaremos a esta questão, que a categoria "autonomia" oculta os condicionantes sociais e históricos do fenômeno artístico. Todavia, vale sublinhar, que o "descolamento da arte da práxis vital" é visto pelo autor como um fato, e acreditamos que isso contribua justamente para a manutenção do que ele considera ser o caráter "ideológico" da autonomia. Em Danto, por sua vez, a noção de autonomia está tacitamente admitida quando observamos o estatuto de "não-realidade" que o autor atribui à arte e o grande peso que as teorias artísticas têm em sua definição: "É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis" (DANTO, 2006, p. 22).

Em torno dessa espécie de "paradigma" da estética filosófica moderna que é a categoria de autonomia, gravitam diversas "noções auxiliares",[8] tais como: "criador incriado", "espectador como coautor", "gosto 'puro'", "arte como outra/segunda natureza", "superioridade da cultura", "separação entre arte e vida", "poder transubstanciador da arte", "gratuidade", "liberdade" e "inutilidade" da arte etc., que também iremos problematizar. Uma suposição que pretendemos examinar é o fato de haver uma indistinção conceitual, por parte dos autores que serão objeto de nossa análise, entre "autonomia" como capacidade de se autorregular e "autonomia" como independência, isolamento, desconexão frente às outras esferas da atividade humana. Nossa hipótese é que essa indiferenciação resulta, justamente, da ignorância ou da subvalorização dos condicionantes sociais da experiência artística.

Talvez por isso, elementos como a *obra de arte*, o *gênio artístico* e o *museu* predominem na abordagem que chamamos de "erudita": são fenômenos artísticos que

8 Tomamos a liberdade de pegar emprestadas essas expressões da Filosofia da Ciência (que remontam a Thomas Kuhn e Imre Lakatos) pois acreditamos que elas ajudam a visualizar de modo esquemático a relação entre as noções que compõem o que estamos chamando de estética "idealista": ao problematizar o "núcleo" dessa estética, ou seja, a "autonomia", estamos afetando todas as outras ideias; ao investigar as "noções auxiliares", estamos refinando a caracterização e explicitando as limitações da "autonomia".

ocultam quase completamente sua origem social e assim corroboram a noção de "autonomia" como abstração da realidade. Diversamente, nosso trabalho dará mais atenção aos aspectos mais "concretos" e "genéticos"[9] da arte, àquilo que consideramos a condição de possibilidade da experiência estética moderna e que, paradoxalmente, representa sua "universalização" (no sentido de "difusão", "extensão") para outros âmbitos da vida cultural: os modos (institucionalizados ou não) de aquisição, legitimação e exercício da disposição estética legítima.

A fim de evitar uma análise circular, que usaria ferramentas "puramente" e "tradicionalmente" filosóficas para tratar um problema (colocado igualmente como) "puramente" e "tradicionalmente" filosófico,[10] sob o risco de produzir somente uma repetição sintetizada das discussões já realizadas sobre o assunto ou, o que seria ainda menos relevante, revalidar teoricamente as categorias da estética erudita, ou, nas palavras de Bürger, realizar a "mera legitimação de tradições" (2012, p. 27), recorreremos a uma abordagem "enviesada" (simultaneamente não-filosófica[11] e filosófica, interna e externa): o trabalho de Pierre Bourdieu, sociólogo francês formado em filosofia,[12] cuja obra também tratou da legitimação cultural das desigualdades sociais, além de investigar não somente as práticas culturais, como também os discursos teóricos sobre a arte. Desse modo, pretendemos evitar, igualmente, uma abordagem puramente histórica, psicológica ou sociológica, completamente exterior às questões filosóficas, que arrogasse a si a capacidade de esclarecer um problema filosófico sem levar em conta suas peculiaridades. Será uma tentativa de realizar o que Vandenberghe, citando Benhabib, chama de "crítica imanente", mas numa versão menos "fechada" e talvez menos "reformista": não só considerar os próprios critérios e elementos internos da teoria criticada, como também trazer para o debate outras abordagens possíveis aos mesmos

9 No sentido de gênese, origem, causa.

10 Acreditamos ser esta a causa do caráter de "petição de princípio" encontrado em diversos textos que pretendem investigar a autonomia da arte: supõem o que deveriam primeiro comprovar, ou seja, a autonomia da arte. Expressões desse "curto-circuito" teórico, acompanhadas de aporias e paradoxos que iremos detalhar posteriormente, podem ser vistas nas obras de Marcuse e Bürger, por exemplo.

11 Assim como certos paradoxos lógicos só podem ser "solucionados" com o recurso à metalinguagem, propomos aqui que alguns "nós" filosóficos podem ser desfeitos com o auxílio de ferramentas "meta-filosóficas".

12 Citando Austin, Bourdieu caracteriza sua própria pesquisa sociológica como "*fieldwork in philosophy*" (trabalho de campo em filosofia) (BOURDIEU, 2004, p. 42). Vandenberghe (1999, p. 48, tradução nossa) chama Bourdieu de "filósofo-transformado-em-antropólogo" e de "etnofilósofo". Possivelmente, Marcuse não ficaria confortável diante da pretensão de fazer uma filosofia que não seja "somente" teórica: "De certo, a filosofia contradiz e projeta somente em pensamento. Ela é ideologia, e esse caráter ideológico é o destino próprio da filosofia, o qual nenhum cientificismo ou positivismo pode superar. Ainda assim, seu esforço ideológico pode ser verdadeiramente terapêutico – para mostrar a realidade como ela realmente é, e mostrar aquilo que essa realidade impede de existir." (MARCUSE, 1991, p. 199, tradução nossa).

problemas, com a intenção de explicitar os limites teóricos e as implicações sociais da "estética erudita", em algumas de suas versões contemporâneas.

Com Bourdieu, buscaremos demonstrar também que a questão filosófica da autonomia repercute não somente dentro do escopo das teorias, mas que tem implicações sociais importantes. Ao longo de nossa pesquisa, apresentaremos as noções de seu pensamento que são mais relevantes para nosso propósito, tais como campo, *habitus*, capital cultural ou *illusio*, cotejaremos sua análise com as de outros teóricos; questionaremos a atualidade de sua pesquisa e explicitaremos alguns de seus fundamentos filosóficos. Para tanto, faremos uso dos trabalhos de estudiosos do pensamento de Bourdieu, tais como Miceli (2003a), Viana (2007), Wacquant (2012), Calvet et al (2008), Swartz et al (2004), Coulangeon (2010), Chateau (1998), Vandenberghe (1999), Gruel (2005) e Gartman (2013). Nosso foco principal será justamente aquilo que a noção de autonomia da arte oculta: a base social que é a condição de possibilidade de sua própria existência. Mais especificamente, a formação e a legitimação de certa modalidade de disposição estética, a saber, a "erudita", reforçada por alguns discursos filosóficos sobre a arte.

Parte do cotejamento teórico que pretendemos fazer pode ser encontrado na obra do próprio Bourdieu. O autor tratou abertamente de pensadores como Kant e, de modo mais esparso, Danto. Bürger praticamente não é citado por ele. A Escola de Frankfurt também aparece pouco no trabalho de Bourdieu,[13] fato que iremos tratar com mais detalhe a seguir. A mútua ignorância entre as abordagens alemã e francesa da cultura no século XX é reconhecida por Bretas:

> Do ponto de vista da filosofia acadêmica, o *topos* 'modernidade x pós-modernidade' viria a configurar um cisma histórica e, no limite, até geograficamente bem definido: teoria crítica de matriz alemã *versus* pós-estruturalismo francês. Não obstante as coincidências, pode-se dizer que por quase vinte anos estas duas grandes vertentes do pensamento continental se desenvolveram de maneira relativamente independente, sem qualquer intercâmbio expresso entre seus principais representantes. No entanto, este cenário dicotômico de tácito desconhecimento recíproco viria a sofrer importantes alterações, em especial, a partir dos anos 80. (BRETAS, 2013, p. 34-35).

De fato, Bretas cita apenas os nomes de Foucault e Jacques Derrida como exemplos de autores que reconheceram uma "dívida de gratidão" com a Teoria Crítica.

13 De fato, Nathalie Heinich afirma que Bourdieu debatia pouco com outros pesquisadores, o que, segundo a autora, também contribuiu para dificultar a difusão de sua sociologia (CHATEAU, 1998, p. 63).

Entre os raros estudos que propõem o contato entre o pensamento dos frankfurtianos e o de Bourdieu,[14] destacamos especialmente o trabalho de Gartman (2013), que possui um projeto um pouco semelhante ao nosso. Seu *Culture, Class, and Critical Theory* (cujo subtítulo é "Between Bourdieu and Frankfurt School"), reúne ensaios escritos ao longo de 25 anos de pesquisa empírica, e propõe desenvolver uma teoria crítica unificada da cultura. Gartman tenta explicitar os pontos de contato e de distanciamento entre as duas teorias e mostrar "como a validade das duas teorias varia tanto segundo o período histórico e o tipo de cultura, ou seja, a material e a não-material." Para isso, apresenta algumas raízes filosóficas das duas teorias, demonstrando a adequação e a inadequação de cada abordagem a dois casos concretos distintos: a indústria automobilística norte-americana e a nova arquitetura europeia.

Com respeito às raras referências explícitas que Bourdieu faz à Escola de Frankfurt, Gartman (2013, p. 1, tradução nossa) cita a caracterização que ele faz de Adorno, como "um teórico arrogante que se recusa a sujar suas mãos nas trivialidades empíricas e que permanece muito visceralmente atrelado aos valores e ganhos da Cultura para ser capaz de fazer dela um objeto de estudo científico" (o trecho citado por Gartman está em BOURDIEU, 2008, p. 468). O mesmo autor sublinha que, pela época da publicação de *A Distinção* (1979), os teóricos de Frankfurt estavam mortos, logo, eles não responderam à obra maior de Bourdieu sobre a cultura. Assim, acompanhamos Gartman quando ele afirma que, infelizmente, o que ocorreu foi uma ignorância mútua entre ambas as tradições teóricas (2013, p. 1). Entretanto, ao contrário do que sugerem os comentários supracitados de Bourdieu, Gartman afirma que a principal diferença entre essas duas teorias não está na presença ou ausência de pesquisa empírica, ou num estruturalismo contraposto a um marxismo,

> mas na questão concreta da diversidade na cultura da sociedade moderna. […] Assim, em última instância, a diferença entre essas duas grandes teorias sobre a cultura moderna estaria reduzida a esta questão: A sociedade moderna possui uma cultura de massa compartilhada por todos, ou uma diversidade hierarquizada de culturas de classe? (GARTMAN, 2013, p. 1-2, tradução nossa).

Gartman defende, porém, que houve uma aproximação tardia entre o pensamento de Bourdieu e a visão frankfurtiana. O autor afirma que a "unificação teórica" que

14 Antônio Zuin, em seu texto "Seduções e simulacros..." (1995), reúne Adorno e Bourdieu, mas o faz mediado pela "teoria da resistência" de Giroux e não coteja diretamente as duas críticas culturais, classificando Bourdieu como um "teórico reprodutivista."

pretendeu realizar em seu *Culture, Class, and Critical Theory* foi facilitada pelas mudanças sofridas pelo pensamento de Bourdieu no final dos anos 1980, que teriam, segundo ele, aproximado o sociólogo francês da teoria estética kantiana e, consequentemente, da frankfurtiana, ao passar a defender a necessidade da autonomia da arte diante do mercado. O período a que Gartman faz referência foge ao alcance de nossas análises, que se limitarão aos trabalhos de Bourdieu publicados até 1987 (com pequenas menções ao *As regras da Arte*, de 1992), além de não estar entre nossos objetivos um acompanhamento cronológico das mudanças teóricas do sociólogo francês. Acreditamos que, apesar de se configurar como objeto profícuo de pesquisa, tais "mudanças" não afetam o cerne de nosso trabalho, pois defendemos que a visão de Bourdieu que sustenta nossas reflexões é sólida e coerente. Ademais, se buscamos um contraponto à estética kantiana, não nos interessamos pela obra de Bourdieu que pretensamente represente uma aproximação tardia entre sua teoria e um dos alicerces da teoria "erudita" sobre a arte e a cultura. Além disso, se as afirmações de Gartman forem corretas, o peso da influência da estética kantiana seria ainda maior do que supomos aqui, capaz até de afetar a linha de pensamento de Bourdieu que, num determinado momento, buscou problematizá-la e romper com ela. Portanto, a despeito do cotejamento entre as diferentes teorias, acreditamos que nossa pesquisa se distancia do trabalho de Gartman em diversos pontos, especialmente no que diz respeito às possíveis "complementações" e à "convivência" entre as abordagens. Assim, focados mais nos elementos incompatíveis das duas correntes, nos interessa investigar também até que ponto as críticas frankfurtianas a determinada modalidade de sociologia ("positivista") se aplicam a Bourdieu e se esse autor não realizaria uma análise redutora do fenômeno artístico. Esse tópico é importante para nosso projeto pois a confirmação da limitação e reducionismo da visão de Bourdieu poderia invalidar o uso que dele pretendemos fazer como principal ferramenta de investigação.

Inicialmente, iremos apresentar a caracterização feita por Bourdieu a respeito da sua abordagem sociológica da arte, o que a diferencia de outras visões sociológicas, a relação delicada entre o universo da arte e as tentativas de investigação "científica" e também algumas críticas feitas à "cientificidade" do trabalho de Bourdieu. Em seguida, trataremos da leitura bourdieusiana sobre a filosofia da arte, em especial, a de tradição kantiana. Para tanto, iremos comparar sua leitura às interpretações de Eagleton sobre o caráter ideológico da estética kantiana. A fim de continuar a caracterização da especificidade da abordagem de Bourdieu, apresentaremos seu conceito de *campo*

artístico e a maneira como o autor explica o processo de autonomização da arte por meio desse conceito. Mostraremos também como esse campo se subdivide em outros subcampos, como o da “arte mediana”, a arte de vanguarda, a arte erudita etc. O próximo tema a ser tratado é o das instâncias de produção, conservação e consagração da arte, em que se detalhará o modo como os diversos agentes e instituições contribuem para o funcionamento do universo artístico, numa perspectiva histórica e social que diferencia a visão de Bourdieu de outros autores que também buscaram compreender o fenômeno artístico sem descuidar dessa perspectiva. A relação entre as diferentes instâncias de produção cultural (como a erudita e a da indústria cultural), o complexo relacionamento entre os artistas e as instituições de ensino, o lugar do museu no universo da arte e a questão da legitimidade cultural serão detalhados aqui. Por fim, apresentaremos as reflexões de Bourdieu sobre a percepção artística e seu vínculo com o aprendizado da competência pessoal de decifração dos códigos estéticos, o conceito de *habitus*, além das noções de naturalização das disposições culturais, de consumo cultural como marcador social e de ideologia carismática.

1. Uma Análise “Impura”

Ao propor uma abordagem alternativa e, em vários aspectos, oposta à estética e às filosofias da arte “erudita”, Bourdieu pretendeu sublinhar e ultrapassar os limites dessa estética, propondo uma ciência social da cultura.[15] Esse intento faz parte de um projeto mais amplo do pesquisador, qual seja, o de contribuir para o desenvolvimento científico das ciências sociais que, segundo ele, ainda não é capaz de seguir suas próprias leis imanentes nem gerar seus próprios valores e imperativos (VANDENBERGHE, 1999, p. 57). Na medida em que não são “científicas”, mas se apresentam como se fossem, essas teorias colaboram para a disseminação de “falsas consciências”. Citando o texto “O campo científico”, Vandenberghe explica os problemas das “falsas ciências”:

> Diferente do campo científico, capaz de produzir e satisfazer um interesse estritamente científico e assim manter um processo dialético de crítica mútua e racional por meio do qual surge a razão, 'os campos de produção de discursos eruditos' […] são altamente dependentes de instâncias externas, e o aparente esoterismo dos 'doxógrafos' não deve esconder a dependência exotérica que eles têm diante de demandas sociais. 'Falsamente autônomas' e operando com uma 'falsa ruptura' com o senso comum e com os interesses reais das classes dominantes, as ciências sociais são 'falsas ciências,' condenadas a produzir a manter 'falsas consciências' […]. […] E até mesmo os sociólogos radicais, inclusive aqueles da Escola de Frankfurt, que contestam o 'consenso ortodoxo' e se aliam às classes dominadas, permanecem negativa mas necessariamente presos às pressuposições da falsa ciência dos seus colegas do *mainstream*. (VANDENBERGHE, 1999, p. 59, tradução nossa).

A fim de levar a efeito esse projeto, Bourdieu buscou “transpor sistematicamente a concepção relacional das ciências naturais para as ciências sociais” (VANDENBERGHE, 1999, p. 32, tradução nossa).

> Que o modo relacional de pensamento é central para o projeto de Bourdieu é algo comprovado pelo fato de que as duas preocupações metassociológicas centrais que guiaram seu programa de pesquisa por quarenta anos, nomeadamente, a substituição da concepção substancialista da realidade social pela relacional e a superação da antinomia fundamental das abordagens subjetivistas e objetivistas do

15 Para Bourdieu, influenciado por Bachelard, uma pesquisa só é científica quando é capaz de realizar a ruptura epistemológica entre a *doxa* (concepções espontâneas, essencialistas) e a *episteme* (conhecimento do oculto, dos “mecanismos gerativos” dos fenômenos) (VANDENBERGHE, 1999, p. 42).

> estudo da vida social, podem ser interpretadas respectivamente como uma aplicação horizontal e vertical desse modo relacional de produção intelectual. Se a primeira preocupação metassociológica encontrou seu caminho sociológico na teoria conflitual sobre as propriedades gerais dos campos sociais e uma impressionante série de investigações empíricas de diferentes campos de produção, distribuição e consumo culturais, a segunda levou à recuperação sociológica das descrições fenomenológicas do *habitus* numa sofisticada teoria das práticas e seu papel na reprodução das estruturas. (VANDENGERGHE, 1999, p. 61, tradução nossa).

Em obras como *O Amor pela Arte* e *A Distinção*, e textos como "O mercado de bens simbólicos", "Modos de produção e modos de percepção artísticos", "Gosto de classe e estilos de vida", "Gênese histórica de uma estética pura",[16] entre outros, Bourdieu desenvolveu suas teses sobre arte e cultura a partir de um trabalho teórico e empírico. Nelas, além de propor soluções para problemas "sociológicos", discutiu também noções centrais da estética moderna (*gosto*, *forma*, *prazer*, *fruição*, *disposição estética*, *olhar puro*, *autonomia da arte* etc.) lançando mão de conceitos que se delinearam e se aperfeiçoaram por meio da pesquisa empírica (campo, *habitus*, capital cultural etc.).

Iniciaremos nossa exposição sobre sua teoria com as considerações de Bourdieu acerca da forte resistência imposta à visão sociológica da arte pelos diversos defensores do que o autor chama de "caráter sagrado do universo artístico": críticos, amantes ou aficionados, filósofos e outros teóricos da arte, além de artistas profissionais ou amadores. E também, pelo outro lado, apresentaremos as críticas feitas pelos teóricos do universo das ciências sociais à sua abordagem. Com isso, esperamos começar a destacar a especificidade da abordagem do pesquisador francês e justificar sua escolha como contraponto às teorias eruditas da arte, além de esclarecer os seus possíveis limites científicos e se seu valor heurístico para a sociologia interfere ou não no uso que pretendemos fazer de sua teoria.

1.1 A resistência à visão sociológica

Especialmente nos textos "Mas quem criou os criadores?" (2003c), "Modos de produção e modos de percepção artísticos" (1982b) e no livro *As Regras da Arte* (2007), Bourdieu defende que a "inimizade" entre sociologia e teorias da arte seria explicada pela

16 Obras publicadas originalmente nos anos de 1966, 1979, 1970, 1971, 1976 e 1987, respectivamente.

antipatia causada por uma ciência[17] que pretende compreender racionalmente o universo da arte, o que soa como sacrilégio, pois esse é um universo de crença (no “dom do artista”, no artista como “criador incriado”, no “poder transubistanciador da arte”, no “valor puramente estético das obras”, na “autonomia da arte”, etc.):

> De fato, o sociólogo é sempre suspeito (em nome de uma lógica que não é sua, mas a do amador) de contestar a autenticidade e a sinceridade do prazer estético pelo simples fato de que descreve suas condições de existência. É que, à semelhança de qualquer amor, o amor pela arte sente repugnância em reconhecer suas origens e, relativamente às condições e condicionamentos comuns, prefere, feitas as contas, os acasos singulares que se deixam sempre interpretar como predestinação. (BOURDIEU, 2007, p. 163).

> O discurso científico sobre a arte e sobre os usos sociais da obra de arte destina-se a parecer, ao mesmo tempo, vulgar e terrorista: vulgar, porque transgride o limite sagrado que distingue o reino puro da arte e da cultura do domínio inferior do social e da política, destinação que está no próprio princípio dos efeitos de dominação simbólica exercidos pela cultura ou em seu nome; terrorista, porque pretende reduzir a classes 'uniformes' tudo o que é 'explosivo' e 'liberado', 'múltiplo' e 'diferente', como se diz hoje em dia, e encerrar a experiência por excelência do 'jogo' e do 'prazer' nas proposições terra a terra de um 'saber' 'positivo', logo 'positivista', 'totalizante', logo 'totalitário'. Se há terrorismo, é nos vereditos peremptórios que, em nome do gosto, remetem ao ridículo, à indignidade, à vergonha, ao silêncio (é aí que seria preciso citar exemplos, tomados de empréstimo ao universo particular de cada um) dos homens e das mulheres aos quais falta simplesmente, aos olhos de seus juízes, o que faz a boa maneira de ser e de fazer; é nos golpes de força simbólicos pelos quais os dominantes tentam impor sua própria arte de viver e dos quais estão repletos os semanários masculinos assim como os femininos. (BOURDIEU, 2008, p. 468).

Um autor como Marcuse[18] pode ser citado como exemplo da resistência à abordagem “científica” do universo da cultura, que em suas palavras se expressa assim:

> Essa distinção entre as ciências já está totalmente obsoleta: a ciência da natureza, as *ciências sociais* e até as ciências humanas assimilaram-se

17 Essa “ciência”, ou “teoria social” de Bourdieu é descrita por Vandenberghe (1999, p. 33, tradução nossa) como “uma tentativa de transpor sistematicamente o 'racionalismo aplicado' de Bachelard do reino das ciências naturais para o reino das ciências humanas.” Sua “metateoria estruturalista do conhecimento é naturalista, mas não positivista. Como os realistas críticos contemporâneos (Harré, Bhaskar etc.), Bourdieu defende uma interpretação não-positivista da epistemologia das ciências naturais e a reformula sistematicamente de modo a tornar possível uma ciência social naturalista.” Discutiremos mais sobre as raízes filosóficas e o projeto científico de Bourdieu posteriormente.

18 Interessante notar que, a partir de uma perspectiva pareysoniana, Abdo (2005) critica o “prisma sociológico” adotado por Marcuse, que o impediria de explicar adequadamente a experiência estética. Para nós, isso configura mais um exemplo da resistência a abordagens sociológicas (ainda que não consideremos que Marcuse se enquadre completamente nessa categoria).

> mutuamente, pelo que a propagação do *empirismo positivista*, a luta contra tudo o que poderia ser chamado 'metafísica', a aplicação direta da 'teoria pura', a suscetibilidade de todas as disciplinas de serem organizadas no interesse nacional e corporativo são exemplos. […] a civilização tecnológica tende a eliminar os objetivos transcendentes da cultura (transcendente em referência aos objetivos socialmente *estabelecidos*) e elimina ou reduz com isso aqueles fatores e elementos da cultura que, frente às formas dadas da civilização, eram antagônicos e alheios. (MARCUSE, 1998, p. 156-157, grifos nossos e no original).

Situada num quadro mais amplo (antagonismo entre *Civilização* e *Cultura*), a relação entre o "empirismo positivista" (ou seja, certa forma de fazer ciência) e os "elementos transcendentes da cultura" (grande parte deles "entrincheirada" no universo da arte) é, para Marcuse, também de "inimizade":

> A eliminação do significado transitivo permaneceu uma característica da sociologia empírica. […] Em virtude de sua metodologia, esse empirismo é ideológico. […] E em virtude dessa limitação […] a análise descritiva dos fatos impede a apreensão dos fatos e se torna parte da ideologia que sustenta os fatos. Proclamando a realidade social existente como sua própria norma, essa sociologia fortalece nos indivíduos a 'fé descrente' na realidade da qual são vítimas […]. (MARCUSE, 1991, p. 114 e p. 119, tradução nossa).

Essa "resistência", todavia, não é nem generalizada nem arbitrária. O projeto filosófico de Marcuse envolvia o exame das alternativas históricas à realidade dada (1991, p. *xlii*), o que deveria ser feito, segundo o autor, por meio de uma teoria da mudança social que integrasse a filosofia, a sociologia e a teoria política. Marcuse não concordava com a pretensão da sociologia moderna de tratar o problema da mudança social como exclusivamente sociológico (1991, p. *xxii*). Assim, o autor tinha ressalvas com relação a toda abordagem que reduzisse a realidade estabelecida a seus próprios termos, que levasse à aceitação resignada do momento histórico presente e desacreditasse a negação do universo dos fatos.[19] Ao identificar a "sociologia positivista" com essas metas, Marcuse coerentemente recusava sua validade. A posição de Adorno sobre esse assunto nos parece bastante semelhante, como se verifica, por exemplo, na crítica que o autor faz a respeito da teoria de Veblen sobre o "consumo conspícuo" (tema que desenvolveremos mais adiante), que está pautada na crítica à visão positivista. Porquanto a intenção explícita do filósofo não seja imunizar o âmbito da cultura contra investigações que não

19 "Assim, o idealismo pertence a um estágio de desenvolvimento mais progressivo que o positivismo tardio, o qual, ao combater as ideias metafísicas, elimina não somente o seu caráter metafísico, mas também o seu conteúdo. Isso o vincula inevitavelmente ao status quo." (MARCUSE, 2007b, p. 90, tradução nossa).

sejam filosóficas, desqualificando-as como “positivistas” e acríticas, concordamos com Bourdieu que esse tipo de “antipatia” contra a abordagem científica fortalece o “universo da crença” na autonomia da arte, no seu valor intrínseco e irredutível, mas sublinhamos o fato de que isso é mais um efeito colateral, um resultado involuntário, do que um objetivo aberto de uma filosofia como a de Marcuse.

Diante das críticas de Marcuse à sociologia, podemos destacar semelhanças e diferenças com relação à visão de Bourdieu sobre o tema. Ainda que este concordasse que essa ciência não deveria ter por função a conformidade à realidade estabelecida, defendia que sua capacidade de “descrever” os fatos e explicar os mecanismos que estão por trás deles a tornava eminentemente crítica. Ao descartar toda a “sociologia empírica”, sem distinção, como ideológica, Marcuse acabou por abrir mão de uma importante ferramenta de compreensão da realidade, talvez assim contribuindo para a manutenção daquilo que desejava combater.

> Todas as formas de dominação simbólica se exercem sobre a base do conhecimento insuficiente; isto é, com a cumplicidade daqueles que se submetem a ela. Isto quer dizer que mesmo que a ciência não faça mais do que descrever os fatos e os efeitos e esclarecer os mecanismos (tais como estes que fundam a violência simbólica), ela ainda assim exerce um efeito crítico. Portanto, é a própria existência mesmo da ciência social que é insuportável. Todos os regimes autoritários suprimiram de imediato a sociologia. O que se quer é uma sociologia aplicada, que ajude a gerir os conflitos, as contradições, a racionalizar a dominação. (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p.58).

O “desconforto” e a “desconfiança” que os amadores da arte experimentam diante das tentativas de tecer relações entre arte e sociedade também foram registrados por Adorno no texto de 1957 intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade”. Nele, o autor defende que é possível relacioná-las sem ferir “o que há de mais delicado, de mais frágil” na experiência artística, sem reduzi-la a algo mecânico. Diante de uma sociologia que pretende poder falar sobre qualquer coisa, Adorno dá razão àqueles que se sentem “desconfiados de que o exame das condições sob as quais determinadas configurações [*Gebilde*] foram criadas e recebidas quer se intrometer no lugar da experiência delas mesmas; de que subordinações e relações deixarão de lado a percepção da verdade ou inverdade do próprio objeto” (ADORNO, 2003, p. 65). Estariam certos, pois, aqueles que resistem à abordagem de uma sociologia que toma a arte como objeto de demonstração de suas próprias teses e que, assim, transforma a arte “no contrário do modo como concebe a si mesma” (ADORNO, 2003, p. 66). O autor não concorda, entretanto, que a

referência ao social nada possa trazer de verdadeiro no contato com as obras, nem com a ideia igualmente cara aos artistas e amadores de que a arte é pura expressão da individualidade. Adorno defende que a universalidade do teor lírico é essencialmente social, mas que uma reflexão externa, como acusa a sociologia de fazer, não seria capaz de compreender isso: "A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela" (ADORNO, 2003, p. 66). O texto sobre a lírica é uma tentativa de caracterizar a abordagem capaz de realizar essa tarefa, diante de um público[20] provavelmente hostil à ideia da necessidade de uma reflexão social sobre a arte.

1.1.1 Acusações de reducionismo

Segundo Bourdieu (2003c), essa antipatia é fundada no fato de os sociólogos serem acusados de desencantar e reduzir a criação artística.[21] Bourdieu cita as leituras que Peter Bürger e Alex Thomson fazem de suas ideias como exemplos de "acusações de reducionismo feitas a uma teoria previamente reduzida" (BOURDIEU, 1989, p. 72). Com relação à leitura de Bürger, Bourdieu cita a apresentação que ele faz de suas análises no texto "On the Literary History":

> Bourdieu, ao contrário (de Adorno), defende uma abordagem funcionalista. Ele analisa as acções dos sujeitos naquilo a que chama 'o campo cultural' levando em linha de conta *exclusivamente* as probabilidades de conquista do poder e do prestígio, e considera os objectos *simplesmente* como meios estratégicos que os produtores empregam na luta pelo poder. (BÜRGER, 1985 apud BOURDIEU, 1992a, p. 72, grifos de Bourdieu).

Para Bourdieu, o problema aqui é substituir "as estratégias práticas e sobredeterminadas, que não são necessariamente conscientes e calculadas e que exprimem os interesses, ao mesmo tempo estéticos e sociais, associados a uma posição no campo" por "estratégias exclusivamente e explicitamente orientadas por uma espécie

20 A palestra foi proferida para a Orquestra Sinfônica Alemã em Berlim.

21 Talvez esse misto de resistência e desconfiança seja também reflexo de uma questão anterior, epistemológica e política, que remonta ao início do período moderno, e que é sintetizada da seguinte maneira por Eagleton (1993, p. 58): "Para as 'ciências humanas', os sujeitos devem ser inteligíveis e previsíveis, mas esse tipo de transparência se opõe à doutrina da inescrutabilidade do humano, com a qual o capitalismo tenta mistificar suas relações sociais." Por analogia, se o ser humano é "inescrutável", aquilo que há de mais humano, ou seja, a arte, também estaria fora do alcance da razão. A mesma tendência também pode ser encontrada em Kant, conforme esta citação apresentada por Marcuse (2007b, p. 94, tradução nossa): "Uma psicologia empírica é possível como ciência? Não – nosso conhecimento sobre a alma é muito limitado."

de vontade de poder genérica" que poderia ser exercida em qualquer campo. Assim, a especificidade das lutas estéticas e dos interesses envolvidos não é considerada, e a disputa por poder simbólico, o poder sobre "a visão e o sentido do mundo natural e social", não é abordada.

Além de Bürger, Bourdieu cita também a leitura que Alex Thomson faz de suas ideias. Thomson (2010) relaciona a visão de Bourdieu à de Veblen (Gartman faz o mesmo, como veremos mais adiante), quando sublinha o papel do gosto como "marcador altamente complexo da posição social". A interpretação de Thomson reduz a teoria de Bourdieu a mero economismo: para este, a tradição estética confunde valor estético com valor econômico e a apreciação da cultura vale tanto quanto o valor monetário das obras. Ademais, Thomson (2010, p. 103) faz outra acusação mais séria: Bourdieu acredita poder encontrar um fundamento racional para condenar a estética como ideologia, poder dizer qual a diferença entre verdadeiro e falso e afirmar que a reivindicação normativa da estética é falsa.[22] Assumindo uma posição crítica sob a perspectiva adorniana, Thomson afirma que tal pretensão de neutralidade e objetividade é ingênua e mal-intencionada, porquanto não é possível assumir uma posição "de fora" dos processos sociais. Pretendendo ser crítica da ideologia, a visão de Bourdieu seria ela mesma ideológica. Thomson diz que Adorno, diferentemente, considera presunçoso acreditar-se isento à "ideologia" e defende que, como a possibilidade de haver cultura está ligada à sua situação histórica, a reflexão sobre a cultura deve ocorrer a partir de dentro.

Thomson assume a perspectiva adorniana tanto no que diz respeito à reflexão interna sobre a arte quanto na recusa em reduzir a arte à ideologia, como pode ser visto no trecho a seguir:

> Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje debulhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia. Este não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade.

22 Bürger apresenta uma ideia semelhante a respeito da normatividade estética, relacionando-a ao movimento histórico do pós-vanguardismo (2012, p. 154 e seguintes).

> Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência. (ADORNO, 2003, p. 68).

Esse trecho, contudo, dá margem para que se revertam as acusações de Thomson contra Bourdieu em direção ao próprio Adorno: a crítica, segundo este, é capaz de apontar o que as obras de arte (malogradas) têm de falso em si mesmas. Ou seja, Adorno pretende poder dizer qual é a diferença entre verdade e falsidade na arte a partir de um critério racional – por que Bourdieu estaria errado em buscar isso, mas Adorno não? Ademais, as acusações de "neutralidade" e "objetividade" que Thomson faz a Bourdieu mostram que ele desconhecia os procedimentos de pesquisa assumidos por Bourdieu, que apresentava suas ideias como resultado de "sistemas provisórios de proposições científicas" (BOURDIEU, 2008, p. 469), alegando que qualquer objetivação só é "completa se objetiva o lugar da objetivação" (BOURDIEU, 2008, p. 468), ou seja, o pesquisador nunca é um observador imparcial.

Afora o problema grosseiro de interpretação de Thomson que reduz a teoria de Bourdieu a um economismo, evidencia-se aqui uma forte resistência a abordagens "externas" da cultura e a defesa de uma análise cultural que parte "de dentro" da cultura. Acreditamos que Bourdieu justifica sua abordagem "científica" do universo cultural e, em nenhum momento, trata dessas questões em termos de uma determinação arbitrária de "falsidade" e "verdade", além de problematizar profundamente as implicações teóricas (e práticas) das análises "internas". Em nossa opinião, a leitura de Thomson (2010, p. 101-108), que acusa Bourdieu de tratar ("presunçosamente") a estética como ideologia, parece aplicar-se melhor a Eagleton e mesmo a Veblen, cujas abordagens problematizaremos mais adiante.

1.1.2 A pesquisa de efeito e o "espaço sagrado"

Todavia, Bourdieu considera que, tendo em vista o trabalho de certos sociólogos, a acusação de reducionismo não é de todo infundada. Por exemplo, uma das ideias estabelecidas sobre a sociologia da arte[23] que os sociólogos contribuem para manter é aquela segundo a qual a sociologia pode se ocupar, no máximo, do consumo, mas não da

23 Para uma exposição sobre a diversidade de abordagens que compõe a sociologia da arte e também sobre a sua história, ver Heinich (2008).

produção artística. Para Bourdieu, não há justificativa teórica para isso,[24] somente a intenção de reservar às obras um "espaço sagrado", enquanto o consumo, considerado um aspecto inferior, menor, da vida artística, seria passível de análise empírica.[25]

> A maior parte das exposições gerais sobre a sociologia das obras culturais aceitam esta distinção, que é puramente social: tende com efeito a reservar à obra de arte e ao 'criador' incriado um espaço separado, sagrado, e um tratamento privilegiado, abandonando à sociologia os consumidores, quer dizer o aspecto inferior, ou até mesmo recalcado (em particular na sua dimensão econômica) da vida intelectual e artística. (BOURDIEU, 2003c, p. 217).

Achamos importante apresentar aqui um exemplo da subvalorização do estudo do consumo que pode ser encontrado em Adorno, em sua *Teoria Estética*,[26] quando ele afirma que

> a relação da arte à sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve virar-se para esta produção em vez de se contentar com inquéritos e classificações dos efeitos, que, muitas vezes, por razões sociais, divergem totalmente das obras de arte e do seu conteúdo social objectivo. As reacções humanas às obras de arte são, desde tempos imemoriais, mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa *(Sache);* hoje, esta mediação produz-se em toda a sociedade. A pesquisa do efeito não só não aborda o caracter social da arte, mas não tem o direito de ditar normas à arte, direito que ela usurpa sob o espírito positivista. (ADORNO, 1988, p. 256).

Adorno, assim, coloca a ênfase da investigação teórica sobre a produção artística que, segundo a argumentação contida no trecho citado, conserva melhor o seu "conteúdo social objetivo" e precede a recepção. Ao dizer que as reações às obras são "mediatizadas ao extremo", o autor parece caracterizar a produção artística como um momento que deveria ser imediato, livre de condicionantes e interferências "extra-artísticos". Essa impressão se confirma neste trecho de "Palestra sobre lírica e

---

24 Como explicitaremos a seguir, existe sim uma justificativa teórica para isso, que tem a ver com as noções de "reificação cultural" e de "cultura como unidade indistinta", importantes para a Teoria Crítica. Entretanto, descartadas essas noções, realmente, a justificativa teórica também desaparece. O que Bourdieu pode nos ajudar a divisar são as implicações e limitações advindas da aceitação daquelas noções.

25 Para alguns, nem o consumo pode ser investigado, como defendido na seguinte passagem: "Deixaremos que as ciências sociais reduzam a experiência literária, a mais alta que o homem possa fazer, como a do amor, a pesquisas de opinião sobre nossos lazeres, quando se trata do sentido de nossa vida?" (SALLENAVE. *Le don des morts*. Paris: Gallimard, 1991. apud BOURDIEU, 1996, p. 11).

26 Segundo Gartman (2013, p. 38, tradução nossa), a mesma crítica adorniana sobre a investigação empírica aparece em *Introduction to the Sociology of Music*, de 1962: "Investigações sobre a distribuição social e as preferências em termos de consumo musical dizem pouco sobre a questão da classe".

sociedade": "o caráter do imediato, do desmaterializado" é considerado "como critério da lírica" (ADORNO, 2003, p. 70).

Em Marcuse, também é possível observar a limitação que é atribuída ao potencial "analítico" que pode ser extraído diretamente da fala das pessoas ou de sua experiência cotidiana:

> […] esta situação desqualifica a linguagem comum de preencher a função validadora que ela exerce na filosofia analítica. 'O que as pessoas querem dizer […]' está relacionado com o que elas não dizem. Ou, o que elas querem dizer não pode ser tomado por seu valor de face – não porque elas mentem, mas porque o universo no pensamento e da prática no qual elas vivem é um universo de contradições manipuladas. (MARCUSE, 1991, p. 194, tradução nossa).

> Em filosofia, psicologia e sociologia predomina um *pseudo-empirismo* que relaciona seus conceitos e métodos com *as experiências limitadas e reprimidas* dos homens no mundo administrado e reduz conceitos não orientados para o comportamento a *confusões metafísicas*. (MARCUSE, 1998, p. 161, grifos nossos).

Bürger, ao tratar das diferenças entre a análise crítico-ideológica das obras (que ele identifica a Lukács e Adorno) e o modelo de crítica do jovem Marx, também sublinha a ausência do estudo da *função social* dos objetos ideológicos em Adorno. Isso se explica, segundo Bürger, pelo fato da estética da autonomia ser a base da análise adorniana e por ela implicar, tacitamente, uma determinação da função da arte, "concebida como aquela esfera social que se destaca do cotidiano burguês, ordenado segundo a racionalidade de fins, achando-se, justamente por isso, em posição de criticá-lo" (2012, p. 34). Assim, Adorno renuncia à análise da função[27] por ver nela uma tentativa de submeter a arte a fins extrínsecos, ou seja, como uma possível ameaça à autonomia da arte, fundamento essencial do seu caráter crítico. Como nós, Bürger ilustra isso por meio da polêmica entre Adorno e a pesquisa positivista do efeito:

> O interesse pela decifração social da arte deve voltar-se para ela própria, em vez de se satisfazer com a descoberta e com a classificação dos efeitos que, por razões sociais, muitas vezes divergem inteiramente das obras de arte e de seu conteúdo social objetivo. Sem mediações, obra e

27 Quando, em "Sobre a música popular", Adorno apresenta um esquema com os componentes da "experiência de reconhecimento" do ouvinte diante da música estandardizada (ou seja, quando fala do efeito), o faz de modo especulativo, sem nenhuma referência direta a pesquisas empíricas que poderiam ter revelado esse esquema, mas afirma que este "está mais voltado para os *diferentes elementos objetivos* envolvidos na experiência do reconhecimento do que para o modo pelo qual a experiência *de fato* é sentida, por um ou mais indivíduos determinados." (ADORNO, 1994, p. 132, grifos nossos).

> efeito aqui se defrontam. Enquanto aquela diz a verdade sobre a sociedade, acha-se este instalado no âmbito da reificação, contra a qual protesta a arte autêntica. Numa sociedade em que todas as relações humanas se acham radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte fica sujeito a esse princípio. Por conseguinte, *a pesquisa do efeito pode, quando muito, apreender a reificação universal, mas nada de essencial às obras de arte.* (BÜRGER, 2012, p. 35, grifo nosso).

1.1.3 Reificação cultural e pesquisa empírica

A questão da reificação traz à tona os diferentes alicerces filosóficos sobre os quais se fundam os pensamentos de Bourdieu e dos teóricos críticos: segundo Gartman (2013, p. 4-5), enquanto a análise cultural de Adorno e Marcuse está enraizada em Marx (fetichismo da mercadoria, ideologia de classe, cultura como produto das relações sociais, cultura como "reflexo direto" da organização econômica, imposição pelas classes dominantes de uma falsa unidade cultural que mascara as diferenças reais) e em Lukács (conceito de "reificação" como o "equívoco de ver as relações humanas como coisas"), Bourdieu baseia-se em Weber[28] (cultura como diversidade hierarquizada de ideias, indiretamente influenciadas por interesses econômicos e pela classe, cultura como uma ordem potencialmente independente da esfera econômica, dentro da qual as pessoas lutam por prestígio).

Assim, dada a importância que as noções de "reificação" e de "cultura como unidade" possuem na Teoria Crítica, é compreensível que o estudo do consumo dos objetos culturais reificados não seja valorizado por ela. Essa justificativa parece ter escapado a Bourdieu, que atribui a tal negligência a intenção de manter a sacralidade da obra de arte, como dissemos acima. Mas, ainda que não dar atenção ao consumo dos produtos culturais seja uma atitude coerente com os princípios teóricos que regem as análises de Adorno e Marcuse, por exemplo, isso não exime suas abordagens de efetivamente preservar o "espaço sagrado" das obras de arte, mesmo que involuntariamente.

Assim como visto em Marcuse, o "espírito positivista" também é criticado por Adorno que, segundo Bürger, contrapõe "um conceito especulativo de obra de arte, pelo qual é tributário da estética do idealismo, a um conceito positivista do efeito" (2012, p. 35).

---

28 Outras leituras apontam para outras influências filosóficas. Frédéric Vandenberghe (1999), por exemplo, oferece uma meta-análise teórica de algumas raízes filosóficas do pensamento de Bourdieu, dando ênfase especialmente a Bachelard e Cassirer. O estudioso defende uma apropriação "realista" da obra do autor e o centro de sua reflexão é a ciência sociológica de Bourdieu.

O que a Teoria Crítica ignorou, em nossa visão, foram os limites impostos por uma abordagem que estabelece de antemão a uniformidade dos produtos reificados da cultura de massas e a superioridade dos produtos da alta cultura. Dados os pressupostos teóricos com os quais trabalhavam, não parece ser realmente possível se chegar a outras conclusões. Somente o questionamento de alguns desses alicerces, ou paradigmas, (autonomia, reificação cultural etc.) pode levar a outros rumos. E isso só pode ser levado a efeito, esta é nossa tese, por uma investigação não-especulativa de todas as instâncias participantes do universo cultural, como a de Bourdieu.

No tocante ao papel da pesquisa empírica e da teoria, o próprio Bourdieu já comentou (de modo um tanto ácido) as diferenças entre seu trabalho e o da Escola de Frankfurt:

> […] sempre mantive uma relação bastante ambivalente com a escola de Frankfurt: as afinidades são evidentes, e, no entanto, eu experimentava uma certa irritação diante do aristocratismo dessa crítica globalizante que conservava todos os traços da grande teoria, provavelmente pela preocupação de não sujar as mãos nas cozinhas da pesquisa empírica. (BOURDIEU, 2004, p. 32).

> Deveríamos destinar à meditação […] a história do *Princeton Project*,[29] vasto estudo empírico sobre o consumo da música que reuniu Adorno e Lazarsfeld, casal epistemológico feito de homens. Arrogância do teórico, que se recusa a sujar as mãos na cozinha da empiria e que permanece muito visceralmente ligado aos valores e aos lucros da Cultura para estar apto e dela fazer um objeto de ciência; submissão do empirista, pronto para todas as abdicações e abjurações que exige uma ordem científica estreitamente subordinada à ordem social. (BOURDIEU, 2008, p. 468).

Embora justificável do ponto de vista teórico, acreditamos que o papel reduzido (ou inexistente) atribuído pela Teoria Crítica à pesquisa empírica do efeito teve também como resultado uma lacuna dessa abordagem, que Gartman (2013, p. 17) descreve como uma "inabilidade para especificar os mecanismos históricos pelos quais" se dá a reificação da cultura material, que ocorreria por exigência de um sistema de administração total, o que representa uma explicação antidialética e funcionalista. Por influência de Hegel, a Escola de Frankfurt apresenta uma história das classes e da cultura como o desdobramento necessário de uma essência do capitalismo (GARTMAN, 2013, p. 48). O autor acredita que Bourdieu pode ajudar a superar parcialmente essa lacuna graças à sua ênfase na

29 Para uma análise detalhada do *Princeton Project*, ver MORRISON, David. Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld. *Social Research*, v. 45, n. 2, summer, 1978. p. 331-355.

investigação empírica (apesar de defender que a teoria do autor francês se aplica mais propriamente à cultura não-material).

1.1.4 O funcionalismo ingênuo

Segundo Bourdieu, a resistência contra a pesquisa sociológica se expressa também em outra ideia estabelecida: a sociologia e a estatística reduzem e nivelam a arte ao vincular o conteúdo da obra às características sociais da classe ou fração de classe que são seu suposto público-alvo. O autor concorda parcialmente com isso, pois as versões mais simplórias dessa linha sociológica são finalistas ou ingenuamente funcionalistas, e deduzem a obra diretamente da função que lhe é atribuída socialmente.

Bourdieu identifica esse tipo de abordagem em Arthur Danto, quando este, respondendo à pergunta sobre o que diferencia a obra de arte dos demais objetos, afirma que o fundamento da obra de arte só pode ser encontrado num universo social que lhe dá o estatuto de algo passível de ser apreciado esteticamente (BOURDIEU, 1989, p. 281). O aspecto potencialmente circular dessa definição de arte aparece quando lemos em Danto (2006, p. 20) que um objeto é considerado uma obra de arte se ele é reconhecido como tal por um olhar capaz de situá-lo no "mundo da arte" (uma teoria da arte o abarca e ele faz parte da história da arte). Como se vê nesta passagem: "Há um *é* que figura principalmente nas afirmações concernentes às obras de arte que [é o] *é da identificação artística*." (DANTO, 2006, p. 18). Vemos essa circularidade também em Dickie, que chega até a reconhecê-la, ainda que o autor afirme ter escapado de seu aspecto vicioso ao elaborar uma definição que leva em conta uma

> grande quantidade de *informação* a respeito do mundo da arte. […] Se, no fim, o mundo da arte não pode ser descrito independentemente da arte, quer dizer, se a descrição contém referências aos historiadores e jornalistas de arte, peças, teatros e assim por diante, então a definição estritamente falando é circular. (DICKIE, 1974, p. 434, tradução nossa).

Desse modo, Bourdieu considera que os "crentes" estão certos por considerar a sociologia uma ciência redutora quando lembram a autonomia do artista e a autonomia que é fruto da história própria da arte, e que seriam negligenciadas pelas visões reducionistas. Mas, se por um lado, não é possível compreender as obras somente a partir da procura, das expectativas estéticas e éticas do público, por outro, isso não quer

dizer que somente a história interna da arte e a correspondente leitura interna possam ajudar a compreender a obra de arte. Acreditamos que tanto Marcuse quanto Danto possam ser exemplos dessa tendência "internalista". Danto, por um lado, fundamenta sua argumentação a respeito da definição de arte na própria história da arte, ilustrando sua tese com o advento da pintura pós-impressionista (DANTO, 2006, p. 15); a resposta à pergunta *O que é arte?* é dada de acordo com uma teoria situada no interior da história da arte:

> O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa *teoria da arte*. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). (DANTO, 2006, p. 22, grifos nossos e no original).

Dickie critica as implicações etnocêntricas que a visão de Danto poderia trazer, pois ao afirmar que a definição da arte está ligada a uma teoria (estruturada e formal) ela arrisca excluir do mundo da arte tudo aquilo que não faz parte da cultura da sociedade que formulou tais teorias (ARAÚJO, 2012, p. 49 e 50). Mais adiante, apresentaremos as observações que Bourdieu faz, a respeito de Kant, sobre a universalização da experiência do homem culto com a arte por meio do discurso filosófico, e acreditamos que essa é a mesma implicação que Dickie atribui à fala de Danto como "etnocentrismo".

Já Marcuse, em seu *A Dimensão Estética* (1978, p. *x*), afirma aceitar a objeção de que trabalha com uma hipótese autovalidada por considerar que são "autênticas" e "grandes" as obras que preenchem os critérios estéticos tradicionais de "autenticidade" e "grandeza", sem questionar esses critérios, o que o aproxima do grupo de autores que atribui quase tudo à história interna da forma artística. O filósofo apresenta critérios "internos" e "formais" para a aferição da autenticidade de uma obra: transfiguração e sublimação da realidade pelo trabalho da forma estética. A afirmação a seguir não foge à lógica da prevalência dos elementos internos: "Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não em função de seu conteúdo (ou seja, a 'correta' representação das condições sociais), nem por sua forma 'pura', mas pelo *conteúdo tornado forma*." (MARCUSE, 1978, p. 8, grifo nosso, tradução nossa). Tanto para Marcuse quanto para Adorno, o "internalismo" se expressa também pelo peso dado à forma estética em suas análises sobre o caráter crítico da arte:

> […] Marcuse, na esteira de Adorno, destacará a superação do impasse

> 'estetização da política' *versus* 'politização da estética' pelo reconhecimento do caráter intrinsecamente transformador da obra de arte, não simplesmente pelo conteúdo ou princípios defendidos por seus autores, mas, em vez disso, por *critérios estritamente estéticos* relativos à constituição de *sua própria forma artística*. Ao romper com modos reificados de experiência cotidiana, ao subverter as instâncias espácio-temporais corrompidas pelo imperativo de rendimento, enfim, ao modificar as formas estandardizadas da sensibilidade (*Sinnlichkeit*) e do entendimento, dando corpo, em suma, à 'possibilidade do impossível', as criações artísticas portariam, em sua irredutível materialidade, os signos mesmos de sua função social. (BRETAS, 2013, p. 172-173, grifos nossos).

1.2 Contra o formalismo e contra o sociologismo

Bourdieu, contrário às “leituras internas”, afirma que

> a sociologia das obras culturais deve tomar por objecto o conjunto das relações (objectivas e também efectuadas sob a forma de interacções) *entre o artista e os outros artistas*, e, para além dele, o conjunto dos agentes envolvidos na produção da obra ou, pelo menos, do *valor social* da obra (críticos, directores de galerias, mecenas, etc.). (BOURDIEU, 2003c, p. 219).

Logo, para o autor, não é possível compreender a especificidade da produção (de valor, de crença) sem levar em conta o espaço dos produtores e o espaço dos consumidores, simultaneamente.[30] A sociologia não compreende nada da obra de arte, menos ainda a origem de sua singularidade, se toma o autor ou a obra isoladamente[31] – procedimento comum tanto às teorias que Bourdieu chama de “formalistas” quanto a certos estudos sociológicos.

30 Segundo Gartman (2013, p. 104), a teoria de Bourdieu leva em conta todas as dimensões do mercado cultural e mostra que a cultura é relativamente autônoma, mas está ligada à organização e às lutas do resto da sociedade. Igualmente, Viana (2007, p. 41 e seguintes) reconhece que Bourdieu abrange a produção, a reprodução, a percepção e o consumo da obra artística. Todas as instâncias são entendidas dentro de um conjunto de relações sociais internas e externas ao campo artístico. A diferença dessa abordagem frente a outros pontos de vista sociológicos da arte está tanto em seu método quanto em sua concepção de arte, contrária ao fetichismo da arte. Acreditamos que um bom exemplo dessa análise simultânea está no texto “A metamorfose dos gostos” (2003a), em que Bourdieu trata das transformações da produção artística e dos gostos artísticos.

31 Interpretamos a afirmação de Bürger segundo a qual, para Adorno, somente as obras de arte do tipo “mônada” podem expressar a verdade sobre a sociedade burguesa (2012, p. 36), como um reforço à nossa posição de que é possível identificar em Adorno a tendência de tratar a obra de maneira isolada (mesmo que este afirme que a universalidade das obras funda-se em seu “teor social”, é preciso lembrar que a leitura das obras, para ele, deve ser um processo “imanente”).

1.2.1 A análise “interna” e “relacional” de Bourdieu

Entretanto, comentadores como Nildo Viana (2007, p. 55-57) alegam que Bourdieu acaba por negligenciar os aspectos internos da obra de arte. Uma das lacunas identificadas por Viana no pensamento de Bourdieu tem a ver com a questão da axiologia e dos valores expressos na obra de arte (valores autênticos, valores dominantes etc.). Segundo ele, Bourdieu trata da produção da crença e da construção do valor “sagrado” da arte, mas não dos valores *na* obra, *inscritos* nela. Na abordagem do sociólogo, o que aparece é o estudo do domínio de um determinado “capital cultural” manifesto na obra em geral, não em uma obra específica. Bourdieu não trabalharia com os valores objetivados na obra de arte, com a sua interpretação. Além do exemplo que virá a seguir, acreditamos que a crítica de Viana está parcialmente equivocada, pois quando Bourdieu afirma que a obra de arte é o gosto objetivado do artista,[32] a transformação do estado de corpo em objeto concreto (2003a, p. 171), vemos nisso uma abertura para a análise interna da obra com base na posição do artista no campo artístico e em seus gostos, ainda que tal análise não seja levada a efeito frequentemente pelo autor. Talvez uma exceção seja *As Regras da Arte*, obra na qual Bourdieu analisa o processo de autonomização do campo literário no século XIX, a partir de *A Educação Sentimental*, de Flaubert. Contrariando a visão de Viana, o que Bourdieu faz aqui é testar a hipótese segundo a qual existe uma “homologia estrutural” entre a produção intelectual e o espaço social (o campo) em que ela se encontra,[33] por meio da análise dos elementos *internos* da obra,[34] seus personagens, o enredo, e a relação disso com a biografia do autor.

> *A educação sentimental*, […] fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado. (BOURDIEU, 1996, p. 17).

Certamente, a análise interna aqui não é feita com o objetivo de compreender somente os valores expressos pelo livro investigado, mas com o objetivo teórico de

32 “O artista é este profissional da transformação do implícito em explícito, da objetivação, que transforma o gosto em objeto, que realiza o potencial, quer dizer esse sentido prático do belo que só se pode conhecer realizando-se.” (BOURDIEU, 2003a, p. 171).
33 MUCCHIELLI. In: CHATEAU, 1998, p.64.
34 Essa “análise interna”, contudo, não se debruça sobre os detalhes da “técnica literária” de Flaubert. Bourdieu fala apenas de um “trabalho de formalização” de modo genérico e de uma narrativa “quiasmática”.

compreender melhor a origem das obras de arte e sua relação com o espaço social[35] em que vive o autor:

> Somente uma análise da gênese do campo literário no qual se constitui o projeto flaubertiano pode levar a uma compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho graças ao qual Flaubert chegou a *aplicá-la*, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é o produto. (BOURDIEU, 1996, p. 63, grifo no original).

Ademais, nos parece igualmente equivocado o questionamento que Viana faz acerca da análise que Bourdieu fez de *A Educação Sentimental*:[36] ela teria sido mais "espontânea" do que fundamentada teoricamente e não passaria de uma interpretação baseada na biografia do autor, um procedimento que o próprio sociólogo rechaçava. Todavia, enquanto Viana afirma que a interpretação de *A Educação Sentimental* se baseia mais na biografia de Flaubert e em documentos externos, Miceli, ao contrário, diz que a obra em si foi o grande objeto de estudo de Bourdieu:

> A despeito do que se poderia temer, ou melhor, para decepção de seus detratores, a análise do romance escora-se quase por completo em materiais fornecidos pela obra. […] São pontuais as referências à revolução de 1848, […], ou a quaisquer datas, eventos ou personagens históricos, como que abrindo mão de converter o romance em 'documento sociológico ou histórico'. Portanto, não se percebe nenhum apreço especial por informações de contexto, ou por elementos anedóticos que pudessem servir ao deslindamento do enredo. (MICELI, 2003a, p. 74).

Um dos principais méritos de Bourdieu, afirma Miceli, está em seu modo relacional[37] de abordar o trabalho artístico, cuja ferramenta central é o conceito de *campo*[38] (que iremos abordar com mais detalhe posteriormente):

---

35 Gartman (2013, p. 158) corrobora nossa interpretação sobre os objetivos de Bourdieu quando afirma que *As Regras da Arte* trata das condições sob as quais o conflito de classes seria introduzido no subcampo autônomo da produção cultural, o que ofereceria uma consciência dos antagonismos sociais que antes era pouco vista ou confundida com a questão do mérito pessoal. Isso acontece quando as regras do recrutamento entram em colapso e intrusos advindos das classes dominadas entram nos campos culturais autônomos trazendo *habitus* estranhos. A consequência é uma revolução no campo.

36 Cf. Bourdieu (2010).

37 É possível identificar abordagens semelhantes em outros autores, como George Dickie, por exemplo. Sua análise "institucional" da arte (arte como "prática estabelecida") fundamenta-se justamente na ideia de que as "propriedades essenciais da arte são *relacionais*" (1974, p. 427, tradução nossa). Entretanto, como veremos mais adiante, sua visão deixa de fora alguns elementos presentes em Bourdieu, como por exemplo a importância da instituição escolar, a hierarquia dos agentes e demais instâncias e os jogos de poder que caracterizam o universo da arte.

38 "A teoria do campo é a realização concreta do pensamento relacional numa esfera particular de ação." (VANDENBERGHE, 1999, p. 51, tradução nossa).

> Ao salientar a natureza ferozmente *relacional* das posições e de seus ocupantes, o *conceito de campo* dilatava o objeto de análise para bem longe das lentes ideográficas tradicionais, embaladas nos formatos monográficos da biografia encomiástica ou detratora, do ensaio estilizante, ou melhor, cancelava de uma vez por todas a pretensão de se poder enxergar os traços distintivos de toda e qualquer obra apenas com base em seus *materiais expressivos internos*. (MICELI, 2003a, p. 66, grifos nossos).

O que Viana vê como lacuna, Miceli, e nós o acompanhamos aqui, aponta como virtude da abordagem bourdieusiana: deslocar o centro da análise das obras dos seus elementos "puramente" internos para os elementos sociais, o que pode, paradoxalmente, levar à compreensão daquilo que a obra tem de trans-histórico:

> Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os 'interesses' mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar a obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal;[39] e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos,[sic] sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana. (BOURDIEU, 1996, p. 15-16).

1.2.2 Um "formalismo" estetizado

Assim, Bourdieu se distancia das abordagens meramente internalistas. Para ele, o "amor" e a "compreensão da arte pela arte", o culto ao gênio objetivado nas "biografias encomiásticas", além da recusa do utilitarismo, são bandeiras de diversos agentes

39 O trecho citado pertence ao livro *As regras da arte*, de 1992. Fora, portanto, do período da produção de Bourdieu em que concentramos nossas análises. Apesar de Gartman (2013, p. 143 e seguintes) defender que nessa época o autor muda sua visão sobre a autonomia da arte e passa a reconhecer a existência de universais na cultura, aproximando-se da abordagem adorniana, acreditamos que, ainda que tal mudança tenha mesmo ocorrido, ela tem importância menor diante da permanência de um ponto básico de sua teoria: somente a análise das relações sociais históricas permite compreender as produções culturais, que são, sobretudo, humanas, mesmo naquilo que possam ter de trans-hitóricas. Se ao final de sua trajetória intelectual, Bourdieu passa a defender a autonomia da cultura, isso ocorre *após* anos de pesquisa empírica e teórica, não *antes*. Uma análise mais profunda dessa questão extrapolaria o âmbito de nosso trabalho, mas buscaremos esclarecê-la pontualmente sempre que necessário.

envolvidos diretamente com a produção artística e também de estudiosos do fenômeno estético. Para Bourdieu, tais estudos se mostram presos a uma história da arte que afirma implicitamente a *autonomia absoluta* da obra, excluindo assim a história e reconhecendo implicitamente uma dicotomia entre "fatores puramente artísticos" e "fatores não-artísticos", sem que a questão de sua integração em um sistema de relações sociais inteligíveis seja colocada (BOURDIEU, 1982b, p. 277). Como exemplo, corroborando a posição de Bourdieu, podemos citar "Sobre a música popular", de Adorno (1994), que enfatiza os elementos internos, "estritamente artísticos", em detrimento dos aspectos históricos. Ainda que esse texto pretenda tratar da função social da música popular ("distração", "cimento social" etc.), sua abordagem é predominantemente teórica e ensaística, e não empírica:

> Um possível método para alcançar essa classificação [das esferas musicais] seria uma análise histórica da divisão; tal como ocorreu na produção musical, bem como das raízes das duas principais esferas. Como, porém, o presente estudo se refere à real função da música popular em seu estado atual, é mais prudente seguir a linha da caracterização do próprio fenômeno, tal como ele se dá hoje, do que retraçá-lo desde as suas origens. (ADORNO, 1994, p. 115).

Segundo Bourdieu, ao abstrair as condições sociais da produção, da circulação e do consumo da obra de arte, a "crítica formalista"[40] subordinar-se-ia às convenções da relação "autêntica" e culta com a obra de arte. Seus métodos e objetos de análise revelariam essa subordinação.[41] Bourdieu chega mesmo a afirmar, em seu "Modos de produção e modos de percepção artísticos", que a visão "formalista", heterônoma, não passa de "um discurso quase artístico sobre a arte moderna" (1982b, p. 279).

Aqui, o sentido no qual aparece a estetização do discurso filosófico sobre a arte é diferente daquele da estetização da vida, da política ou da filosofia encontrado em

40 Assim como no caso do "idealismo", Bourdieu não usa o termo "formalista" de maneira muito precisa. Ainda que se possa objetar que a crítica de Adorno seja "estética" e não "formalista", pois aborda questões de gênero artístico, de efeito, distanciamento artístico, relação entre individual e universal etc., reiteramos que sua abordagem se enquadra no conceito genérico de "formalismo" utilizado por Bourdieu, por dar ênfase aos elementos internos e formais (tanto da obra de arte quanto da história da arte) em suas reflexões.

41 Sobre uma leitura filosófica "pura" que acaba por demandar que a obra filosófica estudada seja tratada como uma obra de arte, ver os comentários de Bourdieu (2008, p. 455-460) sobre a leitura que Derrida faz da *Terceira Crítica*. Aqui, Bourdieu reconhece que Derrida, ao propor manifestar os mecanismos sociais que levam à negação dos reais princípios do julgamento do gosto, revela alguns dos pressupostos ocultos da filosofia kantiana (a relação de oposição entre "prazer" e "fruição", por exemplo) por meio de uma "transgressão das regras formais do comentário ortodoxo". Entretanto, Derrida não abandona o "jogo filosófico" e trata o texto kantiano (que fala sobre arte) com o "desinteresse" que Kant exige para um contato legítimo com a obra de arte; "desinteresse" que, segundo Bourdieu, também é a marca do texto filosófico (BOURDIEU, 2008, p. 456).

Benjamin, Habermas e outros autores. Não se trata de encarar a vida como obra de arte, ou da realização concreta dos ideais expressos nas obras da Grande Arte burguesa etc. O que Bourdieu pretende sublinhar aqui é que o discurso sobre a arte acaba por subordinar-se às normas da relação erudita com a obra de arte: distanciamento, gratuidade, desinteresse, ênfase na obra em si, ignorância dos condicionantes sociais etc.[42] Essa afinidade entre discurso filosófico sobre a arte e a relação erudita com as obras aconteceria mesmo num exemplo de abordagem diferente, bastante complexa, da relação entre arte e filosofia como pode ser vista no *Experiência e criação artística* ou na *Teoria Estética*, de Adorno:

> O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isso, e nada mais, é que justifica a estética. […] A teoria da arte não pode situar-se para além desta, mas deve abandonar-se às leis de seu movimento […]. (ADORNO, 1988, p. 149).

Essa abordagem é complexa pois, de acordo com Eagleton, ao mesmo tempo em que Adorno é contra a tentativa de estetizar a filosofia, ele enxerga afinidades profundas entre as duas áreas:

> Estetizar a filosofia, no sentido de reduzir a cognição à intuição, está fora de questão para Adorno, já que ele considera a arte, em seu modo peculiar, como uma forma de racionalidade. A teoria *tem* que ser estetizada, isto sim, no seu tratamento do particular; a arte não é exatamente oposta ao pensamento sistemático, mas oferece-lhe um modelo de recepção sensível para o específico. E isto coloca um problema intrigante. Como pode a filosofia aprender com a arte se o que importa mais para esta é intraduzível num pensamento discursivo? (EAGLETON, 1993, p. 261-262, grifo no original).

1.2.3 Crítica da "universalidade" e do "desinteresse"

Na visão de Bourdieu (1982b, p. 278-279), a crítica "formalista" rejeita e desdenha qualquer pesquisa que questione o ideal da contemplação desinteressada, pois tal

42 Tanto o texto "Palestra sobre lírica e sociedade" quanto o "Sobre a música popular" de Adorno servem de exemplo para essa postura de "distanciamento" e "ênfase na obra em si": os condicionantes sociais da produção são quando muito brevemente mencionados, e os condicionantes sociais do consumo são ignorados.

pesquisa associa a análise das estruturas internas da obra com a análise das funções que ela cumpre em benefício de seus produtores e porque essa pesquisa explicita as *funções interessadas* da contemplação "desinteressada". A "crítica pura" trata a obra como produto acabado e ignora o seu modo de produção e percepção. O fundamento dessa crítica é a universalização e a eternização de um modo de percepção "puro", produto histórico de certas condições sociais: a "experiência do homem culto com a arte". Na expressão de Bourdieu, a estética kantiana estaria na origem desse tipo de universalização de um modo exemplar, a ponto de fundar toda uma tradição de pensamento sobre a arte.

Acreditamos, e iremos desenvolver nossa argumentação neste sentido, que tais características, contra as quais se posiciona a pesquisa realizada por Bourdieu, também estão presentes na abordagem de diversos autores contemporâneos, como Marcuse e Adorno, por exemplo.

> A arte é um dos lugares por excelência da contestação do mundo social. Mas a mesma intenção inconsciente de contestação está no cerne de numerosos discursos que se atribuem como projeto declarado falar sobre o mundo social e que, em conseqüência, podem ser escritos, e lidos, de modo inverso. (Quantos filósofos, sociólogos, filólogos chegaram à filosofia, à sociologia ou à filologia como nesses lugares que, mal situados no espaço social, permitem escapar à definição? Todos esses utopistas de fato, que não querem saber onde estão, não são os melhor situados para saber o que é o espaço social onde estão colocados. Teríamos, de outro modo, tantas leituras e *lectores*, materialistas sem material, pensamentos sem instrumentos de pensamento, logo, sem objeto, e tão poucas observações e, por conseguinte, *auctores*?). Não podemos fazer progredir a ciência do mundo social e a expandir a não ser sob a condição de *forçar o retorno do reprimido*, neutralizando a neutralização, negando a contestação sob todas as suas formas, das quais a maior é a desrealização pela radicalização hiperbólica de certo discurso revolucionário. Contra o discurso nem verdadeiro, nem falso, nem verificável, nem falseável, nem teórico, nem empírico que, como Racine não falava de vacas mas de bezerras, não pode falar do Smig ou das camisetas da classe operária, mas somente do modo de produção e do proletariado ou dos papéis e das atitudes da *lower middle class*, não é suficiente demonstrar, é preciso mostrar, objetos e mesmo pessoas, fazer com que o dedo toque – o que não quer dizer mostrar com o dedo, colocar no index toque –, fazer entrar em um bistrô popular ou em um campo de rúgbi, em um campo de golfe ou em um clube privado, pessoas que, acostumadas a falar o que pensam pensar, não sabem mais pensar o que falam. (BOURDIEU, 2008, p. 467).

No caso da "universalidade" e da valorização do "desinteresse", a influência kantiana no pensamento da Escola de Frankfurt é facilmente observável, o que torna essa diferença de abordagem em relação à visão de Bourdieu mais evidente. Segundo

Gartman (2013, p. 132-134), uma das maneiras para entender as diferenças iniciais entre Bourdieu e Adorno é comparar o modo como avaliam a teoria estética de Kant na *Crítica do Juízo*. A tese de Kant é que a beleza é um juízo que a *forma* de um objeto produz no sujeito que o percebe, um prazer *desinteressado*, inútil e não-prático, sem fundamento na necessidade do sujeito de se apropriar fisicamente do objeto; é um prazer puramente contemplativo, que deseja somente manter o estado mental harmonioso do sujeito enquanto ele percebe o objeto. Enquanto Bourdieu rejeita a noção kantiana de cultura como universal e desinteressada e afirma que o gosto puro é uma relação social (histórica de dominação de classe) internalizada, Adorno, que também critica Kant,[43] simpatiza com as noções de universalidade e desinteresse da cultura e fundamenta nelas o caráter crítico da arte, pois elas estariam presentes nas expressões artísticas que revelam o abismo entre a felicidade potencial e a repressão existente (como a música dodecafônica de Shoenberg) em meio a tantas mercadorias culturais (que fornecem substitutivos para as necessidades negadas pelo sistema produtivo, tais como a liberdade e a individualidade).

1.3 A crítica sociológica à abordagem bourdieusiana

Situada nas fronteiras (sobrepostas por ele) entre a Filosofia e a Sociologia, a obra de Bourdieu acaba por se submeter a críticas provenientes de ambos os lados. Apresentadas a resistência e as críticas pertencentes ao primeiro grupo, nos dedicaremos agora a discutir uma das análises desfavoráveis que seu trabalho recebeu por parte da ciência sociológica: a leitura que Louis Gruel faz do método sociológico de Bourdieu em seu *Pierre Bourdieu, illusionniste*.[44] Apesar de fugir ao escopo de nosso trabalho (e à nossa competência em termos da metodologia especificamente sociológica), essa crítica nos interessa pois coloca em xeque a pretensão científica de Bourdieu, de modo que buscaremos saber até que ponto esse questionamento pode afetar ou não o valor de suas

43 Cf. Adorno, 1988, p. 21-24 e p. 188 e seguintes.

44 Gruel não está sozinho em sua crítica. Podemos citar também o trabalho de Jeanine Verdès-Leroux, *Le savant e la politique* – essay sur le terrorisme sociologique de Pierre Bourdieu (1998). Segundo Martine Fournier (CALVET, 2008, p. 86, tradução nossa), a autora "detectou uma falta de cientificidade, constituída por interpretações de dados falaciosos, crenças e clichês", acusando Bourdieu de "terrorismo sociológico" e de manipulação do campo intelectual. Vandenberghe (1999, p. 33) vê os ataques de Verdès-Leroux, e também os de Heinich, como o "fundo do poço" das críticas a Bourdieu, predominantemente de cunho pessoal. O teor das críticas de Gruel nos parece, por fim, correr o risco de pertencer à mesma qualidade dessas críticas.

teses sobre a autonomia da cultura, essas sim, objeto de nossa pesquisa. Cientes dos limites deste procedimento, pretendemos discutir a pertinência dessa crítica a partir de elementos fornecidos pelo próprio texto de Bourdieu. Ademais, as observações de Gruel nos interessam pois acreditamos que todo o esforço que contribuir para uma melhor compreensão do método científico de Bourdieu pode nos ajudar a atestar sua proximidade ou distanciamento da postura "positivista", criticada pelos representantes da Escola de Frankfurt.

1.3.1 A "retórica" de Bourdieu

Gruel apresenta uma crítica ao que ele considera ser um caso exemplar de retórica, de distorção do método sociológico, de tratamento subjetivo dos dados empíricos (omissões, negligência, interpretação torcida etc.), de adaptação forçada dos dados à teoria, impetrados por Bourdieu em alguns de seus livros,[45] especialmente em *A Distinção*. Gruel pretende demonstrar que Bourdieu não passa de um "impostor" e que há uma grave incongruência entre a cientificidade reivindicada por ele e sua própria prática científica. A crítica de Gruel é bastante agressiva: Bourdieu é um impostor autorizado a ser intelectual por títulos acadêmicos, que apela o tempo todo à virtude cívica, celebra o rigor científico e estigmatiza a insolência dos doxógrafos e a tagarelice dos ensaístas. O que Bourdieu oferece em *A Distinção* é uma teoria autossuficiente, uma seleção de dados que é feita com base em sua adequação à teoria, e que compensa as imperfeições mecânicas do instrumento estatístico com construções conceituais (GRUEL, 2005, p. 11).

Os esquemas interpretativos múltiplos de Bourdieu, vistos com bons olhos por autores como Bernard Lahire, são considerados como mais um problema por Gruel: a "pluralidade" da sociologia de Bourdieu se resume a variações conceituais, julgamentos contrastantes ou mesmo contraditórios que são ajustes ocasionais, acomodações descaradas de proposições aos interesses associados a alguma polêmica. Em muitas situações, Bourdieu afirma algo e depois o seu contrário, sem que sua mudança de opinião seja justificada cientificamente. A "pluralidade" da sociologia de Bourdieu serve,

45 A outra obra analisada por Gruel é *Os Herdeiros.* Enfatizaremos somente sua crítica ao *A Distinção* por dois motivos: é a obra que será analisada mais detidamente em nossa tese, como se verá a seguir, e porque o próprio Gruel afirma que "os procedimentos mais discutíveis de *Os Herdeiros* aparecem acentuados, multiplicados e sistematizados em *A Distinção*." (GRUEL, 2005, p. 11, tradução nossa).

segundo Gruel, para subordinar o mundo à sua teoria: "*A Distinção* constitui por excelência uma proeza retórica bourdieusiana, um truque de mágica, dando a ilusão de que os homens se comportam como postula a teoria." (GRUEL, 2005, p. 14, tradução nossa).

Gruel não deixa de perguntar se existiria algum valor heurístico nas "desonestidades" intelectuais apresentadas por Bourdieu, mas a própria maneira como o comentador coloca a questão já antecipa a sua resposta: mesmo que algo escape desse "charlatanismo", Bourdieu seria o maior representante de impostura e exibicionismo nas ciências sociais e humanas. Gruel afirma não ser possível precisar o que Bourdieu pretende dizer com suas formulações estatísticas e que o "impressionante rigor científico" que os comentadores que sabem pouco de pesquisa estatística concedem a Bourdieu não passa de um rigor fictício mas que "faz figura". Assim, antes de iniciar a crítica propriamente dita, Gruel já estabeleceu duas "verdades": Bourdieu é um "impostor" e quem se baseia no tratamento "científico" dado pelo sociólogo ao seu objeto de estudo para afirmar o contrário de Gruel não entende nada sobre pesquisa estatística e foi, infelizmente, enganado por Bourdieu.

Sem problematizar as teses de Bourdieu, Gruel (2005, p. 47-54) lista os artifícios de exposição que são usados "sistematicamente" pelo autor, artifícios que são usados com tanta frequência a ponto de autorizarem Gruel a afirmar que não são acidentais. Os procedimentos "retóricos" de Bourdieu seriam os seguintes: o uso frequente da locução "Sem dúvida" e de fórmulas como "Tudo parece indicar", "Tudo leva a crer", "Tudo leva a pensar", "Tudo comprova", "Tudo leva a supor", em que o "tudo" substitui a validação empírica; o uso frequente do condicional para enunciar os resultados – perfeitamente de acordo com a teoria – que seriam obtidos caso se realizassem as pesquisas virtuais, como por exemplo: "Poderia ser mostrado", "Seria fácil demonstrar" e "Uma pesquisa especial conduziria a", fórmula que, se combinada com a repetição de "sem dúvida", permite fazer demonstrações fictícias; a referência ocasional à reserva de exemplos virtuais, invisíveis, mas que podem aumentar o crédito, o escopo, a exemplaridade dos exemplos realmente apresentados: "Seria muito fácil apresentar outros exemplos"; a tendência de apresentar as declarações como comprovações de comportamentos ou competências reais, quando as respostas parecem validar a teoria; e de alertar sobre os desvios prováveis quando as respostas não comprovam a teoria; a apresentação ilusória/enganosa de uma sobreposição de esquemas intuitivos sob a forma de diagramas planos de correspondências fatoriais (num momento, o diagrama é apresentado como

fruto de análise, em outro, de estimativas); a atribuição de um valor geral às informações anedóticas cuja exemplaridade consiste inteiramente em oportunidade de ilustrar a teoria; o recurso ocasional a procedimentos taxonômicos no “mínimo casuais”.

Gruel fornece exemplos extraídos de *A Distinção* para cada um dos “artifícios” listados, buscando demonstrar não somente que são procedimentos retóricos, mas que o tratamento dos dados estatísticos também é problemático. Sua intenção é mostrar que as conclusões a que chega Bourdieu não podem ser fundadas em sua pesquisa, acusando-o de confundir “os pseudoconceitos da sociologia espontânea”, que estariam subjacentes às respostas dos entrevistados, com suas próprias projeções mentais:

> As descrições 'realistas' dedicadas a dar corpo ao habitus, a conferir-lhe autenticidade, de fato referem-se não a uma observação estabelecida, mas às imagens que o próprio autor faz das diferentes classes sociais, que facilitam evidentemente sua adequação impecável à sua tabela de gostos e estilos correspondentes aos volumes de capital, estruturas patrimoniais etc., mas que se mostram certamente como exemplos de crenças, estereótipos e outros preconceitos. (GRUEL, 2005, p. 64, tradução nossa).

1.3.2 Crítica do método bourdieusiano

Diante do objetivo declarado de *A Distinção*, ou seja, abolir a “fronteira sagrada” que separa a cultura legítima como um universo a parte, para descobrir as relações inteligíveis que unem âmbitos aparentemente imensuráveis, Gruel foca na crítica ao método utilizado por Bourdieu para alcançá-lo. Esta é a aposta de Bourdieu que, se confirmada, validaria a teoria do *habitus*: as disposições “estéticas” estão integradas com os sistemas de disposições (1) aplicáveis aos domínios triviais e (2) próprios das classes e frações de diferentes classes sociais. Para isso, Bourdieu trabalha em observações originadas de três fontes diferentes: uma entrevista, a análise secundária de entrevistas complementares e as informações que o sociólogo possui como sujeito social. A questão para Gruel é averiguar a relação entre cada um desses tipos de informação e a tese que Bourdieu pretende confirmar. Gruel não menciona, no entanto, a observação que Bourdieu faz em seu Anexo 1 a respeito da ordem da exposição adotada em *A Distinção* a qual, se levada em consideração, poderia justificar a sensação de “adaptação dos dados à teoria” que parece mover sua crítica:

> Em uma versão anterior desse texto, tomamos o partido de adotar,

> excepcionalmente, uma ordem de exposição tão próxima quanto possível do próprio andamento da pesquisa e de apresentar progressivamente, na própria ordem em que foram efetuadas, as operações que permitiram extrair sentido diretamente recolhidos ao longo das diferentes pesquisas estatísticas e etnográficas. Esperávamos impor assim mais naturalmente, um corpo de hipóteses teóricas que, apresentado abruptamente, poderia ter parecido arbitrário ou forçado; mas a respeito do qual não poderíamos ignorar (nem deixar ignorar) que não teria jamais podido ser deduzido do material analisado se não estivesse estado presente, sob a forma de esquemas heurísticos, desde o começo da pesquisa. Ainda que *a ordem de exposição que toma como ponto de partida o ponto de chegada* da pesquisa seja *menos favorável à exposição* complacente de dados e de protocolos de procedimentos *que são ordinariamente tidos como a melhor garantia de cientificidade*, e ainda que o aumento de rigor que implica tenha como contrapartida toda uma série de elipses e de atalhos próprios a uma representação ingenuamente empirista do trabalho científico, *ela terminou por se impor como a única que permite recolocar cada fato no sistema de relações em que ele tem seu valor de verdade.* (BOURDIEU, 2008, p. 461, grifos nossos).

Poderíamos perguntar se Gruel manteria todas as suas críticas (ao menos as relativas à retórica) caso tivesse tido acesso somente à "versão anterior desse texto". Com relação às fontes dos dados, em primeiro lugar, Gruel aponta problemas cronológicos com a pesquisa, pois houve um grande intervalo de tempo entre as entrevistas e o comentário de Bourdieu. O pesquisador, contudo, reconhecia esse intervalo mas não via problema nisso, pois alegava que, tendo "em vista que a pesquisa media disposições relativamente estáveis, essa defasagem temporal não parece ter afetado as respostas (com exceção, talvez, da questão sobre a canção, domínio da cultura que é submetido a uma renovação mais rápida)" (BOURDIEU, 2008, p. 461). Se Bourdieu não apresenta uma justificativa muito sólida para a defesa da "estabilidade" das disposições medidas ao logo do tempo, tampouco Gruel desenvolve detalhadamente os "problemas que tendem a ser colocados pela lacuna cronológica".

Além dessa lacuna, Gruel aponta que a pesquisa fora realizada para resolver problemas que não são os de *A Distinção*. De acordo com Gruel, Bourdieu afirma no Anexo 1, sobre o método, que as teses desenvolvidas na obra estão validadas e cientificamente estabelecidas, ao mesmo tempo em que afirma que as ferramentas de investigação são insuficientes e que o questionário é incompleto e imperfeito. O autor fala rapidamente sobre o fato de atribuir a falta de informações sobre as práticas comuns aos limites inerentes a toda pesquisa dedicada ao tratamento estatístico. Para Gruel, ele "esquece" que seu questionário está prejudicado, de saída, pela demanda de informações sobre a fotografia e, em menor medida, pelo peso dado à cultura mais legítima e mais

seletiva. Bourdieu estaria dizendo: a observação é medíocre, mas se fosse plenamente realizada, forneceria uma forte comprovação da teoria. Assim, Gruel acusa Bourdieu de validar empiricamente uma tese por "observação virtual". A inadequação do questionário ao seu objeto é transformada em prova *a fortiori* da verdade da teoria. Por exemplo, não há nenhuma citação de respostas ou dados estatísticos que corroborem a tese do gosto popular pela necessidade e do gosto burguês pela forma. Gruel, então, desfere mais uma "alfinetada": se Bourdieu não é capaz de abolir a fronteira que separa a cultura legítima da cultura no sentido etnológico, ele ao menos derruba aquela que separa o blefe da explicitação metodológica.

O que vemos Bourdieu apresentar, no entanto, é uma justificativa dos limites de um questionário que colhe informações sobre *o que* se pratica, mas não sobre *como* se pratica nem *como se fala* sobre o que se pratica. Bourdieu não parece dizer que os limites do questionário fornecem uma prova *a fortiori* de sua teoria, mas que as diferenças observadas a partir dos dados colhidos sobre *o que* se pratica servem de referência para as afirmações sobre o *como se pratica* e o *como se fala sobre o que se pratica*, ausentes nas respostas dos questionários e que foram buscadas em outras fontes. Bourdieu fala também sobre o fato de haver um número reduzido de questões a respeito de domínios como o da música e o da cozinha mas que isso não pareceu prejudicar o registro das diferenças.

> Tratando-se de captar sistemas de gosto, a pesquisa por meio de questionário nunca deixa de ser uma *solução insatisfatória*, imposta pela necessidade de obter um número importante de informações comparáveis sobre uma população suficientemente numerosa para autorizar o tratamento estatístico: em primeiro lugar, ela deixa escapar quase completamente o que diz respeito à modalidade das práticas; ou, em um domínio que é aquele da arte, entendido no sentido de maneira de ser e de fazer particular, como na 'arte de viver', a maneira de efetuar as práticas e a maneira de falar sobre elas, desabusada ou desenvolta, séria ou apaixonada, fazem muitas vezes toda a diferença (pelo menos todas as vezes em que estivermos diante de práticas *comuns*, como a televisão e o cinema). Eis aí uma primeira razão que faz com que tudo o que é dito aqui sobre as diferenças entre as classes ou as frações de classe valha *a fortiori*. Além disso, o cuidado em oferecer ao sistema das disposições constitutivas de gosto um campo de aplicação o mais extenso e o mais diversificado possível dentro dos limites, necessariamente restritos, de um questionário obrigou a uma série de *apostas* que consistiam em entregar a exploração de todo um domínio (por exemplo a música, o cinema, a cozinha, o vestuário) a duas ou três questões (às vezes a uma só) que deveriam elas próprias substituir, muito freqüentemente], toda uma bateria de testes e de observações […]. Que um instrumento de medida tão imperfeito tenha podido registrar diferenças tão marcadas, e, sobretudo,

> tão sistemáticas, constitui por si só um testemunho da força das disposições medidas. De fato, o que perdemos em precisão e em sutileza na análise de cada domínio particular, que pode ser julgado por todo um conjunto de pesquisas, de observações e de testes, foi recompensado em sistematicidade […]. (BOURDIEU, 2008, p. 463-464, grifos no original).

Mas Bourdieu, de acordo com Gruel, vai ainda mais longe: os resultados da pesquisa são determinados pelas questões apresentadas. Bourdieu critica os pesquisadores de opinião por ignorarem as diferentes habilidades sociais de expressão mas não explora o fato de seus questionários estarem formulados de modo a suscitar uma inevitável taxa de não-resposta dos operários e beneficiar os mais escolarizados. O sociólogo não questiona em que medida o mundo que ele reconstrói em *A Distinção* se deve ao tipo de pesquisa, às perguntas e à inadequação das questões ao objeto de estudo. E, para Gruel, essa inadequação serve ao propósito de apresentar um mundo que "materializa" a teoria da legitimidade cultural e os próprios pressupostos etnocêntricos de Bourdieu. No entanto, lemos no Anexo 1 que o pesquisador estava bastante consciente das implicações da aplicação do questionário a certos extratos sociais e do significado das não-respostas (cujo aparecimento em um questionário não deixa de significar um tipo de resposta):

> No caso das classes populares, não demos à categoria mais desfavorecida, a dos operários especializados e dos trabalhadores braçais, muito uniformes sob a relação considerada, isto é, muito uniformemente excluídos da cultura legítima, o peso que recebem normalmente. E a classe operária, em seu conjunto, não tem tampouco o peso que é o seu em uma amostra representativa. Isso fez com que, evidentemente, tenhamos nos abstido de publicar todos os dados concernentes ao conjunto da população entrevistada, informações que, a rigor, são sempre desprovidas de sentido. Por outro lado, excluímos da análise os agricultores e os assalariados agrícolas ao final de uma pré-pesquisa que levou à constatação da inadequação total do questionário e da necessidade de recorrer a métodos completamente diversos para captar as disposições de uma população totalmente estrangeira à cultura legítima e mesmo, quanto ao essencial, à cultura média. Essa experiência permitiu, entretanto, coletar a única e a mais fundamental das informações que pode fornecer o questionamento sobre a cultura legítima quando ele se dirige a indivíduos que dela são excluídos, isto é, o reconhecimento quase universal da cultura dominante e, ao mesmo tempo, observar, em seu grau de intensidade máximo, o efeito de imposição de problemática que exerce todo questionamento desse tipo uma vez que, deixando de interrogar-se a si mesma, ela se impõe, em situação de autoridade, a agentes para os quais não existiria fora desse contexto (efeito que, como pudemos estabelecer depois pela análise secundária de muito numerosas pesquisas de opinião, está na origem da produção de puros artefatos). (BOURDIEU,

2008, p. 462).

A respeito da teoria da legitimidade cultural, Gruel cita ainda a obra de C. Grignon e J.C. Passeron, *Le savant et le populaire*, que oferece outra crítica a ela, também com base na inadequação do instrumento de pesquisa ao seu objeto: a teoria de Bourdieu é incapaz de analisar rigorosamente as culturas populares pois o nível de informação que uma pesquisa como a que deu origem à obra *A Distinção* oferece dados cada vez mais rarefeitos a medida que se desce na hierarquia cultural, ignorando as diferenças, variações e oposições no espaço social dos gostos populares. Há que se reconhecer, entretanto, que uma teoria como a da legitimidade cultural não poderia orientar a pesquisa empírica de forma diferente: seu pressuposto central é o da imposição da legitimidade de certa modalidade cultural em todo o espectro social. Assim, uma das intenções da pesquisa é medir o grau de proximidade ou distanciamento diante daquela cultura, a relação entre os níveis culturais e não somente "as diferenças, variações e oposições no espaço social" dos gostos considerados isoladamente.

1.3.3 Artifícios "subjetivos"

Por fim, com relação às outras fontes das observações utilizadas por Bourdieu, Gruel alega que a complacência do autor com sua própria pesquisa não o impediu de julgar indispensável que ela fosse completada com informações suplementares, algumas vindas de sua própria memória ou de sua percepção espontânea sobre o mundo, a maior parte derivada de análises secundárias de pesquisas realizadas não só com outros objetivos, mas também por outras pessoas. Apesar de Gruel acusar Bourdieu de usar irrefletidamente os resultados de pesquisas realizadas por outros estudiosos ou instituições, Bourdieu, ao contrário, comenta os limites e problemas dessas pesquisas, como faz, por exemplo, a respeito da pesquisa do INSEE sobre os lazeres e o problema das classificações utilizadas e da confusão entre quantidade e qualidade das práticas (BOURDIEU, 2008, p. 466). Sem levar isso em conta, mais uma vez, Gruel acusa Bourdieu de substituir a observação objetiva por um estoque de representações pessoais acumuladas, filtradas, reelaboradas, consciente e inconscientemente – artifícios "subjetivos" que não poderiam ser usados sociologicamente de maneira imprudente.

Diferente do que afirma Gruel, Bourdieu alega que o uso das informações que o

sociólogo possui enquanto agente social não foi feito de maneira indiscriminada, mas sob o controle do cotejamento com os dados tratados estatisticamente (ou seja, subordinadas à pesquisa empírica, e não o contrário):

> Tendo incessantemente ao espírito os limites dos dados coletados e de toda a informação obtida em uma relação tão artificial, de qualquer maneira, quanto a entrevista por questionário, conduzimos, ao longo da análise, isto é, cada vez que uma dificuldade surgia ou que uma nova hipótese o exigia, observações e entrevistas em situação real (cf., por exemplo, as entrevistas inseridas na terceira parte). Mas devemos, sobretudo, aprender pouco a pouco a transgredir a regra não escrita que deseja que apenas possam intervir na construção científica os dados coletados em condições socialmente definidas como científicas, isto é, pela entrevista ou observação armada (e que não se imporia tão fortemente ao inconsciente científico se não tivesse como virtude colocar o sociólogo fora do jogo, ao abrigo, então, da sócio-análise que implica em bom método toda análise), para fazer ressurgir todas as informações que o sociólogo, enquanto sujeito social, possui inevitavelmente e que, *controladas pela confrontação com os dados mensuráveis da observação*, podem entrar no discurso científico. (BOURDIEU, 2008, p. 466, grifo nosso).

Está claro que essa descrição do trabalho científico não se harmoniza com a visão de Gruel, que parece defender um ideal mais "objetivo" (ou melhor, popperiano)[46] de ciência social. Gruel acredita que a "liberdade" que Bourdieu toma diante das observações empíricas é uma estratégia deliberada, derivada dos princípios desenvolvidos em seu *O ofício de sociólogo*: sua pesquisa sociológica define-se por inscrever-se na tradição das ciências empíricas, contra o intuitivismo da psicologia literária e as especulações da filosofia social; por ser contra o empirismo radical, o culto ingênuo aos "fatos"; por reivindicar uma emancipação da tutela dos "metodólogos" (submissão ao modelo caricato da pesquisa em ciências exatas) e cuidar de evitar os perigos da "submissão aos fatos" enquanto dados naturais e transparentes; não sacrificar a arte da descoberta ao respeito formal aos protocolos demonstrativos. Entretanto, Gruel defende que esse cuidado não deveria levar necessariamente a uma "insuficiência metodológica e de dados" – Bourdieu pecaria por levar ao extremo a subordinação dos fatos à teoria.

> *A Distinção* vai infinitamente mais longe [que o chamado para resistir à 'resignação empirista'] ao anunciar a licença diante dos fatos, pelo menos dos fatos suscetíveis de colocar as hipóteses à prova, em benefício de 'exemplos' que ilustram docilmente as hiperteses, atropelando todo

46 Acreditamos que toda a crítica de Gruel se resume, ao fim e ao cabo, à alegação de que a teoria sociológica de Bourdieu não é científica pois não respeita o critério popperiano da falseabilidade (ou, falsificabilidade).

> procedimento de controle, todo teste de validação. (GRUEL, 2005, p. 81, tradução nossa).

O que Gruel caracteriza como extrema “subordinação dos fatos à teoria”, Vandenberghe (1999, p. 46, tradução nossa) explica como a posição anti-empiricista de Bourdieu: “Contra o dogma empiricista da percepção imaculada, Bourdieu sublinha mais uma vez que fatos são sempre e necessariamente sobredeterminados pela teoria […], todas as operações da pesquisa sociológica, desde a formulação de um questionário até sua codificação e análise estatística, têm que ser consideradas como 'várias teorias em ação' [...]”.

Por seu lado, Bourdieu defende que a complementação dos dados colhidos para tratamento estatístico a partir de outras fontes foi feita justamente para fugir de uma construção abstrata e incompleta, um amontoado de dados sem amarração teórica sistemática:

> Mas é, sem dúvida, ao mobilizar em torno de uma pesquisa sistemática todos os dados estatísticos disponíveis a propósito de cada um dos domínios diretamente explorados, bem como a propósito de domínios que foram excluídos da definição inicial do objeto da investigação, como a cultura econômica, a frequência ao teatro, as disposições em matéria de educação das crianças e da sexualidade, etc., que chegamos a melhor compreender e controlar os dados fornecidos pela pesquisa principal e a compensar, assim, o que a informação diretamente recolhida em um conjunto tão extenso de domínios tão diferentes possa ter de parcial e, às vezes, de superficial (segundo a força dos indicadores utilizados); e isso sem cair, igualmente, na irrealidade abstrata da 'análise secundária' dos dados disparatados que tesaurizam mecanicamente os 'bancos de dados' sem capital teórico, instituições positivistas pelas quais são loucas as burocracias da pesquisa. (BOURDIEU, 2008, p. 464-465).

Ainda que conceda que as reservas apresentadas por Bourdieu com respeito aos limites da análise estatística poderiam ser corretas em outros contextos, Gruel reitera que elas não devem usadas para “remover” uma análise quando esta coloca problemas à teoria. Talvez seja isto o que mais incomoda Gruel em relação ao trabalho de Bourdieu: segundo ele, quando fala de ciência, Bourdieu desqualifica o “rigor metodológico” e o “respeito” aos limites do que foi efetivamente “observado” e “controlado”. Bourdieu não faz ciência sociológica, apenas “finge” fazer. Outra fonte de incômodo para Gruel é, possivelmente, o papel (secundário) que Bourdieu atribui à análise estatística:

> A análise estatística das relações numéricas entre os elementos é útil à medida que permite ao sociólogo romper com a rede ilusória de relações que é espontaneamente tecida na vida cotidiana, mas ela é somente o primeiro passo e deve ser inserida em uma rede relacional de ordem mais elevada, que dá uma explicação racional sobre as relações estatísticas observadas. (VANDENBERGHE, 1999, p. 42, tradução nossa).

Por seu lado, Bourdieu realmente questiona a função dos "limites" do que foi "observado" em suas pesquisas e alega realizar algo raro no âmbito das ciências humanas: a objetivação do lugar de quem observa.

> Apenas o trabalho necessário para construir enquanto tal o campo de lutas no interior do qual se definem os pontos de vista parciais e as estratégias antagonistas, permite o acesso a um conhecimento que se distingue da clarividência cega dos participantes, sem se identificar com o olhar soberano do observador imparcial. A objetivação apenas é completa se objetiva o lugar da objetivação, esse ponto de vista não visto, esse ponto cego de todas as teorias, o campo intelectual e seus conflitos de interesses, no qual se engendra, às vezes por um acidente necessário, o interesse pela verdade; e também as contribuições sutis que traz à manutenção da ordem simbólica, até pela intenção de subversão, toda simbólica, que lhe designa muitas vezes a divisão do trabalho de dominação. *Tratando-se de tal objeto, o trabalho científico sobre o objeto é indissociável de um trabalho sobre o sujeito do trabalho.* Ele depende, antes de tudo, da capacidade que possui de dominar, na prática, em sua prática, os mecanismos que se esforça por objetivar, e que podem comandar ainda sua relação com o objeto. (BOURDIEU, 2008, p. 468, grifo nosso).

Essa pretensão de "imparcialidade" talvez seja um problema epistemológico mais sério que as objeções feitas por Gruel a respeito da "objetividade" do método científico de Bourdieu. Autores como Thomson fizeram menção a essa questão (tal como vimos anteriormente sua acusação ao trabalho de Bourdieu como "ideológico"), mas Vandenberghe mostra que o próprio pesquisador estava consciente disso:

> Esse movimento bachelardiano pelo qual o autor de *Homo Academicus* tenta criar uma terceira posição para si mesmo é, todavia, problemático, primeiro, pois ele mesmo claramente afirmou que não existe nem pode existir uma posição independente sobre o campo que venha de dentro do próprio campo e, em segundo lugar, porque a aplicação reflexiva de sua própria sociologia à sua própria sociologia desvela sua posição epistemológica como uma posição ideológica e, assim, como um movimento dentro do campo. E, realmente, tudo se passa como se Bourdieu estivesse simplesmente introduzindo uma versão renovada da distinção ideológica de Althusser entre ciência e ideologia no campo da

> sociologia para transcender a oposição entre sociologia *mainstream* e sociologia radical. E, ainda mais problemático, se esse movimento não é polêmico mas reflexivo, 'clínico', mas não 'cínico' […], então a questão permanece: como podemos ter acesso à posição do 'espectador imparcial,' observando suas próprias observações e as dos outros, vendo o que eles não veem e talvez até mesmo o que ele não vê? E, de fato, isso parece ser o lugar em que a sociologia bourdieusiana se torna divina – uma 'sociologia bourdivina'. Embora Bourdieu sofresse a tentação de totalizar e fechar seu próprio esquema totalizador, ele deveria saber muito bem, e realmente sabia, […] que 'não se deve esperar que um pesamento sobre os limites dê acesso a um pensamento sem limites'. (VANDENBERGHE, 1999, p. 60, tradução nossa).

1.3.4 Respostas possíveis a Gruel

Diante das críticas feitas por Gruel com base em seu próprio modelo científico, podemos assumir três posturas distintas, ambas limitadas por nossa deficiência em termos de conhecimentos sobre a ciência sociológica: aceitamos suas observações; ou contra-argumentamos, defendendo a cientificidade da pesquisa de Bourdieu; ou simplesmente desqualificamos a crítica de Gruel. Com respeito à segunda posição, poderíamos cotejar suas críticas com a fala do próprio Bourdieu, como já fizemos acima, ou nos fundamentar, por exemplo, no levantamento feito pela International Sociological Association em 1997, que atribuiu à *A Distinção* o sexto lugar no ranking de obras de pesquisa em ciências sociais mais importantes do século XX (SWARTZ; ZOLBERG, 2004, p. 2) para afirmar que a crítica de Gruel parece excessivamente dura. Ou poderíamos citar, ainda, as diversas obras que, a despeito de criticarem partes da teoria de Bourdieu, reconhecem seus méritos e apontam para um desenvolvimento posterior dos caminhos abertos por ela, como *After Bourdieu* (2004), *Pierre Bourdieu:* son oevre, son héritage (2008) e *Sociologie des pratiques culturelles* (2010). Poderíamos argumentar que a crítica de Gruel foi facilitada pela exposição do método feita pelo próprio Bourdieu, que dedica quatro anexos de *A Distinção* a comentários, apresentações e explicitações dos instrumentos utilizados nas pesquisas. Um legítimo “charlatão” esconderia ou apresentaria seus questionários, tabelas de resultados e reflexões sobre o próprio método?

> Apenas um diário de pesquisa poderia dar uma idéia justa das inumeráveis escolhas, todas tão humildes e derrisórias, todas tão difíceis e decisivas, logo, das inumeráveis reflexões teóricas, muitas vezes ínfimas e indignas

> do nome de teoria tomado no sentido comum, que é preciso operar, durante anos, a propósito de um questionário difícil de classificar, de uma curva inesperada, de uma questão mal colocada, de uma distribuição à primeira vista incompreensível, para chegar a um discurso que será tanto mais bem-sucedido quanto melhor esquecer os milhares de retornos, de retoques, de controles, de correções que tornaram possível ao afirmar, em cada uma de suas palavras, o alto teor de realidade que o distingue do, igualmente falso, ensaísmo. Contentamo-nos, então, em apresentar, a seu tempo, no próprio transcorrer da exposição dos resultados, as informações indispensáveis para compreender e controlar os desdobramentos da análise estatística, com o cuidado de evitar tanto a ênfase metodológica que mascara muitas vezes a ausência de toda reflexão real sobre as operações quanto a arrogância teórica que priva o leitor de todo o instrumento de verificação (assim, por exemplo, ainda que tenhamos nos abstido de dar-lhe o aspecto de um protocolo formal, apresentado como tal, *tentamos dar ao leitor informado, sem desviar o leitor pouco ciente da técnica, toda a informação útil para controlar os resultados daquelas análises das correspondências que apresentamos em detalhe* […]. (BOURDIEU, 2008, p. 466-467, grifo nosso).

Mais uma vez, recorremos a Vandenberghe para explicitar as razões que possivelmente estão por trás dos juízos de Gruel sobre a “pseudocientificidade” do trabalho de Bourdieu e para esboçar uma defesa do pesquisador francês:

> Na medida em que cada fato implica toda a teoria e que toda a teoria está implicada em cada fato, popperianos consideram não-científico o modo estrutural de verificação, que se baseia não numa teoria da verdade como correspondência, mas como coerência. [Devemos] considerar que o estruturalismo gerativo de Bourdieu não representa uma teoria singular isolada, mas um programa de pesquisa promissor e bem-integrado que incorpora e 'engloba' uma multiplicidade de outras teorias, de Garfinkel a Elias. (VANDENBERGHE, 1999, p. 47, tradução nossa).

Ou poderíamos desqualificar as críticas de Gruel, considerando-a o que Swartz e Zolberg chamam de “crítica polêmica”, que avalia uma obra e a descarta com base em padrões teóricos opostos. Mais interessado em criar polêmica, defender uma posição teórica e “ganhar pontos de distinção intelectual”, esse tipo de crítico oferece pouca coisa em termos de uma avaliação genuína (SWARTZ; ZOLBERG, 2004, p. 1). Por fim, poderíamos, acompanhando as palavras do próprio Bourdieu, alegar que Gruel deixa escapar o essencial da pesquisa que critica:

> Com efeito, diferentemente das *intuições*, às vezes sugestivas, do ensaísmo, das teses, às vezes coerentes, do teorismo ou das *constatações*, às vezes válidas, do empirismo, os sistemas provisórios de proposições científicas, que se esforçam em associar a coerência interna e

> a compatibilidade com os fatos, não podem ser produzidos a não ser ao preço de um trabalho lento, difícil e destinado a permanecer ignorado por todas as *leituras apressadas* que não podem ver nada além de reafirmações repetitivas de teses, de intuições ou de fatos já conhecidos no resultado provisório de uma longa série de totalizações porque elas ignoram o essencial, isto é, *a estrutura entre as proposições*. (BOURDIEU, 2008, p. 469, grifos nossos e no original).

De todo modo, não estamos interessados em defender, pura e simplesmente, Bourdieu das críticas de Gruel, pois essas não refutam as teses do autor: demonstram somente, se muito, que o método de pesquisa de Bourdieu *não corrobora* suas teses. Acreditamos que uma pesquisa conduzida de outra maneira poderia confirmar suas teses sobre a cultura, se é que *A Distinção* já não o faz. Estamos interessados em responder esta pergunta: a dita “incompetência” ou “má-fé” do método sociológico de Bourdieu (se concordarmos com Gruel) invalida ou enfraquece suas teses sobre a cultura, inviabilizando seu uso como crítica aos discursos filosóficos sobre a autonomia da arte? Essa pergunta só poderá ser completamente respondida ao longo de nossa pesquisa, mas de antemão confiaremos na hipótese de que a crítica fornecida por Bourdieu aos discursos filosóficos sobre a autonomia da arte pode ser independente do valor heurístico de suas pesquisas empíricas.

Assim, poderíamos aceitar as observações (pouco respeitosas) de Gruel sobre o trabalho de Bourdieu sem invalidar nosso propósito. Não podemos julgar se as críticas ao método sociológico procedem. Entretanto, se Bourdieu realmente usa um método "inadequado", isso não invalida os problemas e as hipóteses que ele levanta e é neles que estamos interessados. Em comparação aos outros autores que estamos investigando, Bourdieu foi mais longe na pesquisa empírica, mesmo se tiver feito isso de forma "reprovável" ou incorreta. Além disso, somos levados a desconfiar da acuidade da crítica de Gruel e a acreditar que no geral ela não passa de um ataque *ad hominem* e parcial, fundado numa visão “burocrática” e “empirista” (ou melhor, popperiana) da ciência e que, portanto, não poderia mesmo ver com bons olhos os procedimentos de pesquisa de Bourdieu, cuja proposta é justamente transgredir a “burocracia” e o “empirismo”, por meio do que Vandenberghe chama de “politeísmo metodológico”:

> Ela não apenas triangula e valida frequentemente seus resultados *ex post* com diferentes métodos – o encaixe entre os vários resultados assim gerados substituindo a discussão técnica de intervalos de confiança e coisas do tipo – ele também lê dados quantitativos 'etnograficamente', ou seja, como meios exploratórios ou confirmatórios de localizar padrões

> subjacentes ao mesmo tempo em que, inversamente, ele frequentemente interpreta observações de campo 'estatisticamente', ou seja, como o objetivo de produzir inferências e elaborar relações entre as variáveis. (WACQUANT, 1990, p. 683 apud VANDENBERGHE, 1999, p. 47, tradução nossa).

A crítica epistemológica apresentada por Vandenberghe nos parece, após analisar o texto de Gruel, mais profunda e contundente, apesar de não ser tão “ácida” e “polêmica”: o fato de Bourdieu não abandonar uma postura convencionalista limitaria sua capacidade de avaliar criticamente o mundo social e de interferir no funcionamento desse mesmo mundo.

> Para evitar a 'falácia epistemológica', que reduz questões ontológicas a questões epistemológicas, ele deveria evitar equívocos entre interpretações racionalistas e realistas de sua obra, abandonando o estratagema convencionalista do 'como se', e colocar sua teoria em sólidas bases ontológicas que o realismo crítico oferece de bom grado. O mundo social não é um reflexo analógico das relações que a teoria descreve (racionalismo), mas é justamente o contrário (realismo). Se Bourdieu quisesse que sua teoria crítica do social fosse criticamente avaliada, para que então ela pudesse, por sua vez, avaliar criticamente o social, se ele quisesse que sua teoria abarcasse e afetasse o mundo social, então ele tinha que, em última instância, pressupor que o mundo social era mais que um efeito epistêmico de sua teoria. (VANDENBERGHE, 1999, p. 62, tradução nossa).

Essa crítica, ainda que importante, tem menos impacto em nossa pesquisa do que sua crítica “metateórica”, segundo a qual os elementos deterministas da teoria de Bourdieu se sobrepuseram aos voluntaristas. Além disso, Vandenberghe afirma que o potencial criador do *habitus*, assim como o da cultura como instrumento de libertação, não foi devidamente reconhecido.

> Afinal, uma teoria crítica não é apenas uma teoria que revela a natureza arbitrária da necessidade social (dominação), mas também uma teoria que revela a possibilidade do improvável (emancipação). Ela certamente descreve as práticas reprodutivas, mas somente para estimular a práxis; e se ela analisa os mecanismos pelos quais atores são reduzidos a agentes (para não dizer meros suportes de estruturas), é apenas para contribuir para a construção de 'algo como um sujeito' […]. (VANDENBERGHE, 1999, p. 62, tradução nossa).

Entretanto, e o próprio Vandenberghe o reconheceu, Bourdieu, em seus últimos escritos, admitiu a espontaneidade das ações e a efetividade das ideias. De todo modo, buscaremos avaliar, por meio de nossa pesquisa, se o potencial criativo e emancipatório é

um elemento subjacente à teoria de Bourdieu num grau mais elevado do que nas teorias que pretendemos criticar a partir de sua abordagem.

2. Uma Estética "Antikantiana"

Entre as obras que Bourdieu dedicou às questões culturais, inclusive às que dizem respeito tradicionalmente à filosofia da arte, destacamos a já citada *A Distinção*: crítica social do julgamento, cuja proposta central era compreender a "economia" dos bens culturais. Nela, o autor buscou estabelecer as condições de produção dos consumidores desses bens e de seus gostos, descrever as maneiras de apropriação desses bens considerados "obras de arte" e também as condições sociais que constituem o modo de apropriação "legítimo". Para tanto, o autor operou uma "dessacralização" do universo da arte, ao submetê-lo a um método "científico" estranho à "estética erudita", questionando alguns fundamentos dessa estética:

> A ciência do gosto e do consumo cultural começa por uma transgressão que nada tem de estético [sic]: de fato, ela deve abolir a fronteira sagrada que transforma a cultura legítima em um *universo separado* para descobrir as relações inteligíveis que unem 'escolhas', aparentemente, incomensuráveis, tais como as preferências em matéria de música e de cardápio, de pintura e de esporte, de literatura e de penteado. Esta reintegração bárbara do consumo estético no universo do consumo comum revoga a oposição – que, desde Kant, se encontra na origem da estética erudita – entre o 'gosto dos sentidos' e o 'gosto da reflexão'; e, entre o prazer 'fácil', prazer sensível reduzido a um prazer dos sentidos, e o prazer 'puro' que está predisposto a tornar-se um símbolo de excelência moral e a dimensão da capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano. (BOURDIEU, 2008, p. 13-14, grifo nosso).

Diversas teses desenvolvidas em obras anteriores são retomadas em *A Distinção*, como por exemplo, o fato de as necessidades culturais serem produto da educação e não de um dom natural (ver *O Amor pela Arte*); de os gostos funcionarem como "marcadores privilegiados" de "classe" (ver "Gosto de classe e estilos de vida"); de a experiência estética ser uma experiência predominantemente intelectual e dependente do domínio dos códigos artísticos adequados (ver "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", de 1968); de o olhar "puro" ser uma invenção histórica correlata à autonomização do campo artístico (ver "O mercado de bens simbólicos"), etc.

Das diferentes teses apresentadas em *A Distinção*, estamos especialmente interessados na ideia de "que a arte e o consumo artísticos estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social

de legitimação das diferenças sociais" (BOURDIEU, 2008, p. 14). Em nossa análise das obras escolhidas de Bourdieu, buscaremos explicitar como o autor fundamenta essa tese ao discutir certos paradigmas da estética erudita (de raiz kantiana), pois acreditamos que isso irá nos ajudar a aprofundar uma crítica da noção de autonomia da arte que não aparece nos outros autores que pretenderam tratar da função social da arte.

Acompanhamos Gartman (2013, p. 33, tradução nossa) quando ele afirma que *A Distinção* é melhor que as análises iniciais da Escola de Frankfurt pois é mais empírica que abstrata e, enquanto a Escola de Frankfurt "pinta um retrato apaixonado de uma conspiração cultural",[47] Bourdieu revela um "diagrama impassível de uma estrutura de classe e cultura cuja lógica produz seus efeitos pelas costas dos indivíduos". Apesar de concordarmos em parte com Gartman (2013, p. 33, tradução nossa) que Bourdieu "ignora" a teoria marxista da cultura como reificação e a substitui pelo "conceito vebleniano de cultura como marcador de classe num jogo discriminatório de distinção", não classificamos a análise de Bourdieu como "objetiva e estruturalista". Não concordamos com Gartman quando ele afirma que Bourdieu teria abandonado qualquer noção de pessoas como agentes capazes tanto de mudar quanto reproduzir o sistema de classes, que não haveria protagonismo dos atores sociais, somente uma estrutura determinante de classe, internalizada pelos indivíduos, que ditaria as escolhas culturais que automaticamente reproduzem essa estrutura. Acreditamos que o risco de cair em um estruturalismo determinista é evitado pelo conceito bourdiesiano de *habitus* e que a interpretação que Gartman faz dele é bastante reducionista. Voltaremos a essa questão no Capítulo 5. Por ora, nos interessa mostrar como Bourdieu constrói a tese antikantiana da "unidade dos gostos", base de sua noção de consumo cultural como marcador social.

Apesar de tocar em temas caros à tradição da estética filosófica, e do subtítulo da obra ("crítica social do julgamento") fazer menção direta ao título da *Terceira Crítica*, Bourdieu faz referência direta a ela somente em alguns pontos de *A Distinção*, dedicando-lhe maior atenção apenas em seu "Post-scriptum". Sua justificativa para isso era renunciar "a todo o *corpus* de discursos cultos sobre a cultura e, por conseguinte, não só aos lucros que proporciona a exibição dos sinais de *reconhecimento* […] mas também aos lucros mais íntimos do deleite letrado" (BOURDIEU, 2008, p. 448, grifos no original). Ao mesmo tempo, Bourdieu opõe-se à estética erudita, pois não deseja produzir um discurso que

47 Para Gartman, nisso acompanhando Douglas Kellner e Daniel Miller, o funcionalismo da análise frankfurtiana (a cultura de massa existe porque o sistema capitalista precisa dela para existir) se torna um "instrumentalismo cru, por meio do qual elites onipotentes perpetuam a dominação das massas, que aceitam passivamente o que quer que lhes seja empurrado" (GARTMAN, 2013, p. 39, tradução nossa).

permaneça em um universo separado,[48] alheio, incapaz de "ameaçar" a "estética legítima" (2008, p. 448). Assim, a tradição está presente ao final do livro, em especial na figura de Kant, e Bourdieu a confronta com a principal tese de *A Distinção*, ou seja, "a unidade [entre os] gostos mais 'puros' e mais depurados, mais sublimes e mais sublimados, [com os] gostos mais 'impuros' e mais 'grosseiros', mais comuns e mais primitivos" (2008, p. 448). Enquanto a estética kantiana defende uma cisão completa entre o gosto "puro" e o gosto "bárbaro",[49] Bourdieu procura demonstrar que, na verdade, todo gosto tende a operar uma coisa só: a distinção social. Isso não implica uma indiferenciação total dos gostos e dos objetos de preferência. Bourdieu sublinha em diversos momentos que o gosto e as obras, além de serem hierarquizados, hierarquizam os sujeitos em posições homólogas às dos extratos sociais. A maneira de analisar os diferentes objetos da cultura que privilegia os elementos formais e internos das obras tende a legitimar as hierarquias estabelecidas em termos inquestionáveis de "qualidade" e "superioridade artística". Devemos ficar atentos, também, para observar se isso não equivale a dizer que a arte só exerce uma função, só tem um propósito na vida social das pessoas, ou seja, devemos questionar se Bourdieu não estaria reduzindo o fenômeno estético à sua função na manutenção da ordem social estabelecida e, dessa forma, como defende Marcuse ao falar de uma "sociologia positivista", exercendo um papel mais ideológico do que crítico.

2.1 Estética professoral e ilusão filosófica de universalidade

Sem esvaziar a *Terceira Crítica* de seu conteúdo filosófico, questão que abordaremos a seguir, Bourdieu trata a obra também como um discurso historicamente

48 Acreditamos, e iremos argumentar com mais detalhe posteriormente, que a tese de Gartman (2013) a respeito da validade das teorias de Bourdieu e dos frankfurtianos variar segundo o período histórico e o tipo de cultura é equivocada e contribui para a convivência de duas teorias antagônicas em "dois universos separados", na expressão de Bourdieu. Se, por um lado, não propomos cotejar empiricamente essas duas teorias (e Gartman também afirma que não, vide p. 9 de seu *Culture, Class and Critical Theory*, embora acabe fazendo isso ao analisar dois casos históricos concretos), tampouco desejamos "especificar a validade de cada teoria" (GARTMAN, 2013, p. 10, tradução nossa). Antes, nossa proposta é explicitar a incompatibilidade de seus fundamentos filosóficos e investigar a contribuição que a crítica à estética erudita desenvolvida por Bourdieu pode dar à compreensão do fenômeno estético contemporâneo.

49 No parágrafo treze de sua Analítica do Belo, primeiro livro da primeira seção de sua *Crítica da Faculdade do Julgamento*, Kant afirma que juízos de gosto que são afetados pelo interesse "não podem aspirar, de modo algum, a uma satisfação universalmente admissível" e, dependentes de "atrativos e comoções", se configuram como "gostos bárbaros". Já um "juízo de gosto, sobre o qual não tenham influência nenhum atrativo nem emoção (ainda que essas sejam coisas que se podem misturar à satisfação referente ao belo), e que deste modo não tem por motivo nada além da finalidade da forma, é um *juízo de gosto puro*" (KANT, 1876, p. 56-57, tradução nossa, grifos no original). Falaremos mais sobre a noção de "gosto bárbaro" na nota 70.

localizado, de alguém que fala de uma posição específica no interior da sociedade da época: o que ele chama de "fração dominada da classe dominante", ou seja, o intelectual burguês.[50] Assim, a respeito da experiência do homem culto com a arte, Bourdieu escreve no "Post-scriptum" que o pensador "puro" constitui, inconscientemente, essa experiência particular (função de sua posição no espaço social) em norma[51] trans-histórica de toda percepção artística:

> Essa estética pura é efetivamente a racionalização de um *ethos*:[52] tão afastado da concupiscência quanto da *conspicuous consumption*, o puro prazer, ou seja, totalmente depurado de qualquer interesse sensível e sensual e, ao mesmo tempo, perfeitamente liberado de qualquer interesse social e mundano, opõe-se tanto à fruição requintada e altruísta do cortesão, quanto à fruição bruta e grosseira do povo. (BOURDIEU, 2008, p. 454).

Segundo o autor, os juízos dessa estética pretendem ser universais, absolutos e negar a relatividade dos pontos de vista pessoais, apesar de operarem, no fundo, justamente como o pensamento cotidiano, que absolutiza aquilo que é relativo,[53] ou melhor, relacional.[54] Bourdieu sublinha que essa estética "professoral", representada pela visão kantiana, só é reconhecida como universal por seus leitores comuns: os professores de filosofia, que ignoram a coincidência histórica e social que está na origem de sua ilusão de universalidade. É o que Bourdieu chama de "a falácia escolástica": os

---

50 Eagleton (1993, p. 59) chama a atenção para o risco de anacronismo no tratamento de Kant como um pensador burguês, pois ele vinha de uma sociedade que não era completamente burguesa, mas autocrática. No entanto, o autor reconhece que o pensamento kantiano representou diversos ideais liberais e burgueses, subversivos em seu contexto original.

51 Em nota, Bourdieu atenta para a prevalência do imperativo nos enunciados kantianos sobre o julgamento do gosto na *Terceira Crítica*, algo que já havia sido apontado por Hegel (BOURDIEU, 2008, p. 550), e que, além de revelar pretensões normativas ao falar em "dever", poderia revelar uma pretensão ao monopólio da definição de humanidade (2008, p.453), tópico que abordaremos posteriormente.

52 Bourdieu entende por *ethos* um "sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes frente ao capital cultural" (BOURDIEU, 1989, p. 5); ou, em outros termos, um conjunto de princípios práticos diferente da ética, cujos princípios são coerentes, explícitos e ideais (FUSULIER, 2011, p. 15).

53 Ou seja, aquilo que diz respeito a um ponto de vista específico sobre algo é generalizado para se tornar um "ponto de vista" fora (além) dos pontos de vista existentes. No caso do pensamento kantiano, isso se justificaria pela natureza específica do juízo estético, que representa uma "subjetividade universal" (EAGLETON, 1993, p. 72).

54 Esta postura é partilhada tanto pelo senso comum quanto pelas "filosofias substancialistas": "naturalmente reifica em substâncias o que na verdade são relações". Bourdieu, diferentemente, pretende romper com o "essencialismo cotidiano", construindo de modo realista "os objetos teóricos como um 'pacote' de relações […]. A conquista do fato científico contra a percepção espontânea e pré-construída do 'objeto real' é inseparável de sua construção sistemática como um 'objeto teórico' por meio de sua objetivação com um sistema coerente de relações construídas. Se o senso comum adere espontaneamente à filosofia substancialista, a ciência desconstrói, reflexiva e metodicamente, as substâncias fenomênicas para reconstruir o fenômeno como um tecido emaranhado de relações, ou seja, como uma configuração racional, ou de segunda ordem, de atributos relacionais." (VANDENBERGHE, 1999, p. 42-43, tradução nossa).

participantes privilegiados que compõem os campos autônomos da cultura não reconhecem que sua capacidade de lidar com as ideias como se fossem formas puras, distanciados dos interesses práticos, funda-se na independência econômica de que usufruem. Eles generalizam sua posição privilegiada e enxergam o mundo todo como se fosse uma escola, repleta de atores motivados por princípios universais livres de interesses práticos. Assim, essa falácia obscurece ideologicamente as condições não-livres em que a maior parte das pessoas vive, mas também o acesso privilegiado aos recursos econômicos que tornam possível a existência da contemplação desinteressada dos intelectuais (GARTMAN, 2013, p. 159). Um exemplo dessa generalização realizada pelos "privilegiados da cultura" pode ser visto na descrição que Adorno faz das visões de Proust e Valéry sobre a arte: "Os dois franceses, que não apenas produzem, mas ainda refletem incessantemente sobre a própria produção, estão porém completamente certos do prazer que as obras de arte proporcionam aos que a vêem de fora." (ADORNO, 1998a, p. 178).

A maior preocupação da estética "professoral" é negar e rejeitar o historicismo e o sociologismo[55] (rejeição que já abordamos anteriormente). A estética kantiana, ao dar uma forma que permite expressar as "pulsões" e "interesses sociais" de um grupo particular sem ser censurada por isso, pois seu interesse declarado é puramente "filosófico", contribui para facilitar aquela ilusão de universalidade,[56] pois faz com que o discurso "possa ser lido como uma expressão universal da universalidade da arte e da experiência estética" (BOURDIEU, 2008, p. 455).

Além de contribuir para reforçar a ideia de que a arte é autônoma (ser "universal" é outra forma de dizer que a arte é superior às vicissitudes concretas, que está fora e além do tempo), a manutenção dessa ilusão de universalidade é essencial para que a experiência estética se estabeleça como um marcador social. Pois, se a arte é *idealmente* universal, *de fato* ela não o é: existem os que estão "dentro" desse universo (o espectador erudito), e os que estão "fora" (o adepto do gosto popular). Como veremos mais adiante, tal distinção tem implicações éticas significativas. Além disso, se aceitarmos que a relação

55 Essa rejeição ao historicismo e afirmação da universalidade da filosofia pode ser vista neste trecho sobre a "atualidade" do idealismo: "Refletir sobre a relação entre arte e filosofia no idealismo alemão não é uma tarefa que restrinja o pensamento a um lugar histórico e geográfico bem delimitado; tal assunto traz em si a carga de universalidade e atemporalidade comum às grandes correntes de pensamento e revela questionamentos que se fazem ecoar mesmo séculos mais tarde." (WERLE; GALÉ, 2009, p. 12).

56 Cabe perguntar, igualmente, se o mesmo não acontece com os textos de Marcuse, que além do propósito filosófico declarado, possui também uma intenção politicamente crítica, e sobre os de Bourdieu, cujo propósito declarado é serem científicos. O último nos parece mais consciente desse "risco", tendo em vista suas noções de "sociologia reflexiva" e da sociologia como "sócio-análise".

pessoal com a cultura exerce uma função de marcador social crescente desde pelo menos o início do processo de autonomização do campo artístico, que se intensificou na Europa a partir dos séculos XVII e XVIII, abre-se espaço para a investigação dos modos (o museu, a escola etc.) por meio dos quais a ilusão de universalidade foi sendo reforçada desde então na vida cotidiana das pessoas. Veremos essa investigação mais adiante em nosso trabalho.

Nas entrelinhas de sua crítica à assim chamada "estética professoral", podemos identificar uma crítica mais geral de Bourdieu ao campo filosófico,[57] o que representa também, a nosso ver, uma justificativa de sua abordagem mais "científica" dessas questões:

> Totalmente anistórica, como qualquer pensamento filosófico digno desse nome – toda *filosofia* é *perennis* –, perfeitamente etnocêntrica porque não adota outro *datum* além da experiência vivida de um *homo aestheticus* que é apenas o sujeito do discurso estético constituído como sujeito universal da experiência artística, a análise kantiana do julgamento do gosto encontra seu princípio real em um conjunto de princípios éticos que são a universalização das disposições associadas a uma condição particular. (BOURDIEU, 2008, p. 455, grifos no original).

Nas duas últimas partes do "Post-scriptum", Bourdieu sublinha a diferença entre sua abordagem e uma leitura mais "ortodoxa", ou seja, filosófica, dos textos de filosofia da arte. No caso, cita o já referido exemplo de Derrida e sua visão acerca da *Terceira Crítica*:

> A maneira mais decisiva de manifestar os mecanismos sociais que conduzem à denegação dos verdadeiros princípios do julgamento do gosto – e à sua re-denegação em todas as leituras em conformidade com as normas – é, certamente, aquela que permite vê-los em ação em um comentário destinado (pelo menos, na aparência) a manifestá-los [...]; além disso, apesar de revelar – mediante uma transgressão das regras mais formais do comentário ortodoxo – alguns dos pressupostos ocultos da filosofia kantiana do julgamento do gosto, ela permanece submissa às censuras da leitura pura. (BOURDIEU, 2008, p. 455).

Em vez de nos dedicarmos a verificar a pertinência da interpretação que Bourdieu faz da leitura de Derrida,[58] vamos tentar clarear os elementos que o autor aponta como

57 Para reflexões mais detalhadas sobre o campo intelectual e filosófico, ver BOURDIEU, 2001.

58 Para mais detalhes sobre o modo como Bourdieu interpreta a leitura de Derrida acerca da *Terceira Crítica*, ver BOURDIEU, 2008, p. 455-460. A título de síntese, podemos citar a conclusão de Bourdieu sobre a visão de Derrida: "Vê-se que o senso da distinção filosófica não passa de uma forma da aversão visceral diante da vulgaridade que define o gosto puro como *relação social incorporada*, tornada natureza; e que seria impossível esperar que uma leitura filosoficamente distinta da *Critique du jugement* revele a relação social de distinção que se encontra na origem dessa obra, considerada acertadamente como o próprio símbolo da distinção filosófica." (BOURDIEU, 2008, p. 460, grifos no original). Argumentamos que, como se

limitados na “leitura filosófica da filosofia” e na maneira como ele justifica sua própria abordagem comparando sua interpretação a nossa análise de outro autor: Terry Eagleton. Desse modo, em vez de reiterar a crítica de Bourdieu a Derrida e ao tipo de abordagem que ele representa, vamos nos concentrar em explicitar os pontos de divergência e contato entre o sociólogo francês e outros autores que acreditamos fazerem parte da “tradição estética kantiana”, pois vemos em Eagleton muitos elementos em comum com Marcuse, por exemplo, como pretendemos demonstrar mais adiante. Antes de realizar essa tarefa, entretanto, iremos explicitar brevemente a posição que Bourdieu pretende assumir diante do campo filosófico.

2.1.1 Crítica não-filosófica do discurso filosófico

Declarando-se não pertencer ao campo filosófico, Bourdieu pretende se livrar das “amarras” impostas por esse pertencimento para realizar um questionamento verdadeiramente radical[59] de certos temas filosóficos.

> Os questionamentos radicais anunciados pela filosofia encontram, com efeito, seu limite nos interesses associados ao pertencimento ao campo da produção filosófica, ou seja, à própria existência desse campo e às censuras correlatas. Apesar de ser o produto histórico do trabalho dos filósofos sucessivos que os constituíram como filosóficos ao impô-los ao comentário, à discussão, à crítica e à polêmica, os problemas, as teorias, os temas ou os conceitos formulados em escritos considerados em determinado momento como filosóficos (livros, artigos, temas de dissertação, etc.), que constituem a *filosofia objetivada*, se impõem como uma espécie de mundo autônomo àqueles que pretendem entrar em filosofia e devem não só conhecê-los, enquanto elementos de cultura, mas reconhecê-los, enquanto objetos de crença (pré-reflexiva), sob pena de se excluírem do campo filosófico. (BOURDIEU, 2008, p. 457, grifos no original).

Desse modo, por um lado, a radicalidade da pretensão de Bourdieu de revelar a “verdade social” (a relação social de “distinção”) que se encontra subjacente ao discurso filosófico sobre a arte (especificamente, o pensamento kantiano) estaria “assegurada” pelo seu não-pertencimento ao campo filosófico,[60] por sua não pretensão de conquistar

verá a seguir, a leitura de Eagleton se assemelha muito a de Derrida.

59 Como veremos posteriormente, a noção de *campo* do próprio Bourdieu pode ajudar a entender sua pretensão de radicalidade diante da leitura filosófica da filosofia: das lutas internas, só podem resultar revoluções parciais (BOURDIEU, 2003b, 209).

60 Mas como uma análise não-filosófica da filosofia poderia ter impacto filosófico? Talvez sendo ela mesma

uma legitimidade filosófica.

> A objetivação filosófica da verdade do discurso filosófico encontra seus limites nas condições objetivas de sua própria existência enquanto atividade que pretende alcançar a legitimidade filosófica, ou seja, na existência de um campo filosófico que exige o reconhecimento dos princípios que se encontram no próprio fundamento de sua existência. (BOURDIEU, 2008, p. 458).

Por outro lado, nessa empreitada, Bourdieu recusa, junto com seu pertencimento a esse campo, todo tipo de benefício que poderia advir daí: compartilhar, como *lector*, da legitimidade do texto e do autor lidos, do reconhecimento da "importância" da questão proposta etc. Assim, segundo ele, sua leitura "herética" seria mais arriscada, porém mais "livre", que a leitura filosófica tradicional. Em *An Invitation to Reflexive Sociology* (traduzida para o espanhol como *Una invitación a la sociología reflexiva*), Bourdieu justifica a importância da análise sociológica da filosofia e, por conseguinte, da estética:

> Invocar as condições nas quais se realiza o pensamento filosófico, quer seja a situação acadêmica de *skholé*, o fechamento em si mesmo do mundo acadêmico, com seu mercado protegido e seus clientes garantidos ou, de modo mais geral, sua distância com relação às necessidades e urgências de qualquer classe, não tem nada de uma denúncia polêmica dirigida a relativizar todo conhecimento e todo pensamento. Longe de levar a sua destruição, uma genuína análise sociológica da filosofia que volte a colocá-la no campo de produção cultural e no espaço social histórico é o único meio de compreender as filosofias e seus sucessores, e portanto de *liberar os filósofos do não pensado inscrito em sua herança*. Os habilitaria a descobrir tudo o que seus instrumentos de pensamento mais comuns, conceitos, problemas, taxonomias, devem às condições sociais de sua (re)produção e às determinações inscritas na filosofia social inerente à função e ao funcionamento da instituição filosófica. E portanto a reapropriar-se do aspecto social não pensado[61] de seu pensamento. (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p. 226-227, tradução nossa, grifos no original).

A análise sociológica de Bourdieu, segundo o próprio autor, se caracteriza por ser

> um olhar deliberadamente enviesado, descentrado, isento, para não dizer subversivo, que ignora os procedimentos habituais e rejeita a ordem imposta, apega-se aos detalhes ignorados dos comentaristas comuns, anotações, exemplos, parênteses, e, assim, é obrigado – nem que fosse para justificar a liberdade que assume – a denunciar a arbitrariedade da leitura ortodoxa e, até mesmo, da lógica patente do discurso analisado, a

objeto de estudo filosófico, como pretendemos fazer em nossa tese.

61 Tal pretensão não é um projeto exclusivo de Bourdieu, já que autores como Foucault, Blanchette e Deleuze também trataram do não pensado, cada qual ao seu modo.

> suscitar dificuldades e, inclusive, revelar alguns dos lapsos sociais pelos quais se atraiçoam, apesar do verdadeiro trabalho de eufemização e racionalização, as *intenções denegadas* que, por definição, escapam ao comentário ortodoxo. (BOURDIEU, 2008, p. 458-459).

Acreditamos que a melhor maneira de problematizar essa autoproclamada "heterodoxia" ou "radicalidade" de Bourdieu seja justamente por meio do estudo de sua abordagem, tal como pretendemos fazer em nossa tese. Neste momento, o que nos interessa é explicitar a caracterização e a justificativa do autor para sua maneira de tratar os textos filosóficos. Para isso, além da explicitação hermenêutica propriamente dita, iremos cotejar alguns pontos da abordagem bourdieusiana à leitura de Eagleton, de influência althusseriana, que também pretende revelar aspectos "ocultos" da estética de Kant (especificamente, caracterizando-a como ideologia). Ao mesmo tempo, continuaremos a apresentar a visão de Adorno e Marcuse sobre os temas, quando se mostrar pertinente para marcar as diferenças ou ilustrar os argumentos. Depois de expor a "leitura filosófica" de Eagleton, retomaremos a abordagem que Bourdieu faz do texto de Kant.

2.2 Uma leitura "ortodoxa" de Kant

Eagleton também trata da estética e da ética kantianas, de modo diverso, sublinhando suas semelhanças: ambas são autotélicas e em ambas o "agradável" não é critério nem modelo: "quanto mais formos contrários ao impulso afetivo mais nos tornamos moralmente admiráveis" (EAGLETON, 1993, p. 63). Este autor segue, no entanto, o próprio raciocínio de Kant ao explicar aquela relação (aqui, representada pela relação entre a *razão prática* e *juízo estético*):

> A razão prática nos assegura que a liberdade não é real; a razão pura não consegue nos dizer o que ela é. Como explicar como a razão pura pode ser prática é algo, […], que supera o poder da razão humana. […] Pois há um meio pelo qual a Natureza e a razão podem se harmonizar: há um tipo de contemplação que participa igualmente do princípio da explicação empírica da Natureza e do princípio do juízo moral. […] Nos modos do juízo estético ou teleológico, apresentados na *Crítica do juízo*, o mundo empírico parece, em sua liberdade, propósito, totalidade significante e autonomia autorreguladora, conformar-se aos fins da razão prática. (EAGLETON, 1993, p. 65).

Podemos considerar o trabalho de Eagleton uma "leitura filosófica da filosofia",

fazendo uso da expressão de Bourdieu, pois em nenhum momento de sua análise ele coloca em questão o pensamento kantiano. Sua tese, segundo a qual *a estética kantiana é o perfeito paradigma do ideológico*, o que o aproxima à primeira vista de Bourdieu, tem contudo um sentido muito distinto. Senão vejamos:

> [A liberdade] não pode mostrar-se diretamente como é, e a ideologia é precisamente uma questão de representação sensorial. Kant, portanto, necessita de uma zona mediadora que traga esta ordem de pura inteligibilidade de volta para a experiência sensível; e isto, […], é um dos significados da estética. (EAGLETON, 1993, p. 64).

> Na estética, diferentemente das regiões da razão pura e da razão prática, o individual não é abstraído ao universal, mas é de algum modo elevado ao universal mantendo a sua particularidade, manifestando-a espontaneamente na sua superfície. (EAGLETON, 1993, p. 73).

Eagleton apresenta também os juízos estéticos e a "universalidade subjetiva" que eles encerram:

> Esses juízos [de gosto] são certamente subjetivos; mas são tão *puramente* subjetivos, tão expressivos da essência mesma do sujeito, livres de preconceitos idiossincráticos e 'isentos de quaisquer condicionamentos que distinguissem necessariamente o juiz das outras pessoas', que é possível falar deles como universais. […] Os juízos estéticos são […] uma 'subjetividade universal'. Julgar esteticamente significa declarar implicitamente que uma resposta inteiramente subjetiva é aquela que qualquer indivíduo pode necessariamente experimentar, ou que produzirá um acordo espontâneo em todos eles. (EAGLETON, 1993, p. 72).

Marcuse também sublinhou a importância, a partir de Kant, da relação entre universal e particular no campo da arte, ao defender que essa "estilização [estética] revela o universal na situação social particular, o Sujeito sempre recorrente e desejante presente em toda objetividade" e que nessa "transfiguração [estética], o universal no destino dos indivíduos brilha através de suas condições sociais específicas" (MARCUSE, 1978, p. 23 e p. 25, tradução nossa). O mesmo peso dado à universalidade pode ser visto em Adorno, que afirma que as expressões individuais

> só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. […] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado

> em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

Todavia, a partir de sua explicação sobre a relação entre o individual e o universal contida no juízo estético, Eagleton aproxima a estética kantiana da ideologia, algo que os frankfurtianos só concebem de modo restrito:

> O ponto de vista ideológico, de modo similar, é ao mesmo tempo completamente meu e uma verdade inteiramente sem sujeito – ao mesmo tempo constitutiva do sujeito em profundidade, […], e é uma espécie de lei universal. […] Na ideologia como na estética ficamos com a coisa-em-si-mesma, preservada em toda a sua concretude material em vez de dissolvida nas condições abstratas; e esta mesma materialidade, esta forma ou corpo singular e irrepetível, consegue misteriosamente assumir toda a lógica impositiva de um decreto global. (EAGLETON, 1993, p. 73).

E revela aqui a analogia que o permite realizar essa associação: para ele, afirmar que

> Dada a natureza de nossas faculdades imutáveis, segundo Kant, é necessário que certos juízos subjetivos despertem um consentimento universal, já que esses juízos provém simplesmente da operação formal de capacidades que nós temos em comum, [significa dizer que dadas] certas condições materiais, pode-se dizer, de forma semelhante, [que] certas respostas subjetivas são investidas, por necessidade, com toda a força de proposições universais consistentes, e isto é a esfera do ideológico. (EAGLETON, 1993, p.74).

Entretanto, a respeito dessa “necessidade”, Eagleton se limita a defender que a sociedade de classes capitalista precisa de algo para unir seus sujeitos em uma comunidade coesa, para promover a “solidariedade universal” que está na base da solidariedade ideológica exigida pela classe dirigente.

> Assim, ela [a estética kantiana] oferece um paradigma ideológico tanto para o sujeito individual quanto para a ordem social, pois a representação estética é uma *sociedade*, na qual cada elemento constituinte é condição para a existência projetada de todos os outros, e encontra nesta feliz totalidade a base para sua identidade. (EAGLETON, 1993, p. 76, grifo no original).

Para o autor, o que une os indivíduos não é o *conhecimento*, mas os *sentimentos* – daí “a estética estar no centro do pensamento burguês”, posto que, numa sociedade marcada pela divisão de classes, só haveria comunidade na estética. Novamente, o que

Eagleton identifica em Kant pode ser visto também em Marcuse:

> A solidariedade estaria em bases frágeis se não estiver enraizada na estrutura pulsional dos indivíduos. […] Solidariedade e comunidade têm sua base na subordinação da energia destrutiva e agressiva à emancipação social das pulsões de vida. (MARCUSE, 1978, p. 17, tradução nossa).

Neste ponto, e nas citações a seguir, é possível identificar mais semelhanças entre a abordagem de Eagleton e de Marcuse:[62] a estética possui um aspecto transcendental, um papel de preservação e resgate de valores e "ideais subversivos" da ordem burguesa, porquanto opõe-se ao *status quo* racional por operar no reino do sentimento, da sensibilidade:

> A estética é, assim, a esperança pálida, num ambiente crescentemente racionalizado, secularizado e desmistificado, de que não se tenha perdido inteiramente um propósito e significado último. Ela é o modo da transcendência religiosa de uma era racionalista – o lugar para onde as respostas aparentemente arbitrárias e subjetivas que caem fora do escopo do racionalismo podem ser trazidas ao centro e ganhar toda a dignidade de uma forma eidética. […] É como se a estética representasse algum *sentimento* residual deixado por uma ordem social anterior, em que um sentido do significado e harmonia transcendentais e da centralidade do sujeito ainda estivesse ativo. Estas proposições metafísicas não podem sobreviver à força crítica do racionalismo burguês, e assim devem ser preservadas numa forma indeterminada e sem conteúdo, como estruturas do *sentimento* em vez de sistema doutrinário. (EAGLETON, 1993, p. 68, grifos nossos).

Esta citação de *A Dimensão Estética* também trata a arte como guardiã de algo (o momento da gratificação pulsional) que teria ficado no passado:

> A revolução encontra seus limites e resíduos nessa permanência que é preservada na arte – preservada não como um pedaço de uma propriedade, não como um bocado da natureza imutável, mas como uma *lembrança da vida passada* […]. (MARCUSE, 1978, p. 23, tradução e grifo nossos).

---

62 Uma semelhança que foge ao escopo de nossa investigação é o recurso frequente à teoria psicanalítica, que omitimos em nossa exposição da análise de Eagleton, mas pode ser vista em EAGLETON, 1993, p. 61, 64, 69 e 70. O mesmo recurso também pode ser observado tanto em Marcuse quanto em Bourdieu, ainda que neste não haja um desenvolvimento teórico aprofundado, conforme observa Oliveira (2005, p. 537): "Ainda que [Bourdieu] reconheça a transformação da libido biológica em libido social como uma das tarefas a serem deslindadas pela sociologia, não há na obra do sociólogo uma preocupação em investigar como essa libido ou pulsão indiferenciada orienta-se na direção da constituição de uma *illusio*." Mas, ainda segundo Oliveira (2005, p. 538), para Bourdieu, "as análises sociológica e psicanalítica são perspectivas reciprocamente auxiliares e uma jamais prescinde da outra quando se trata de investigar a emergência e a constituição da *illusio* nos agentes." Para mais informações sobre esse tema, ver nota 151.

Para Marcuse, isso se deve ao vínculo que a arte tem com a sensibilidade:

> O meio da sensibilidade também constitui a relação paradoxal da arte com o tempo – paradoxal porque o que é experimentado por meio da sensibilidade é presente, enquanto a arte não pode mostrar o presente sem mostrá-lo como passado. O que se tornou forma na obra de arte já aconteceu: ele é relembrado, re-apresentado. A mímesis traduz a realidade em memória. Nessa rememoração, a arte reconheceu o que é e o que poderia ser, dentro e além das condições sociais. (MARCUSE, 1978, p. 67, tradução nossa).

Em outros trechos, Marcuse expressa a função que a arte tem de "trincheira" de "valores subversivos": "A sociedade de classes conhece somente a aparência, a imagem da diferença qualitativa; essa imagem, divorciada da práxis, foi *preservada* no reino da arte" (1978, p. 10, tradução nossa, grifo nosso). Além disso, "nas obras autênticas, a afirmação não cancela a denúncia: reconciliação e esperança ainda *preservam* a memória das coisas passadas." A última citação ainda apresenta outra ideia comum aos dois autores, pois assim como Marcuse, Eagleton observa na estética a convivência entre aspectos politicamente *negativos* e *afirmativos* (apesar de não usar tais termos, próprios do pensador alemão).

> O juízo estético kantiano, abstraído de toda motivação sensual, é, entre outras coisas, uma versão espiritualizada do sujeito abstrato e serializado do mercado, que elimina as diferenças concretas entre ele e os outros tão completamente como o faz a mercadoria com seus poderes niveladores e homogeinizadores [sic]. Em questões de gosto, tanto quanto em transações mercantis, todos os indivíduos são indiferentemente intercambiáveis; e a cultura assim aparece como parte do problema que ela pretendia se dar como solução. (EAGLETON, 1993, p. 75).

Podemos observar uma tese semelhante nestes trechos de *A Dimensão Estética*:

> A sublimação estética contribui para o componente afirmativo, reconciliador da arte, embora ela seja ao mesmo tempo um veículo para a função crítica e negativa da arte. A transcendência diante da realidade imediata estilhaça a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde. […] Com todas as suas características ideológico-afirmativas, a arte permanece uma força dissidente. (MARCUSE, 1978, p. 7-8, tradução nossa).

> Todavia, as fortes tendências afirmativas em direção à reconciliação com a

> realidade estabelecida coexistem com as tendências rebeldes. […] A ação recíproca entre a afirmação e a denúncia daquilo que existe, entre ideologia e verdade, pertence à própria estrutura da arte. (MARCUSE, 1978, p. 10, tradução nossa).

> Pois o potencial radical da arte está precisamente em seu caráter ideológico, em sua relação transcendente com a 'base.' A ideologia não é sempre *mera* ideologia, falsa consciência. […] Como ideologia, [a arte] se opõe à sociedade estabelecida. (MARCUSE, 1978, p. 13, tradução nossa).

> Mas o idealismo burguês [do qual faz parte a Grande Arte burguesa] não é mera ideologia, pois expressa um conteúdo objetivo correto. Ele contém não somente a justificação da forma de existência estabelecida, mas também a dor de seu estabelecimento: não somente a aceitação do que é, mas também a lembrança do que poderia ser. (MARCUSE, 2007b, p. 89, tradução nossa).

Ambos os autores trabalham com a ideia de que a ideologia não possui somente um aspecto conservador e legitimador da dominação social, mas que ela carrega valores incompatíveis com a ordem vigente. Ambos sublinham os elementos "revolucionários" do pensamento estético kantiano. Marcuse argumenta, em *Eros e Civilização* (1969b, p. 143-160), que o esforço filosófico, representado por Kant, para mediar sensibilidade e razão na dimensão estética parece ser uma tentativa de reconciliar as duas esferas da existência humana que foram separadas pelo princípio de realidade repressivo. Como a faculdade estética, responsável por essa mediação, é afim da sensibilidade, aquela reconciliação implica um reforço da sensibilidade diante da tirania da razão e, em última instância, demanda a libertação da sensibilidade diante do domínio repressivo da razão.[63] Nas palavras de Eagleton:

> Não há nenhuma razão para supor, no entanto, que 'ideologia' precise ser sempre um termo pejorativo, e que a estética se mantenha inequivocamente do lado da opressão social. Contra uma filosofia social fundada no egoísmo e no apetite, Kant defende uma generosa visão de uma comunidade de fins, encontrando na liberdade e autonomia do estético um protótipo das possibilidades humanas contrário ao mesmo tempo ao absolutismo feudal e ao individualismo possessivo. Se não há nenhum meio pelo qual este ideal admirável de respeito mútuo, igualdade e compaixão possa chegar à realidade material; se é necessário ensaiar na mente o que não pode ser encenado no mundo, não se pode responsabilizar Kant por isso. (EAGLETON, 1993, p. 72).

O tom condescendente e elogioso de Eagleton com respeito ao pensamento

63 Para uma análise mais detalhada da apropriação que Marcuse faz da estética kantiana, ver Silveira (2011).

kantiano também está presente em sua conclusão, momento em que o autor vincula Kant à filosofia marxista:

> É dentro desta visão corajosa que a crítica imanente de Marx encontrará um degrau e se perguntará como pode acontecer que tais sonhos de liberdade e dignidade moral sirvam para reproduzir as condições de violência e exploração. (EAGLETON, 1993, p. 77).

Diante dessa exposição da análise de Eagleton (e os paralelos com Marcuse), acreditamos ter preparado o terreno para sublinhar suas diferenças em relação à abordagem de Bourdieu. Fica marcada a deferência daquele autor diante do texto kantiano, o que pode implicar em sérias limitações no que tange à intenção de revelar a "função social" da estética, posto que a função do próprio discurso filosófico passa despercebida e que esse discurso não é questionado (toda a argumentação teórica de Kant é aceita por Eagleton, que nada mais faz que transpor o que o filósofo elaborou em termos filosóficos para o "ideológico").

Ironicamente, Eagleton acaba minando o caráter filosófico da estética kantiana (sua pretensão à verdade) ao tratá-la como mera ideologia, ainda que se recuse a afirmar que a falsidade seja a principal característica da ideologia,[64] ao mesmo tempo em que fundamenta sua argumentação na filosofia kantiana. Poderemos observar com mais clareza, então, que Bourdieu propõe uma leitura bem diferente dessa mesma filosofia e, em certo sentido, teoricamente mais arriscada do que as leituras "internas", como a de Eagleton (e também a de Marcuse, como estamos tentando demonstrar). Passemos a ela.

2.3 A interpretação bourdieusiana da *Terceira Crítica*

Interessante notar que Bourdieu faz questão de deixar claro que não pretende destituir a *Terceira Crítica* de seu valor propriamente filosófico, pois reconhece nela esse valor, nem a reduzir ao que ele chama de simples "máscara formal", sob a qual subjazeria a ideologia kantiana do belo; a *Terceira Crítica* nem é "só" filosofia, nem é "só" discurso

64 "A ideologia certamente contém muitas proposições falsas […] mas a falsidade dessas proposições, não é o que é especialmente ideológico nelas, pois nem todas as proposições falsas são ideológicas e nem todas as proposições ideológicas são falsas. O que torna essas proposições falsas ideológicas é a *motivação* de sua falsidade: o fato de elas codificarem atitudes emocionais úteis para a reprodução das formas de poder da sociedade." (EAGLETON, 1993, p. 72, grifo no original). Ou seja, o que faz com que uma proposição falsa seja ideológica é o *uso* que se faz dela. Mas como se podem estabelecer as intenções e modalidades desse uso sem observá-lo concretamente?

socialmente interessado. Todavia, também sublinha que não trata o pensamento de Kant como dotado de um sentido puramente teórico, como o fazem os leitores ortodoxos dos textos filosóficos. Eagleton, por outro lado, toma a estética de Kant por um paradigma de ideologia e, assim, parece tanto fazer do texto kantiano uma "máscara formal" (apesar de não usar esse termo), quanto prender-se a uma leitura interna do discurso filosófico, pois toma como teoricamente corretas as teses kantianas que apresenta.

> O oculto, ou seja, a dupla relação social – com a corte (espaço da *civilização* oposta à *cultura*) e com o povo (espaço da natureza e da sensibilidade) – está, ao mesmo tempo, presente e ausente. Ele apresenta-se, no texto, sob espécies tais que é possível, com toda a boa fé, deixar de vê-lo ali; além disso, a leitura ingenuamente redutora, que limitasse o texto de Kant à relação social que nele se dissimula e transfigura, seria tão falsa quanto a leitura comum que viesse a reduzi-lo à verdade fenomenal em que ele só se desvela ao ocultar-se. (BOURDIEU, 2008, p. 455, grifos no original).

Como se dá, então, a denegação da relação social que está na origem da *Terceira Crítica*? Para Bourdieu, em Kant e seus leitores, as categorias sociais do julgamento estético funcionam sob a forma de categorias "muito sublimadas", eufemismos sem intenção consciente de dissimulação, que permitem exprimir oposições sociais sob a forma de noções filosóficas. Dentre as tais "categorias sublimadas" do discurso kantiano, Bourdieu cita os pares "beleza/atrativo", "prazer/fruição" e "cultura/barbárie". Os primeiros elementos desses pares de opostos dizem respeito à disposição da burguesia culta, enquanto os outros elementos representam as inclinações populares em matéria de arte. Tal oposição procura evidenciar que a satisfação estética "autêntica" não tem nada a ver com o gosto vulgar e seu apetite pelo "agradável". A origem do gosto "puro" e da estética que é sua teoria, defende Bourdieu, está precisamente na rejeição do gosto "impuro" e da *aisthesis*, quer dizer, do prazer dos sentidos, imediato, vinculado à imagem do "abandonar-se a". O gosto "puro", essencialmente negativo, tem por princípio a aversão (visceral) por tudo aquilo que impõe certa fruição ao sujeito. Assim, esse princípio leva à rejeição do "fácil" (simples, sem profundidade, "barato", de fácil decifração), no sentido ético e estético, daquilo que leva a prazeres imediatamente acessíveis, desvalorizados como "infantis" e "primitivos".

Em "O fetichismo na música e a regressão da audição", Adorno caracteriza a audição moderna com o termo "regressão", que em seu raciocínio representa a infantilização e perda da liberdade do ouvinte, mas cujo sentido se aproxima

demasiadamente da ideia de “primitivismo”. A associação do popular ao infantil, em tom de censura, aparece também em seu “Sobre a Música Popular”, quando ele está analisando os mecanismos estruturais das obras que visam à promoção e à *imposição* da música estandardizada e aborda o que ele denomina “fala da criança”, caracterizada pela repetição de fórmulas, pela *simplicidade* proposital e “certos coloridos musicais superadocicados, funcionando como doces e bombons musicais” (ADORNO, 1994, p. 129). São os mesmos elementos rejeitados pelo gosto “puro” expresso no discurso kantiano analisado por Bourdieu. O próprio sociólogo chama a atenção, vale ressaltar, para a presença dos traços característicos do “gosto puro” na obra de Adorno (BOURDIEU, 2008, p. 450).

De acordo com análise de Bourdieu, as obras que lançam mão de “efeitos fáceis” ofendem o público “difícil”, coisa que os artistas que “respeitam” o público nunca irão fazer. Elas causam mal-estar e aversão no espectador por usarem métodos de sedução “baixos”, que levam o espectador a se sentir “como qualquer um”, convidado a regredir para as formas primitivas e elementares do prazer (como as “gratificações animalescas do desejo sexual” ou o gosto infantil pelo doce), seduzindo-o[65] e cativando-o por sua aparência enganosa, impondo-lhe uma *participação real* que é o oposto do “distanciamento” e do “desinteresse” do gosto puro, traços distintivos do *ethos* da “fração dominada da classe dominante” (como dito acima, expressão usada por Bourdieu para se referir aos “intelectuais burgueses”).[66] Ao estimular a vontade, as obras que excitam o

65 Isso se assemelha ao seguinte julgamento de Bürger, feito em meio à sua análise das vanguardas históricas, a respeito das obras da indústria do entretenimento: “É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, *impingir ao leitor* um determinado comportamento de consumo; mas, evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de *sujeição*. Algo semelhante se pode dizer da estética da mercadoria, que trata a forma como mero *estímulo para levar o comprador* a adquirir produtos que não lhe são úteis.” (BÜRGER, 2012, p. 104, grifos nossos).

66 Podemos identificar um exemplo recente no cenário musical brasileiro dessa distinção entre o público “popular” como “inculto” e “grosseiro” e o “erudito” como “culto” e “refinado” na seguinte fala do cantor Ed Motta a respeito de sua turnê internacional: “[…] eu agradeço e fico honrado em ser prestigiado pela comunidade brasileira, mas é importante frisar, não tem músicas em português no repertório, eu não falo em português no show... Preciso me comunicar de forma que todos compreendam, o inglês é a língua universal, então pelo amor de Deus, não venha com um grupo de brasuca [sic] berrando 'Manuel', porque não tem, e muito menos gritar 'fala português […]'… O mundo inteiro fala inglês, não é possível que o imigrante brasileiro não saiba um básico de inglês. A divulgação da gravadora, dos promotores é maciça no mundo Europeu, e não na comunidade brasileira. Verdade seja dita, que meu público brasileiro de verdade na Europa, [sic] é um pessoal *mais culto, informado, essas pessoas nunca gritaram nada*, o negócio é que vai uma *turma mais simplória* que nunca me acompanhou no Brasil, *público de sertanejo, axé, pagode*, que vem beber cerveja barata com camiseta apertada tipo jogador de futebol, com aquele relógio branco, *e começa* [sic] *gritar* nome de time. Não gaste seu dinheiro, e nem a paciência alheia atrapalhando um trabalho que é realizado com seriedade cirúrgica […]” (‘NÃO falo em português no show’, diz Ed Motta sobre tour na Europa. *G1*, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/04/nao-falo-em-portugues-no-show-diz-ed-motta-sobre-tour-na-europa.html. Acesso em: mai. 2015). As reações a esse comunicado, feito na internet, foram desfavoráveis ao cantor, que se viu obrigado a pedir desculpas

apetite acabam com toda “contemplação estética”, segundo Schopenhauer, (considerado por Bourdieu como “exemplar” por propor uma oposição entre “belo” e “lindo” (*joli* – termo usado por Bourdieu) perfeitamente idêntica à feita por Kant entre “belo” (*Das Schöne*) e “agradável” (*Das Angenehme*)), ou destroem “o estado de intuição pura”, que é, em Kant, condição necessária à experiência estética legítima, que deve tratar a obra de arte como uma *finalidade sem fim*, sem submetê-la a nenhum conceito prévio de moralidade ou utilidade.

Podemos encontrar essa noção da “arte como finalidade sem fim” alhures, quando Adorno descreve a posição de Valéry sobre os museus em seu “Museu Valéry Proust” (1998a). Essa noção, que Adorno aponta como o “momento de verdade” da visão “conservadora” de Valéry, aparece acompanhada dos temas da repulsa pelo agradável e da arte como medida de humanidade (que será abordado mais adiante):

> Para Valéry o museu é um lugar de barbárie. Essa atitude tem como fundamento a convicção do caráter sagrado da cultura […]. Somente o que existe *por si mesmo*, sem dar atenção aos homens aos quais deveria *agradar*, cumpre sua *vocação humana*. Pouca coisa tem contribuído tanto para a *desumanização* quanto a crença geral, formada no predomínio da razão manipuladora, de que formações espirituais só se justificam na medida em que existem *para servir a outras coisas*. (ADORNO, 1998a, p. 182, grifos nossos).

2.3.1 A verdade oculta do gosto puro

De acordo com Bourdieu, o gosto puro rejeita a “violência” a que se submete o espectador popular e reivindica *respeito* e *distanciamento*, haja vista que mantêm o objeto à distância necessária para a afirmação da liberdade, no sentido de independência, entre a representação e a coisa representada:

> A aversão é a experiência paradoxal da fruição extorquida pela violência, ou seja, da fruição que provoca horror. Este horror, ignorado por aqueles que se abandonam à sensação, resulta, fundamentalmente, da abolição da distância, em que se afirma a liberdade, entre a representação e a coisa representada, em suma, da alienação, da perda do sujeito no objeto, da submissão imediata ao presente imediato, determinada pela violência subjugadora do ‘agradável’. (BOURDIEU, 2008, p. 451).

---

publicamente.

Identificamos a sobrevivência dos critérios de "respeito e distanciamento" no mesmo texto supracitado de Adorno, quando este defende a seriedade da fruição, o efeito de estranhamento e o distanciamento como condições necessárias para que a arte cause prazer e exerça sua função crítica da realidade existente (1998a, p. 178 e 185). Ou, ainda, em seu já citado "Palestra sobre lírica e sociedade", quando o autor afirma que a essência da lírica (e por que não dizer, de toda a arte?) é o não reconhecimento do poder da socialização ou sua capacidade de "superá-la pelo *pathos* da distância" (ADORNO, 2003, p. 66). Entretanto, dentro do corpo teórico de Adorno, e também de Marcuse (1991, p. 67), a importância desse distanciamento[67] (outra característica fundamental da "autonomia") não se justifica meramente como condição necessária para a experiência do belo, mas em função do papel crítico da arte:

> […] essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resite, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. E protesto contra ela, o poema anuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens […]. (ADORNO, 2003, p. 68-69).

Ainda no contexto da Teoria Crítica, as críticas de Marcuse com respeito à arte engajada e à anti-arte (e o consequente elogio de uma arte "autônoma" que transfigura a realidade) baseiam-se, em grande parte, na condenação daquilo que caracterizaria essas formas de "arte": a abolição do *distanciamento* e a supressão da *alienação* enquanto separação.

> O potencial político da arte está somente em sua própria dimensão estética. Sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediata, e frustrante. Quanto mais diretamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de estranhamento e as metas radicais e transcendentes da mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht. (MARCUSE, 1978, p. *xii-xiii*, tradução nossa).

67 É preciso destacar, contudo, que a autonomia da forma, enquanto distanciamento, permite a reconfiguração – na "imanência da constituição intraestética" – da dita realidade empírica, segundo os discursos filosóficos de extração frankfurtiana sobre a arte.

> A única verdade da arte rompe tanto com a realidade do dia-a-dia quanto com a realidade do dia de festa, que bloqueiam toda uma dimensão da sociedade e da natureza. A arte é transcendência dentro desta dimensão na qual sua autonomia constitui a si mesma como autonomia na contradição. Quando a arte abandona essa autonomia e com ela a forma estética na qual a autonomia é expressa, a arte sucumbe àquela realidade que ela busca compreender e condenar. Enquanto o abandono da forma estética pode prover o mais imediato, o mais direto espelho de uma sociedade na qual sujeitos e objetos estão arruinados, atomizados, roubados de suas palavras e imagens, a rejeição da sublimação estética torna tais obras em cacos e pedaços da própria sociedade da qual elas querem ser a "anti-arte". A anti-arte está autoderrotada desde o início. (MARCUSE, 1978, p. 49, tradução nossa).

Argumento semelhante pode ser visto também em Adorno, quando ele afirma que a condição para a sedimentação "da relação histórica do sujeito com a objetividade", ou seja, a universalidade da obra, é que essa relação não apareça, que essa não seja a intenção da obra (surge, ao fundo, o tema do desinteresse):

> Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. […] isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (ADORNO, 2003, p. 72).

De volta à leitura de Bourdieu sobre a estética kantiana e à questão do distanciamento, o gosto "puro", "gosto pela reflexão", excluindo o interesse, não deve dar importância à existência da coisa representada, em oposição ao "gosto dos sentidos", que busca o agradável e está interessado somente na fruição. Segundo Bourdieu, o problema do "agradável" para essa estética é que ele é comum a seres humanos e animais,[68] reduz-nos ao comum, ao vulgar, à corporeidade, suprimindo a diferença entre aqueles que resistem e os que se entregam à fruição.[69] Ao impor a satisfação imediata do desejo,

68 "Existe também o agradável para os seres desprovidos de razão como os animais; o belo só existe para os homens, quer dizer, para os seres sensíveis e ao mesmo tempo racionais; o bom existe para todos os seres racionais em geral." (KANT, 1876, p. 45, tradução nossa).

69 A condenação filosófica da fruição sensível (acompanhada do elogio de quem resiste a ela) não é um tema moderno. Já era vista na Antiguidade, como em Heráclito, por exemplo: "Os melhores preferem […] a glória eterna […]. A maioria, no entanto, pensa somente em se satisfazer como animais." (NICOLA, 2005, p. 18).

ele elimina *o poder de distanciamento* da representação artística, a liberdade humana de suspender a adesão imediata ao sensível e exclui, nas palavras de Kant, "a expectativa refletida do futuro" (apud Bourdieu). Tudo isso tem, para Bourdieu, implicações éticas importantes:

> O objeto que 'se impõe à fruição', tanto pela imagem quanto na realidade, em *carne e osso*, neutraliza a resistência ética, assim como a neutralização estética: em suma, ele elimina o poder de distância da representação, a liberdade propriamente humana de colocar em suspense [quer dizer, em suspensão] a adesão imediata, animalesca, ao sensível e de rejeitar a submissão ao puro afeto, à simples *aisthesis*. Duplo desafio à liberdade, à humanidade, à cultura, enquanto antinatureza, a aversão é, portanto, a experiência *ambivalente* da horrível sedução do repugnante e da fruição, que opera uma espécie de redução universal à animalidade, à corporeidade, ao ventre e ao sexo, ou seja, ao que é *comum*, portanto, vulgar, abolindo toda diferença entre aqueles que resistem com todas as suas forças e aqueles que se comprazem no prazer, que usufruem da fruição […]. (BOURDIEU, 2008, p. 451, grifos no original).

Embora, sob a perspectiva da estética kantiana e de acordo com a experiência cotidiana que as diferentes classes têm em relação à arte, não haja nada em comum entre o gosto "puro" e o gosto "bárbaro", Bourdieu irá destacar justamente seus elementos análogos. Enquanto a estética de tradição kantiana afirma que "o belo é aquilo que agrada universalmente sem conceito", Bourdieu defende que, ao contrário, *somente aquilo de que se tem o conceito pode agradar*. Ou seja, o prazer estético erudito pressupõe a aprendizagem pela familiaridade e pelo exercício,[70] ele é o "produto artificial da arte e do artifício" e aquilo que "se vive ou pretende ser vivenciado como natural é, na realidade, prazer culto." (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 165). O "gosto bárbaro" descrito por Kant parece contradizer o gosto culto, por estar armado de conceitos e ser "interessado",[71] mas na verdade ele manifesta abertamente isto que Bourdieu chama de "a verdade oculta do gosto culto": *todo gosto pressupõe conceitos*. Mas, efetivamente, o julgamento do gosto e o prazer estético que o acompanha se tornam experiência

70 O tema da aquisição da competência cultural será aprofundado no Capítulo 5.

71 Kant, no parágrafo quarto da Analítica do Belo, não afirma que para fruir o agradável sejam necessários conceitos, mas o bom, este sim, carece de conceitos (KANT, 1876, p. 42 e seguintes). Na mesma passagem da *Terceira Crítica*, o filósofo afirma que a despeito das diferenças, tanto o *agradável* quanto o *bom* têm em comum o fato de estarem ligados por *interesse* aos seus objetos. Já o *gosto* é uma faculdade de julgamento mediante uma satisfação completamente *isenta de interesse* (KANT, 1876, p. 46). Assim, sob a perspectiva kantiana, não seria correto falar em "gosto bárbaro" pois o gosto não diz respeito ao *bom* nem ao *agradável*. Bourdieu, ao usar o termo "gosto bárbaro", pretende referir-se a um "gosto não-puro", noção que não faz sentido se tomarmos somente os elementos "presentes" e "visíveis" na *Terceira Crítica*, mas que é coerente com a proposta de Bourdieu, que pretende revelar aspectos ocultos (a relação social denegada) dessa obra filosófica.

subjetiva, são vivenciados como livres de toda determinação externa, conquistados "contra a cultura comum". Isso porque eles são a "estética realizada", ou "a cultura (de uma classe e de uma época) tornada natureza" (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 165).

2.3.2 O gosto popular

O gosto das classes populares, o que Bourdieu chama também de "gosto bárbaro", em seu uso particular da linguagem kantiana, é definido, de acordo com o autor, pela recusa ou pela impossibilidade de diferenciar o agradável do prazeroso, o interesse dos sentidos e da razão e o desinteresse (a única garantia da qualidade estética da contemplação). O gosto popular exige que toda imagem tenha uma função e seus fundamentos são a recusa da gratuidade e do desinteresse, o culto ao trabalho e a valorização do "instrutivo". Para mostrar que uma diferença hierárquica entre os gostos erudito (superior) e popular (inferior) pode ser observada em autores que consideramos fortemente marcados pela leitura kantiana da arte, citamos Marcuse:

> A possibilidade de uma aliança entre 'o povo' e a arte pressupõe que os homens e mulheres administrados pelo capitalismo monopolista desaprendam a linguagem, os conceitos e as imagens dessa administração, que eles experimentem a dimensão da mudança qualitativa, que eles reivindiquem sua subjetividade, sua interioridade. (MARCUSE, 1978, p. 37, tradução nossa).

Ou seja, que a relação dos "homens e mulheres administrados" com a cultura deixe de se pautar pelo gosto popular. O distanciamento entre arte autêntica e gosto popular também pode ser inferida aqui: "A arte está comprometida com aquela percepção do mundo que aliena os indivíduos de sua existência e performance funcionais na sociedade […]" (MARCUSE, 1978, p. 9, tradução nossa). Mas o impacto dessa desigualdade de percepções não fica confinada ao universo da arte, pois afeta significantemente o contexto social e político. Posto que para Marcuse (1978, p. 44) a estilização é condição necessária para a transfiguração estética da realidade e assim contribui para sua função subversiva, aqueles que não são capazes de "entender" essa estilização não terão suas consciências transformadas pela arte.

Bourdieu explica que, incapaz de situar cada obra dentro do universo das representações por falta dos princípios de classificação estilísticos, de dar atenção à

forma e de relacioná-la a outras obras e à história da arte, a percepção popular é considerada "inadequada". Já na linguagem de Marcuse, cujo pensamento não problematiza as condições para aquisição e o exercício da competência artística, a percepção "inadequada" caracteriza-se por sua consonância com "modos de pensar operacionais e traduzíveis em atitudes apropriadas para aceitar a racionalidade produtiva dos sistemas sociais dados" (1998, p. 157). Apesar de Bourdieu afirmar que a "cultura popular", negação da cultura erudita, não passa de uma versão "mutilada, diminuída, empobrecida, parcial da cultura dominante" (BOURDIEU, 1983, p.106), sem ser, contudo, uma contracultura,[72] isso não implica um juízo de valor sobre ela, mas o reconhecimento da relação hierarquizada, histórica e não essencial,[73] que ela mantém com a cultura erudita.

> Aqueles que acreditam na existência de uma 'cultura popular', verdadeira aliança de palavras através da qual se impõe, independentemente de nossa vontade, a definição dominante da cultura, devem perder a esperança de encontrar, se procederem a uma verificação mais sutil, algo além dos fragmentos dispersos de uma cultura erudita, mais ou menos antiga (à semelhança dos saberes 'na área da medicina'), selecionados e reinterpretados, evidentemente, em função dos princípios fundamentais do *habitus* de classe e integrados na visão unitária do mundo que ele engendra e não a contra-cultura invocada por eles, cultura realmente erguida contra a cultura dominante, cientemente reinvidicada como símbolo de estatuto ou profissão de existência separada. (BOURDIEU, 2008, p. 369).

2.3.3 Burguesia culta *vs*. povo, cultura vs. natureza, *askesis vs. aisthesis*

Bourdieu contraria a "teoria do gosto puro" ao afirmar que seu fundamento está na *relação social concreta entre a burguesia culta e o povo*, e não em elementos universais e transcendentais. Tal afirmação soa absurda àquela teoria, pois ela tende a recusar tudo que remete à gênese empírica, psicológica e social do gosto, realizando o que Bourdieu

72 O termo "contracultura" aqui é usado para se referir às expressões culturais que, na visão de Bourdieu, representassem uma oposição à norma erudita, à cultura legítima, não para falar dos movimentos artísticos cujo auge remonta à década de 1960.

73 Sobre a relação entre a cultura popular e a erudita, Gartman (2013, p. 52, tradução nossa) afirma que "os teóricos frankfurtianos concordam com Bourdieu que a cultura foi bifurcada historicamente e assim simboliza as divisões de classe, embora eles contestem sua afirmação relativista segundo a qual cada parte [a popular e a erudita] seja igualmente válida […]". Em nossa interpretação, Bourdieu não defende que as culturas sejam igualmente "válidas", mas igualmente "necessárias", ou seja, historicamente determinadas. O próprio Gartman parece concordar com isso, quando diz que, para Bourdieu, a cultura popular só pode ser julgada relativamente à posição social dos trabalhadores, não em comparação à alta cultura segundo um critério universal de valor, como Adorno tenta fazer; Bourdieu diz que ela não é *inferior*, mas *oposta* (GARTMAN, 2013, p. 140).

chama de “o salto entre o transcendental e o empírico”, tal como expusemos anteriormente.

Testemunhas disso são tanto a oposição que tal teoria estabelece entre o “agradável” (fruição que não torna culto) e a “cultura” quanto as alusões à aprendizagem e educabilidade do gosto. A antítese entre *cultura* (“prazer espiritual”) e *natureza* (“prazer corporal”), segundo a visão de Bourdieu, está enraizada naquela relação social concreta de oposição entre *burguesia* e *povo*. Apesar de negar o prazer vulgar, o “prazer puro” não significa a ausência total da fruição, mas a “repressão”, a “renúncia”, a “sublimação” da *aisthesis*.[74] A inibição do prazer imediato, condição da experiência do prazer puro,[75] torna-se ela mesma fonte de prazer (preliminar): *askesis*, prazer ascético, disciplinado.

> Enquanto condição da experiência do prazer ‘puro’, a inibição do prazer imediatamente acessível pode tornar-se, por sua vez, fonte de prazer; assim, o *requinte* leva a cultivar, por si mesmo, o ‘prazer preliminar’, mencionado por Freud, a adiar cada vez mais a resolução da tensão, a aumentar, por exemplo, a distância entre o acorde dissonante e sua resolução completa ou conforme as normas. De modo que a forma mais ‘pura’ do prazer do esteta, a *aisthesis* depurada, sublimada, denegada, poderia assim consistir, paradoxalmente, em uma ascese, *askesis*, uma tensão provocada e alimentada, isto é, exatamente o contrário da *aisthesis* primária e primitiva. (BOURDIEU, 2008, p. 452).

O prazer puro, ascético, depurado, abnegado, se torna o símbolo da excelência moral, e a obra de arte seria um teste de “superioridade ética”, medida incontestável da capacidade de sublimação que define o ser humano “verdadeiramente humano” (BOURDIEU, 2008, p. 452). De acordo com a interpretação de Bourdieu, o discurso estético visa ao estabelecimento da arte como critério último de humanidade: a arte deve certificar a diferença entre “homens” e “não-homens”.[76]

Essa implicação ética escapa a Eagleton, mas cujo significado “puramente filosófico” dentro do pensamento kantiano é bem explicado por ele:

> Para Kant, quando concorremos espontaneamente num juízo estético, e somos capazes de concordar que um certo fenômeno é sublime ou belo, estamos exercendo uma forma valiosa de intersubjetividade,

74 Esse valor da cultura burguesa é reconhecido por Marcuse quando ele escreve que a Cultura Afirmativa fundou-se na “subordinação da sensualidade à dominação da alma.” (2007, p. 97, tradução nossa).

75 Mais uma vez, podemos ver que Eagleton (1993, p. 66), diferentemente de Bourdieu, se prende ao raciocínio kantiano a fim de explicar certos elementos da estética: “Parte do prazer estético está no sentimento ‘instantâneo’ da conformidade do mundo às nossas capacidades – sentimento inverificável que nos dá sensação de propósito (o mundo está aqui para nós), típica da ideologia.”

76 “[…] somente o homem, entre os demais seres do mundo, é capaz de um ideal de beleza […].” (KANT, 1876, p. 66, tradução nossa).

> estabelecendo-nos como uma *comunidade de sujeitos sensíveis* ligados por um sentimento imediato de nossas capacidades compartilhadas. (EAGLETON, 1993, p. 59, grifos nossos).

E, acrescentamos ainda, sua explicação do "poder" que o objeto estético tem de revelar nossa própria "humanidade":

> Na perspectiva de Kant, nós atribuímos ao objeto a harmonia de nossos próprios poderes criativos, […], dando um poder e plenitude que pertence propriamente a nós mesmos. O sentido que o objeto faz consiste inteiramente no sentido que ele faz para nós. (EAGLETON, 1993, p. 68).

Essa função de critério de humanidade pode ser encontrada no texto "Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura", quando Marcuse trata da noção de alma como repositório burguês dos ideais de humanidade. Para Marcuse (2007b, p. 92, tradução nossa), a noção de alma desempenha um papel central na Cultura Afirmativa: "A beleza da cultura é sobretudo uma beleza interior e só pode alcançar o mundo exterior a partir de dentro. Seu reino é essencialmente um reino da *alma*." Noção que não foi cunhada pela filosofia, mas pela literatura Renascentista: "uma parte inexplorada do mundo a ser descoberta e fruída" e "a única esfera da vida que não foi sugada para dentro do processo de trabalho social" (p. 95-96, tradução nossa). Diante da nova ordem econômica burguesa, o ideal universal de humanidade, "numa sociedade determinada pela lei econômica do valor, só pode ser representado pela alma e como um acontecimento espiritual. Tudo mais é *desumano* e desonroso." (p. 96, tradução nossa, grifo nosso).

Ainda a respeito da arte como expressão da superação da "animalidade" e critério de "humanidade" Bourdieu afirma que

> Se avançarmos até as últimas consequências de uma estética que, […], deve avaliar a virtude pela amplitude dos vícios superados e o gosto puro pela intensidade da pulsão denegada e da vulgaridade vencida, devemos reconhecer a arte mais realizada nas obras que levam, ao mais elevado grau de tensão, a antítese da barbárie civilizada, do impulso reprimido, da grosseria sublimada: esse é o caso, atualmente, de Mahler que impeliu, mais longe que qualquer outro, o jogo perigoso com a condescendência e com todas as formas de recuperação erudita das 'artes populares' ou, até mesmo, do estilo empolado. (BOURDIEU, 2008, p. 452).

A superação ou o distanciamento diante daquilo que é "cotidiano" e "vulgar" como critério de excelência estética está presente (obviamente não com essa intenção) nas observações que Marcuse e Adorno fazem a respeito do mesmo compositor citado acima

por Bourdieu: Marcuse, em seu “Commencement Speech to the New England Conservatory of Music”, vê em Mahler “o último triunfo da bela forma” (2007a, p. 134, tradução nossa). Já Adorno, a despeito de definir a música de Mahler como “o escândalo secreto de toda a estética musical burguesa”, parece reconhecer no compositor, não sem ressalvas, um representante da “arte mais realizada”, da arte “nova”:

> Tudo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum de seus temas apresenta o som habitual […]. Precisamente o que já está ‘gasto’ cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas ‘batidos’ recebem nova vida como variações. […] Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. (ADORNO, 2000, p. 107-108).

Na noção de “novidade” reside o elogio que Adorno faz da obra de Mahler em relação ao seu potencial crítico: a novidade da arte é sua qualidade de ruptura radical com o cotidiano, aquilo que ela tem de não-digerido, não-domesticado. Assim, o novo é contraditório e negativo em relação ao existente e por isso o poder crítico da arte reside em sua novidade (FREITAS, 2003, p. 29). Sublinhamos que, dentro do arcabouço teórico de Adorno, a superioridade desta ou daquela forma artística tem a ver com sua identificação ou não com a reificação cultural, e não com a questão da *askesis*, levantada por Bourdieu. Todavia, independentemente das intenções e da coerência teórica interna do pensamento dos frankfurtianos, se lidos como discursos estéticos sob a lente da análise bourdiesiana, observamos mais uma vez o reforço dos valores da “estética erudita”.

Para Bourdieu, a criação artística, ato de sublimação, predispõe-se a cumprir um papel de legitimação social, portanto, como “mecanismo ideológico”, pois a negação da fruição inferior e vulgar (natural) contém a afirmação da superioridade de quem se satisfaz com prazeres sublimados, “desinteressados”, “gratuitos” e livres.

2.3.4 Arte como “contra-natureza” e a legitimação da dominação

Aplicando alhures as análises de Bourdieu sobre a estética kantiana no que diz respeito ao humano e ao natural no campo da arte, segundo as quais o “mundo produzido pela ‘criação’ artística não é somente ‘outra natureza’, mas uma ‘contra-natureza’, um mundo produzido à maneira da natureza, mas contra as leis comuns da natureza [...]”

(2008, p. 453), podemos identificar, por exemplo, a relação de oposição entre *arte* moderna e *natureza* também no discurso de Baudelaire a respeito da maneira de pintar de Constantin Guys: ao elogiar sua técnica (ele pinta de memória, não a partir da própria natureza) Baudelaire critica o realismo, afirmando que, na medida em que a arte não deve ser reprodução literal (a natureza como referência de beleza é a marca da "estética das pessoas que não pensam"), ela é re-criação, criação de outra natureza mais bela que ela própria. Reforçando sua posição, Baudelaire pergunta: "Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?" (BAUDELAIRE, 1996, p. 204). Para apreciar tais obras é necessário reconhecer o valor superior do artificial em relação ao natural (tese que Baudelaire também defende nesse texto), ou seja, possuir um gosto "cultivado"; em oposição ao gosto natural que se contenta com as coisas da natureza, aqui desvalorizadas de antemão.[77]

Danto (2006, p. 15-16) também aborda o *tema da arte como criação de uma contra-realidade* em seu "O mundo da arte" quando comenta a passagem da *teoria da arte como imitação* para a *teoria da arte como criação de outra realidade*. O mesmo tema pode ser identificado em Pareyson (ABDO, 2005, p. 365) e em Marcuse, que também advoga a *superioridade* da realidade estética, corroborada, tacitamente, por sua *inutilidade* na esfera da vida cotidiana:

> Como a tecnologia, a arte cria um outro universo de pensamento e prática contra e dentro do existente. Mas, *em contraste* com o universo da técnica, o universo artístico é de ilusão, aparência, *Schein*. Todavia, essa aparência corresponde à realidade que existe como *ameaça* e promessa diante da realidade estabelecida. (MARCUSE, 1991, p. 238, tradução e grifos nossos).

> A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder de permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem, de *permanecer mais real do que a realidade da normalidade*. (MARCUSE, 1999, p. 270, grifos nossos).

> A arte é essencialmente irrealista: a realidade que ela cria é alheia e antagônica à outra, a realidade realista que ela nega e contradiz – em nome da utopia que deve ser real. (MARCUSE, 1999, p. 272).

> Obviamente, a dimensão estética não pode validar um princípio de

77 Para uma análise mais completa do discurso de Baudelaire à luz do pensamento de Bourdieu, ver Silveira (2013).

> realidade. Como a imaginação, que é sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética é essencialmente 'irreal': manteve sua liberdade diante do princípio de realidade ao custo de ser ineficaz na realidade. Os valores estéticos podem funcionar na vida para adorno e elevação cultural, ou como um hobby particular, mas *viver* segundo esses valores é o privilégio dos gênios ou a marca dos boêmios decadentes. (MARCUSE, 1969b, p. 143, tradução nossa, grifo no original).

Certamente, viver segundo os valores estéticos legítimos é um "privilégio", mas isso não está reservado aos "gênios" e "boêmios". Para Bourdieu, a oposição entre "gostos naturais" e "gostos cultivados" representa a relação do corpo com a alma, daqueles que são "apenas natureza", subjugados pelas necessidades materiais,[78] e aqueles, livres diante daquelas necessidades, que têm capacidade de dominar sua natureza[79] e desse modo afirmam a legitimidade da sua pretensão em dominar a natureza social.[80] Quando Shaftersbury, citado por Marcuse (2007b, p. 102), afirma que os animais são incapazes de conhecer e fruir a beleza e que os seres humanos também não o fazem quando não gozam da "beleza mental" e racionalmente ("com nobreza"), identificamos as teses de Bourdieu sobre a negação do prazer vulgar em um discurso teórico sobre a cultura.

Podemos destacar, no que diz respeito à função de legitimação social das desigualdades exercida pela cultura, uma aproximação parcial entre a visão de Bourdieu e a noção de arte "afirmativa" de Marcuse e com as críticas de Adorno à Indústria Cultural: "parcial" pois, em Marcuse (2007b), o papel de legitimação da arte se dá em função do efeito de "reconciliação prematura" dos indivíduos com a ordem estabelecida, pois por meio da fruição estética as pessoas seriam capazes de experimentar a beleza e a liberdade que estão ausentes na vida concreta, o que inibiria a busca por mudanças reais que efetivamente promovessem aquelas qualidades experimentadas.

Também em Adorno (1988), a cultura quando é interessada (a cultura de massas)

---

78 A visão da luta pela sobrevivência como algo negativo, destino daqueles que não são livres, também pode ser visto em Marcuse: "Na Natureza tanto quanto na História, a luta pela existência é o símbolo da escassez, sofrimento, e carência. São as qualidades da matéria cega, do reino da imediatez no qual a vida sofre passivamente sua existência." (MARCUSE, 1991, p. 236, tradução nossa).

79 Ainda em Marcuse (1991, p. 237, tradução nossa), a valorização da superação da Natureza: "Toda alegria e felicidade derivam da habilidade de transcender a Natureza – uma transcendência na qual o domínio da Natureza é em si subordinado à libertação e à pacificação da existência."

80 Bourdieu (2008, p. 452) identifica na fala de Kant em seu *Início Conjectural da História Humana*, quando este trata dos homens no início da história ("preocupados somente com seus sentidos, tão apurados quanto os dos animais, e os homens que também estão ocupados com seus pensamentos e que por isso conseguem desligar-se de suas sensações"), uma enunciação bastante direta do fundamento social da oposição entre o "gosto pela reflexão" e o "gosto dos sentidos". Bourdieu vê aqui um "mecanismo ideológico" que descreve as classes sociais opostas como momentos diferentes de uma "evolução" humana filogenética, vista como progresso da "natureza" em direção à "cultura", sendo o "momento inicial" associado às classes populares e o "ápice evolutivo" ligado às classes "superiores".

dá prazer sensual imediato aos consumidores, o que contribui para manter a desigualdade econômica ao fornecer uma satisfação substitutiva, superficial e entorpecente que impede as pessoas de realizar mudanças (GARTMAN, 2013, p. 133). Além disso, “Adorno vê essa cultura como uma unidade homogênea de prazeres superficiais, imposta a todos, que obscurece as desigualdades de classe” (GARTMAN, 2013, p. 134, tradução nossa). O que há de opressivo nessa cultura, para Adorno, é o fato de ela ter eliminado virtualmente a alta cultura desinteressada com seu criticismo, de ter nivelado todas as expressões culturais a meras gratificações simplistas que reconciliam os oprimidos com sua própria opressão. Eis uma das principais diferenças entre as abordagens de Bourdieu e da Teoria Crítica: enquanto aquele vê a cultura moderna como uma diversidade hierarquizada que legitima simbolicamente as posições sociais “superiores” e “inferiores”, a última a vê como uma unidade que obscurece as diferenças sociais, por operar segundo a lógica industrial da padronização e homogenização, tanto dos produtos quanto dos consumidores (GARTMAN, 2013, p. 134 e p. 141). Além disso, para Bourdieu, predominantemente, *todas* as esferas da cultura exerceram e exercem uma função de legitimação das desigualdades sociais; não há relação “desinteressada” com a cultura, assim como não há razões para atribuir de antemão à cultura erudita, por exemplo, um papel crítico.

2.3.5 O interesse do prazer desinteressado

Diferente de Bourdieu, Adorno afirma que a estética desinteressada de Kant não representa o gosto particular da classe dominante, mas o critério universal[81] de uma arte crítica às desigualdades sociais. Somente as variações da alta cultura burguesa, desinteressadas e autônomas diante das demandas práticas do mercado, exercem um

81 Gartman (2013, p. 143) afirma que, após 1989, Bourdieu muda sua visão sobre a autonomia da arte e reconhece a possibilidade de haver universalidades nessa área (como Kant e a Escola de Frankfurt). Em tese, isso se deve a um problema na própria teoria de Bourdieu: se todo conhecimento é relacional, como garantir que o próprio conhecimento sociológico seja objetivo? O Bourdieu tardio teria dado duas soluções: em primeiro lugar, a consciência reflexiva do sociólogo a respeito dos fatores externos que interferem em seu trabalho a fim de assegurar sua autonomia; em segundo lugar, os intelectuais poderiam gerar conhecimento objetivo pois não estão preocupados com ganhos econômicos (são subvencionados pelo Estado). Sem nos aprofundarmos na questão, em nossa interpretação, o fato de um conhecimento ser relacional não o esvazia completamente de objetividade, mas subordina a validade de uma teoria à sua capacidade de levar em conta os múltiplos elementos e referenciais que caracterizam o objeto de investigação. No caso da legitimação cultural das desigualdades sociais, defendemos que a abordagem de Bourdieu, até o período estudado, é mais consistente que a da Teoria Crítica e dos outros autores analisados em nossa tese.

papel crítico: conservam a “promessa de felicidade” ao mesmo tempo em que negam a realização da felicidade na realidade dada ao revelar seus antagonismos. A desinteressada arte elevada estaria do lado dos oprimidos, cuja estética interessada do prazer imediato, manifestada no consumo dos produtos da Indústria Cultural, não representa a expressão estética autêntica da classe trabalhadora; ao contrário, ela é inautêntica, pois é imposta pelo mercado e serve para legitimar as diferenças de classe ao obscurecê-las (GARTMAN, 2013, p. 133-134).

A questão da “autenticidade” ou “inautenticidade” desta ou daquela expressão estética só faz sentido se se reconhece a existência de uma expressão estética ideal, universal, dos seres humanos, que sirva como medida e padrão de comparação. De acordo com a visão de Bourdieu, esse reconhecimento dificilmente pode ser justificado teoricamente e, caso o seja, reforça mais do que combate a legitimação cultural das desigualdades de classe. Sua abordagem consiste, então, em investigar as expressões estéticas dos diferentes grupos sociais tais como se dão concretamente, nos espaços de interação social nos quais a cultura é praticada, vivida, sem descuidar das ideias e discursos que fundamentam, permeiam e são reforçados por essas práticas.

No caso específico da emergência do ideal moderno do prazer estético puro, existe uma relação social entre três polos: Bourdieu ressalta que, numa perspectiva histórica, não é somente em relação ao povo que a burguesia intelectual precisa legitimar sua posição no espaço social, mas também diante dos estratos “superiores”. É por isto que sua posição é muito instável: se diante do povo ela é a “elite”, diante da aristocracia ela é gente “inferior”. Logo, em Kant, o prazer estético culto se define não somente contra a barbárie da fruição submissa do vulgo, mas é eticamente puro em comparação à fruição ostentatória dos cortesãos. Entretanto, a relação entre o prazer puro e o prazer “civilizado” é ambígua, pois ambas representam a negação da natureza, porquanto aquela leva à moralidade pura do prazer estético e a última à perversão das “propensões supérfluas”, dos desejos artificiais; uma seria moralmente aprovada, a outra, não.

Para o Kant de Bourdieu, a diferença entre o prazer civilizado (heteronômico e exterior) e o prazer culto é de ordem ética, quer dizer, é estabelecida pelos determinantes do prazer estético. Bourdieu (2008, p. 460) defende que o prazer puro, mesmo em sua forma mais pura e aparentemente isenta de interesse (como sua própria definição ressalta), sempre envolve um “jogo social”, pois existe um interesse prático nos prazeres mais desinteressados do gosto puro, pois o princípio desse prazer está, no fundo, na experiência negada de uma relação social de pertencimento e exclusão.

Em “Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos”, Bourdieu defende que a discriminação social implícita na separação entre aqueles que possuem o olhar “desinteressado” exigido pela experiência estética e aqueles que não o possuem é transfigurada, pela ilusão do *a priori*, em uma distinção natural. A distância “desligada” e “desinteressada” do esteta é a maneira de fruir a obra de arte mais adequada para ocupar o lugar de única modalidade de fruição legítima, cumprindo assim a função social de distinção. Isso porque as disposições de excelência “universal” (segundo as classes dominantes, que também atribuem a elas a capacidade de realizar o ideal da percepção “pura”), supõem, no seu processo de constituição e em sua manutenção e atualização, “condições sociais monopolizadas por essas mesmas classes” (BOURDIEU, 1982b, p. 282). As condições sócio-históricas da produção e reprodução da disposição estética legítima levariam portanto ao esquecimento dessas mesmas condições – e é só por isso que se pode falar de categorias *a priori* (inconscientes) de apreciação da arte. Como se vê, Bourdieu defende que a noção de *a priori* não diz respeito a juízos estéticos que são fruto da pura operação racional, independentemente da experiência. Aquilo que Kant afirma serem fundamentos *a priori* para o juízo de gosto, Bourdieu alega serem princípios aprendidos, mas que foram internalizados a ponto de serem esquecidos em função de sua dinâmica social de produção.[82]

A “inconsciência da história” (que é o que Bourdieu considera o verdadeiro *a priori*) é determinante para que a percepção pura da obra de arte funcione como marca social distintiva. Daí a ideia de que o discurso filosófico sobre a arte que ignora a história atue como legitimador teórico (e, como tal, “neutro”) da experiência estética erudita e, consequentemente, de certa configuração social. Defendemos a hipótese de que os trabalhos de Adorno e Marcuse, e também dos outros pensadores como Danto, Eagleton e Bürger, ainda que involuntariamente, se enquadram nesse tipo de discurso filosófico sobre a arte.

82 Esta argumentação assemelha-se à discussão feita por Locke, no *Ensaio acerca do Entendimento Humano*, quando o filósofo questiona a existência de princípios e ideias universais e inatos: se certas ideias parecem residir na mente há tanto tempo que só se pode supor que sejam inatas, o fato é que são adquiridas na primeira infância, quando não temos ainda vocabulário para nomeá-las, embora sejamos capazes de discernir os objetos e sensações a que se referem (LOCKE, 1999, p. 41-42). No caso de Bourdieu, o argumento é que as categorias da apreciação estética que são apresentadas como *a priori* são na verdade transmitidas e aprendidas em condições sociais que as naturalizam e resultam no esquecimento dessa gênese histórica.

2.4 O fenômeno estético como “fato social”

De acordo com Marcuse, por exemplo, uma das diferenças da época burguesa em relação aos períodos históricos anteriores é sua defesa da “universalidade” da cultura, pois é nesse período que a

> pura abstração à qual os homens foram reduzidos em suas relações sociais [de produção] se estendeu também às relações com as ideias. […] Como seres abstratos, todos os homens devem participar igualmente desses valores. […] Por sua própria natureza […] a beleza de uma obra de arte deve agradar a todos, relacionar-se com todos, ligar-se a todos. Sem distinção […], os indivíduos devem se subordinar aos valores culturais. (MARCUSE, 2007b, p. 86, tradução nossa).

Aparentemente, a análise que Marcuse faz da cultura do período burguês é semelhante à leitura que Bourdieu faz do mesmo período histórico, quando aquele diz que

> Por cultura afirmativa compreende-se a cultura da época burguesa que levou, no curso de seu próprio desenvolvimento, à separação entre a civilização e o mundo espiritual e intelectual visto como um reino independente de valores, que também era considerado superior à civilização. Sua característica principal é a afirmação de um mundo universalmente obrigatório, eternamente melhor e mais valioso, que deve ser afirmado incondicionalmente: um mundo essencialmente diferente do mundo concreto da luta diária pela existência, ainda que realizável por qualquer indivíduo 'a partir do interior', sem qualquer transformação do estado das coisas. É somente nessa cultura que as atividades e os objetos culturais adquirem aquele valor que os eleva acima da vida cotidiana. Sua recepção se torna um ato de celebração e exaltação. (MARCUSE, 2007b, p. 87, tradução nossa).

Mas a posição de Marcuse é claramente mais próxima de Adorno quando ele defende a unidade da cultura burguesa e sua função de ocultação das diferenças sociais:

> Conforme a falta de finalidade e o belo foram internalizados e, juntamente com as qualidades de validade universal obrigatória e de sublime beleza, entraram nos valores culturais da burguesia, um reino de aparente unidade e liberdade foi construído dentro da cultura no qual as relações antagônicas da existência deveriam ser estabilizadas e pacificadas. A cultura confirma e oculta as novas condições da vida social. (MARCUSE, 2007b, p. 88, tradução nossa).

Ademais, há outras diferenças cruciais entre as abordagens de Bourdieu e Marcuse. Tomando ainda o texto “Sobre o Caráter Afirmativo de Cultura”, podemos

observar que o autor não reconhece divisões na cultura, tratando-a como uma unidade homogênea; a Cultura Afirmativa é a cultura burguesa. Sua abordagem teórica da teoria da cultura funda-se na análise de outros teóricos ou artistas (Hegel, Kant, Aristóteles, Platão, Spengler, Shakespeare, Herder, Hume, Nietzsche etc.), mas nenhuma atenção é dada aos processos concretos do contato dos indivíduos com a cultura.[83] Todas as referências à organização social e econômica que aparecem no texto são genéricas e abstratas. Além disso, como pode ser visto ao longo de sua obra e mais explicitamente em *A Dimensão Estética*, Marcuse eleva os valores culturais burgueses a critério estético universal, a único modelo legítimo de fruição, a critério importante de "autenticidade" da arte, pois eles representariam o potencial crítico da autonomia artística: "A cultura afirmativa foi a forma histórica na qual foram preservados os desejos humanos que ultrapassaram a reprodução material da existência" (2007b, p. 104, tradução nossa).

Embora Marcuse reconheça que as expressões culturais estão intimamente ligadas a estruturação social de classes (2007b, p. 86), e tenha identificado potenciais tanto "afirmativos" quando "negativos" na relação entre cultura e contexto social, acreditamos que o modo como teorizou essa questão o vinculou, se aceitarmos sua terminologia, ao "caráter afirmativo" da cultura ou, analisando a partir do ponto de vista de Bourdieu, o colocou ao lado de discursos que tentem a "legitimar teoricamente" a configuração social dominante.

2.4.1 O círculo vicioso da estética erudita

Assim, de acordo com Bourdieu (1982b, p. 269), por ignorar as condições sociais de possibilidade da experiência artística, a "estética idealista"[84] recai num círculo vicioso semelhante ao da "fenomenologia da experiência do sagrado", oscilando entre o ponto de vista do sujeito e o do objeto, colocando como admirável o objeto merecedor de admiração, afirmando que é a intenção estética que cria o objeto estético, que a obra de arte é o objeto que exige uma apreensão orientada por uma intenção estética etc. É o que

83 Como citado anteriormente, Gartman também apontou esse problema: a visão da Escola de Frankfurt é historicamente indeterminada, os mecanismos concretos que fazem com que a cultura seja ideológica ou crítica não são especificados (2013, p. 52). Por nosso lado, insistimos na tese de que todo estudo que pretenda investigar os impactos sociais das configurações culturais precisa dar atenção aos aspectos concretos da relação dos indivíduos com a cultura.

84 Bourdieu usa o termo "idealista" de maneira pouco precisa, do ponto de vista filosófico, para se referir à estética influenciada pelo pensamento kantiano. Para evitar confusões e mal-entendidos, preferimos em nossa tese o uso do termo "erudita" para nos referirmos à estética moderna pós-kantiana cuja categoria central é a *autonomia da arte*.

se vê em Pareyson, que afirma "que a obra de arte nasce […] *já especificada como arte*" (ABDO, 2005, p. 365, grifo no original) e que é a livre intervenção do artista que efetiva a realização da forma artística em obra de arte (ABDO, 2005, p. 362), o que é o mesmo que dizer que a obra de arte se define como o produto do fazer do artista.[85] Isso também pode ser observado em Danto, quando lemos que "é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dele seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse *é* especial [o *é* da identificação artística]" (2006, p. 18) e que visivelmente,

> uma identificação artística engendra outra identificação artística e [...], de modo consistente com uma dada identificação, somos *levados* a dar outras e *impedidos* de dar ainda outras: realmente, uma dada identificação determina quantos elementos a obra deve conter. Essas identificações diferentes são incompatíveis entre si, ou geralmente o são, e cada uma pode ser dita como fazendo uma obra de arte diferente, mesmo que cada obra de arte contenha idêntico objeto real como parte de si mesma. (DANTO, 2006, p. 19).

Inversamente, a obra que não se presta à apreensão considerada "legítima" não é considerada "obra de arte", como pode ser visto em Adorno: "as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte" (1988, p. 142).

Além disso, a estética erudita considera a autonomia da arte uma realidade e, mesmo que por vezes a chame de autonomia "relativa", sua abordagem deixa transparecer que a ênfase recai mais na autonomia que em sua relatividade. Acreditamos que essa não-problematização da autonomia da arte aparece em Marcuse quando ele descreve, mas não questiona, o caráter ilusório[86] da arte, sua desconexão inerente com a "má realidade", como o elemento que a torna a "área mais representativa" da "cultura

85 Pareyson pretende superar o "formalismo vazio" e o "conteudismo" das explicações sobre a especificação da forma artística afirmando que ela é definida como "puro êxito" a sua legalidade interna, levado a efeito pela "vida espiritual" do artista, elemento que liga a obra à "realidade onde nasce" (ABDO, 2005, p. 361 e seguintes). No entanto, nos parece que o autor não se distancia muito da estética "idealista", pois o mundo da arte se sustenta somente no próprio mundo da arte: a "obra de arte apresenta-se como uma contração orgânica de valores diversos, dotada de legalidade interna, de autônoma consistência e, ao mesmo tempo, de uma fundamental ligação com a realidade de onde nasce. Mas tudo isso, vale insistir, porque ela já emerge de suas circunstâncias com uma especificação própria." (ABDO, 2005, p. 362). Foge ao nosso escopo analisar profundamente a posição de Pareyson, mas acreditamos que ela sirva como ilustração de uma teoria com pretensões "de possibilitar uma leitura *integral* do fenômeno da arte" (ABDO, 2005, p. 365, grifo nosso), mas que não inclui, nessa *integralidade*, os condicionantes sociais da experiência estética.

86 Também para Danto, a "não-realidade" constitui o mundo da arte. Para ele, tanto a Teoria Realista quanto a Teoria Imitativa da Arte reconhecem a diferença entre "obras de arte" e "objetos reais", que para a primeira se configura como "outra realidade" e "realidade" e, para a segunda, como "imitação" e "realidade" (DANTO, 2006, p. 22).

afirmativa" (MARCUSE, 2007b, p. 102):

> Uma das tarefas sociais decisivas da cultura afirmativa é baseada nessa contradição entre a insuportável inconstância de uma má existência e a necessidade de ser feliz a fim de suportar essa existência. Nela, a solução só pode ser ilusória. E a possibilidade de uma solução repousa justamente no caráter da beleza artística como *ilusão*. […] É essa realidade ilusória [da gratificação presente] que nem a filosofia nem a religião pode alcançar. Somente a arte realiza isso – por meio da beleza. (MARCUSE, 2007b, p. 102-103, tradução nossa, grifos no original).

A saída desse círculo vicioso proposta por Bourdieu é que a percepção estética seja tratada como um "fato social", cuja necessidade advém de uma "instituição arbitrária, historicamente constituída dentro de condições sociais específicas" (BOURDIEU, 1982b, p. 271). Essa "teoria científica"[87] da percepção artística supõe o reconhecimento da ignorância da questão sobre as condições sociais de possibilidade da experiência estética e pretende, ao explicitar tais condições, superar o ciclo vicioso que resulta dessa ignorância. Segundo Wacquant (2005), a tarefa da ciência da arte de Bourdieu é justamente explicitar a dialética entre a estrutura das relações objetivas entre posições no campo da produção (conservador, vanguardista, legítimo, ilegítimo etc.) e a estrutura das relações objetivas entre tomadas de posição no espaço das obras. Essa tarefa exige uma dupla historização: da produção artística e das categorias da percepção estética.

Como dito acima, acreditamos que as ideias de Marcuse a respeito da relação entre arte e sociedade estejam alicerçadas, em diversos pontos, em noções da estética erudita que não foram problematizadas por ele. Assim, suas teses sobre o caráter conservador e emancipatório da arte seriam pouco "radicais" e tenderiam, na verdade, a legitimar teoricamente justamente aquilo que pretendiam combater: a dominação social. Pretendemos demonstrar que sua "ignorância da questão sobre as condições sociais de possibilidade da experiência estética" seja responsável, por exemplo, por um beco sem saída em que se encontra seu pensamento: em "Comentários para uma redefinição de Cultura", Marcuse (1998, p. 163) afirma, por exemplo, que a mudança qualitativa da sociedade (fim da "repressão exacerbada", da violência, do domínio da razão instrumental

87 A teoria científica é definida por Bourdieu como "um programa de percepção e de acção só revelado no trabalho empírico em que se realiza. Construção provisória elaborada para o trabalho empírico e por meio dele, ganha menos com a polémica teórica do que com a defrontação com novos objetos." (BOURDIEU, 1992a, p. 59). No caso de uma teoria científica da arte, Wacquant (2005) afirma que o objetivo de Bourdieu não seria despretensioso: fundar uma ciência histórica das obras culturais isenta das oposições recorrentes entre *texto* e *contexto*, *originalidade* e *constrangimento coletivo*, *essência* e *história*, *interpretação* e *explicação*, oposições que dificultam a compreensão das práticas e da produção artística. Essa ciência histórica reconciliaria a necessidade social incorporada nas obras com o seu valor trans-histórico.

etc.) pressupõe instituições essencialmente diferentes e seres humanos essencialmente diferentes daqueles que existem. Tal mudança social pressupõe indivíduos dotados de necessidades vitais (impedidas de se desenvolver pela cultura estabelecida) que exijam tal mudança e também uma intolerância à manutenção do *status quo*.

Para Marcuse, a libertação dessas necessidades pressupõe a restauração da dimensão cultural perdida, a dimensão espiritual da autonomia, protegida, pela arte, da atual violência totalitária da sociedade. Entretanto, somente uma mudança qualitativa da sociedade é que levaria a instituições e indivíduos qualitativamente diferentes; o que poderia romper o ciclo, em seu ponto de vista, são a sensibilização e a conscientização que a arte é capaz de promover.[88] Ao mesmo tempo, a arte só fala para aqueles que têm sensibilidade para "ouvi-la", aqueles cujas consciências não foram "embotadas" pela cultura mutilada do sistema capitalista avançado.[89] Fechado o ciclo da mudança que pressupõe a mudança e que depende de um espectador "anônimo", como o próprio Marcuse afirma em seu *A Dimensão Estética* (1978, p. 32), vai ficando claro que o potencial emancipatório que o filósofo atribui à arte funda-se em noções teóricas problemáticas, colocando demasiado peso no potencial crítico de uma arte supostamente *autônoma*. E esta *autonomia* da arte é, a nosso ver, um dos principais conceitos da estética "erudita" que representa a já citada "ignorância da questão sobre as condições sociais de possibilidade da experiência estética".

Nosso trabalho tenta mostrar que a abordagem de Bourdieu, especificamente o que foi elaborado antes dos anos 1990, sem menosprezar a questão da autonomia, dá a ela um tratamento diferente dos autores citados, evitando, assim, cair em certas aporias teóricas que legitimam, no plano do discurso, o papel de conservação das desigualdades sociais exercido pelas teorias da arte. Ao mesmo tempo, é preciso analisar cuidadosamente sua abordagem, levando em conta seus críticos a fim de verificar se ela não é reducionista (como o próprio Bourdieu afirma serem outras visões sociológicas), "ideológica" (como observa Marcuse a respeito da "sociologia positivista"), ou mesmo "anistórica" (conforme a crítica de Gartman a Bourdieu).[90]

---

88 Posteriormente, trataremos com mais detalhe a "ideologia carismática" que envolve o contato com a arte, mas já é possível observar nas ideias de Marcuse que apresentamos aqui a crença de que a arte é capaz de promover mudanças internas em quem entra em contato com ela e que isso se dá somente com certos "eleitos".

89 O trecho a seguir ilustra essa ideia: "para se conservar o conteúdo de conhecimento destas obras [autênticas], precisa-se de capacidades espirituais e de uma consciência intelectual que não estejam adaptadas ao modo de atuar e de pensar desejado pela civilização dominante nos países industriais avançados." (MARCUSE, 1998, p. 157).

90 Para Gartman, a teoria de Bourdieu é anistórica pois generaliza a ideologia carismática pré-capitalista e assim falha em entender a cultura capitalista e as relações de reprodução que a fundamentam.

3. A Autonomização do Campo Artístico

Antes de avançarmos mais na análise bourdieusiana dos elementos constituintes do universo artístico, cabe explicitar um dos principais conceitos com os quais ele trabalha (o campo) e apresentar as avaliações que alguns estudiosos fazem dos méritos e problemas dessa noção.

3.1 O conceito de campo

O conceito de campo, como todas as noções com as quais trabalha Bourdieu, foi construído através da pesquisa e não como uma categoria teórica estanque dentro da qual os casos particulares deveriam encaixar-se (BOURDIEU, 1992a, p. 64). Assim como os conceitos de *habitus*, *illusio* e violência simbólica, *campo* é um postulado "operacional", um "instrumento heurístico para descrição dos fenômenos sociais", e reconhecer esse caráter significa "apontar para a imbricação destes [conceitos] com a pesquisa e a preocupação [de Bourdieu] em descrever fenômenos sociais" (OLIVEIRA, 2005, p. 530). O autor pretendia, com esse conceito, superar as abordagens que defendiam ou uma *interpretação interna* ou uma *explicação externa* dos fenômenos sociais.[91] Tais abordagens, no caso das ciências das obras culturais, eram identificadas por Bourdieu, respectivamente, na oposição entre o *formalismo* (fruto de uma teoria da arte com alto grau de autonomia[92]) e o *reducionismo* que relacionava diretamente as formas artísticas com formas sociais (como o fazem algumas das vertentes marxistas). O problema é que ambos ignoram o campo de produção como *espaço social* de relações objetivas, justamente o que uma noção relacional (e não *estruturalista*) como a de *campo* permite

---

Acompanhando Weber, Bourdieu usa a ideologia carismática como "um sistema de crenças que legitima as diferenças de poder em referência a qualidades intrínsecas dos indivíduos visíveis em estilos de vida distintivos" (2013, p. 46, tradução nossa). Discutiremos essas observações de Gartman no momento oportuno.

91 Segundo a leitura de Nildo Viana, em seu *A Esfera Artística*, o trabalho de Bourdieu realmente supera a discussão entre aqueles que enfatizam a recepção da obra de arte e os que dão ênfase à própria obra em si. O sociólogo francês "apresenta um amplo panorama da produção artística e colabora com a compreensão de suas formas de reprodução. Ele supera as abordagens ingênuas do fenômeno artístico e, consequentemente, o fetichismo da arte" (VIANA, 2007, p. 55). A maneira como Bourdieu opera essa "superação" será explicada a seguir.

92 Acreditamos que, a despeito de usar a expressão "autonomia relativa", os pensamentos de Marcuse e Adorno sejam predominantemente "formalistas", na acepção bourdiesiana do termo.

explicar.

> Em assuntos culturais, a oposição entre a análise formalista, que oferece uma interpretação imanente (ou 'tautegórica') do significado (p.e., semiótica, arqueologia, gramatologia, pós-modernismo, a 'nova crítica', etc.), e a análise reducionista, que apresenta uma leitura externa (ou 'alegórica') que relaciona diretamente o significado a formas sociais (p.e., marxismo), pode ser superada mostrando-se que as influências e constrangimentos externos (econômicos e políticos, por exemplo) são sempre mediados e 'refratados' pela estrutura do campo cultural particular (literatura, arte, ciência etc.), que intervém entre as posições sociais do produtor e suas posturas (*prises de positions*) por meio das quais elas se expressam e cujo princípio encontra-se na estrutura e funcionamento do campo de posições. (Vandenberghe, 1999, p. 51, tradução nossa).

3.1.1 A teoria dos campos não é estruturalista

Mas o “não-estruturalismo” de Bourdieu não é consensual entre os seus leitores. Gartman, por exemplo, considera que a abordagem de Bourdieu é sim estruturalista, mas essa crítica parece estar ancorada numa interpretação inadequada que ignora o caráter relacional da teoria dos campos. Gartman (2013, p. 34, tradução nossa) diz que Bourdieu falha em captar a reificação da cultura material devido à sua “concepção estruturalista da cultura que reduz as escolhas culturais à reprodução passiva de necessidades estruturais.” O autor afirma que, por trás do “anistoricismo” de Bourdieu, que o impede de ver a reificação parcial da cultura capitalista, está um problema mais grave: “sua definição de cultura como uma estrutura que inevitavelmente reproduz as relações sociais” (p. 49, tradução nossa). Para Gartman, seu estruturalismo vê as classes como “recipientes passivos” de uma cultura que reproduz a estrutura da dominação e nada podem fazer para mudá-la. Ainda segundo o autor, Bourdieu diz oferecer a mediação teórica entre o estruturalismo e as filosofias da ação ao especificar a conexão conceitual do *habitus* entre as estruturas objetivas e as ações subjetivas, mas isso, de fato, não teria sido alcançado, já que os atores de Bourdieu não escolhem nada, pois suas ações são predeterminadas pelo *habitus*: “As pessoas escolhem suas ações, mas não livremente, pois as disposições internalizadas de suas posições estruturais governam suas escolhas” (GARTMAN, 2013, p. 57, tradução nossa). Desse modo, os gostos estéticos e as preferências de consumo são determinadas pela posição da classe: as pessoas escolhem o que estão condenadas a escolher, assim, “esses gostos e as práticas culturais por eles motivadas

inevitavelmente e inexoravelmente reproduzem as estruturas que os produzem" (GARTMAN, 2013, p. 58, tradução nossa).

Entretanto, a nosso ver, há vários problemas com as interpretações que Gartman faz do pensamento de Bourdieu. Com relação à "passividade" dos agentes, por exemplo, este trecho de *A Distinção* mostra que Bourdieu proclama uma teoria em que eles são ativos, não passivos:

> entre as condições de existência e as práticas ou as representações, se interpõe a atividade estruturante dos agentes que, longe de reagir mecanicamente a estímulos mecânicos, respondem aos apelos ou às ameaças de um mundo, para cuja produção do sentido eles próprios haviam contribuído. Todavia, o princípio dessa atividade estruturante não é, de acordo com a pretensão do idealismo intelectualista e antigenético, um sistema de formas e categorias universais, mas um sistema de esquemas incorporados que, constituídos no decorrer da história coletiva, são adquiridos no decorrer da história individual e funcionam no estado prático e para a prática (e não para fins de puro conhecimento). (BOURDIEU. 2008, p. 435, grifos no original.)

Segundo a visão de Gartman, a estrutura impõe-se aos indivíduos de maneira inescapável. Para fundamentar essa interpretação, Gartman cita a seguinte frase de Bourdieu (2008, p. 440): "escolhas em ato que não pressupõem atos de escolha." Mas essa citação é feita de forma simplificada e fora de contexto, pois nesta parte de *A Distinção* Bourdieu fala da hexis corporal como expressão do valor social próprio, não de toda relação individual com a cultura. Dizer que a maioria das escolhas não se apresenta como "escolha" não é o mesmo que dizer que não se escolhe nada. Gartman afirma que essas ideias podem ser vistas na obra *A Reprodução*, mas as páginas citadas por ele (p. 212, p. 227 e seguintes) não tratam disso. Ademais, Gartman impõe um determinismo à relação entre *habitus* e campo que não existe no pensamento de Bourdieu, conforme adverte Vandenberghe (1999, p. 49, tradução nossa), que cita justamente *A Reprodução*: "Todavia, não se deve conceber a relação entre os dois [campo e *habitus*] como puramente circular, relação pela qual o *habitus*, 'produto das estruturas e produtor das práticas e reprodutor das estruturas' simplesmente reproduz as estruturas."

Quanto ao determinismo das escolhas (escolher o que se está "condenado" a escolher), o trecho de *A Distinção* citado por Gartman trata da origem do gosto de luxo e do gosto de necessidade. Isso não significa, como Gartman parece querer dizer, que o gosto seja função direta da renda, por exemplo (o que estaria mais de acordo com a visão de Weber, como o próprio Gartman reconhece no início de sua obra). Bourdieu tenta

estabelecer a origem dos princípios de escolha, e os identifica na posição que os agentes ocupam no espaço social (o que tem a ver com capital cultural, econômico e social). Tratando do gosto de necessidade, Bourdieu[93] defende que é a propensão que os agentes têm de satisfazê-lo que leva à satisfação. Não porque são economicamente obrigados a isso, ou porque podem escolher qualquer coisa, mas escolhem os objetos que melhor se encaixam em seu gosto.

Interpretações sobre o processo de desenvolvimento do conceito de campo e seu distanciamento do estruturalismo, como a feita por Sérgio Miceli, corroboram nossas ressalvas sobre a análise de Gartman. O fato de o conceito de campo ter sido construído por meio do trabalho de pesquisa e, portanto, ter sofrido modificações ao longo do tempo, é explicado por Miceli em seu "Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura" (2009). Os primeiros momentos das investigações de Bourdieu, entre 1950 e 1970, são marcados pela forte influência do pensamento de Max Weber,[94] mas já é possível identificar um traço que irá acompanhar a visão bourdieusiana da arte nas décadas seguintes: a recusa das noções eruditas que permeiam a história literária ou a crítica de arte convencional, tais como a do *gênio criador*, a biografia vista como um *projeto puramente estético*, *a vida do artista como obra de arte*. Bourdieu estava interessado em compreender sociológica e criticamente, de modo desvelador, os condicionantes estruturais do trabalho intelectual. Vandenberghe, em seu "The real is relational", também sublinha o fato de o conceito de campo ter sido "o resultado de uma longa série de estudos de campos particulares que Bourdieu iniciou nos anos 1960 com a análise do campo intelectual, de Flaubert e o 'nouveau roman' até o jazz e o cinema" (1999, p. 54, tradução nossa). Igualmente, o vínculo com o pensamento de Weber é citado pelo autor:

> [O quadro conceitual do modelo generalizado do campo de produção cultural] é amplamente derivado e inspirado em uma brilhante e original reinterpretação do capítulo sobre religião do *Economia e Sociedade*, de

93 Ver Bourdieu, 2008, p. 166 e seguintes.

94 Gartman (2013, p. 5 e seguintes) também aponta a influência de Weber no pensamento de Bourdieu: este concorda com as ideias de que a cultura legitima a desigualdade ao estabelecer um ranking de valores culturais, que os valores culturais privilegiados não são compartilhados por todos, mas reconhecidos por todos como superiores, que o valor se torna dominante quando seus defensores têm o poder para impor seus valores a todos e que as ideias e crenças também são formadas pelos interesses dos produtores culturais. Mas, de acordo com Gartman, enquanto Weber defende que as ações econômicas condicionam as preferências culturais de um grupo, Bourdieu diz que são os recursos econômicos que condicionam as ações dos indivíduos desde muito cedo. Bourdieu defende que o poder cultural é sempre determinado pelo poder econômico, enquanto Weber diz que a conexão entre classe econômica e status cultural varia de uma sociedade para a outra.

> Weber […] nos termos de sua teoria geral do conhecimento sociológico […]. Na medida em que essa interpretação dá um toque marxiano à noção weberiana de bens ideais e interesses ideais, ela também estabelece as fundações para uma teoria geral da economia dos bens simbólicos que, estendendo a lógica do cálculo econômico para todos os bens, tanto materiais quanto simbólicos, sem distinção, busca demonstrar que existe uma economia política dos bens culturais. (VANDENBERGHE, 1999, p. 54, tradução nossa).

Para Miceli, o conceito de campo foi se desenvolvendo na intenção de nomear um contexto social mais amplo que explicasse dado estado da arte, numa abordagem diferente do modelo explicativo estetizante, focado na singularidade de cada obra. Neste momento, o uso que Bourdieu faz dos conceitos de campo (e *habitus*) é exploratório e, no intuito de identificar os princípios sociais que movem os agentes, as características ressaltadas são a determinação externa, a força da estrutura e a impotência dos agentes frente a ela (logo, a impressão de Gartman não estaria de todo equivocada, caso se limitasse aos usos iniciais daqueles conceitos). Segundo Miceli (2003a, p. 67), "Bourdieu ainda não havia encontrado um jeito mais desarmado de lidar com as disposições num registro próximo ou assimilável à ideia de uma prática social". Mas, apesar da crueza, o conceito de campo já trazia pontos fortes como a intenção de captar o que nas obras e seus sentidos existe em função de suas condições históricas e sociais de existência.

Para Miceli, o propósito totalizador seria o principal ponto forte do conceito explicativo de campo:

> Ao salientar a natureza ferozmente *relacional* das posições e de seus ocupantes, o conceito de campo *dilatava* o objeto de análise […]. O trabalho de interpretação não podia seguir "sem antes garantir um *mapeamento do conjunto* de instâncias e de lugares sociais de onde se nutriam os projetos criativos de escritores e artistas. […] Nesse movimento de retorno descritivo e analítico sobre as engrenagens e as transações de todo tipo, sobre as quais cada setor de atividade cultural ancorava as razões de ser que faziam sentido aos olhos de seus integrantes, o conceito de campo fortalecia suas pretensões cognitivas ao propiciar as provas palpáveis de seu arrazoado *totalizador*. […] Com efeito, os méritos desse empenho *totalizador* mostravam-se particularmente esclarecedores no tocante ao desmonte e reconhecimento dos procedimentos e expedientes da linguagem empregada, em especial naquelas tidas como obras inovadoras, *em ruptura com os cânones vigentes*. (MICELI, 2003a, p. 68, grifos nossos).

A partir da década de 1970, o distanciamento do paradigma estruturalista e a intenção de atribuir um *status* ativo e determinante à prática social ganham lugar na obra

de Bourdieu. Crítico do ponto de vista objetivista, das teorias que consideram a prática uma reação mecânica, determinada de antemão por pressões externas, Bourdieu se propõe a construir o princípio gerador das práticas enquanto estas se formam. Mesmo que neste período tenham acontecido avanços, Miceli sublinha que a prática enquanto ação transformadora e original só será revista e retrabalhada nos escritos maduros de Bourdieu, nos quais a noção de campo ganhará contornos mais bem-acabados, capaz de levar ao reconhecimento histórico dos processos que estão no princípio das atividades culturais na modernidade. Por fim, para Miceli, esta é a contribuição importante e original de Bourdieu: ao ressaltar a natureza relacional das posições e seus ocupantes, a noção de campo colocava fim à pretensão de compreender a obra de arte com base somente em seus elementos internos.

3.1.2 O *campo* rompe com o "internalismo"

Na interpretação de Loïc Wacquant (2005), analisar as obras culturais em termos de campo envolveria três operações: primeiro, identificar o lugar do universo artístico em questão (literário, poético, musical etc.) dentro do mais amplo "campo de poder" (econômico, político, cultural). No campo moderno de produção cultural, o polo dominado do campo de poder, ocorre uma batalha constante entre um critério de hierarquização autônomo ("arte pela arte") e outro heterônomo ("arte burguesa") de produtores e obras. Em segundo lugar, traçar um mapa da estrutura interna do campo artístico para compreender a estruturação das relações de luta entre os agentes e instituições. Aqui é revelada uma hierarquia de produtores e produtos baseada na oposição entre "produção restrita" e "produção generalizada". Em terceiro lugar, construir as trajetórias sociais dos indivíduos em luta no campo para explicitar o *habitus* (sistema de disposições socialmente constituído) que orienta seu comportamento dentro e fora do universo artístico. É o *habitus* que permite (ou dificulta) ao artista atualizar as potencialidades das posições que ocupa. Vandenberghe, ao citar essa explicação de Wacquant, afirma que

> Compreender as práticas dos produtores e seus produtos requer compreender que eles são o resultado da história das posições que ocupam e da história de suas disposições. Uma vez que o agente é introduzido no campo, pode-se dinamizar o quadro e analisar a inter-relação das posições objetivas e das disposições subjetivas e assim explicar as posturas (*prises de positions*) dos produtores em determinado

campo. (VANDENBERGHE, 1999, p. 54, tradução nossa).

Desse modo, para Wacquant, o conceito de campo tem o mérito de romper com as teorias "puras" da arte e também com as "materialistas", tentando manter os pontos fortes de cada uma delas.[95] Em oposição às análises internalistas (estética neokantiana, formalismo russo, estruturalismo[96]), Bourdieu rejeita a confusão entre *espaço das obras* e *espaço das posições objetivas do campo*, insistindo na importância de se levar em conta as instituições mantenedoras da ordem estética e suas lutas internas pelo poder. O autor rejeita igualmente o consequente estudo focado somente nos elementos internos das obras de arte, mesmo nos casos em que o propósito parece ser compreender o "teor social" inscrito nelas. Adorno é um bom exemplo desse tipo de abordagem, pois dá precedência aos elementos internos, sem contudo pretender com isso que as obras sejam mônadas autoreferentes ou expressões puras da subjetividade do artista (como nos parece ser a posição de Pareyson)[97] pois defende que

> […] a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo […] isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. (ADORNO, 2003, p. 73-74).

Em termos metodológicos, isso implica que Adorno vai buscar na interpretação interna das obras (sem atentar para o fato de que é a *sua* interpretação) das obras a relação entre arte e sociedade. Isso pode ser visto em seu texto de 1957:

> Mas porque considerações de princípios não são suficientes, *eu gostaria*

95 Para ilustrar também os méritos heurísticos do conceito de campo, Wacquant (2005, p. 119-120) cita diversos estudos empíricos, tais como os realizados por Viala, Ponton, Simonin e Heinich. O próprio Gartman (2013) pretendeu aplicar a teoria dos campos ao estudo do mercado automobilístico e da arquitetura moderna nos Estados Unidos. *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (MICELI, 2003b) é outro estudo que também buscou superar a dicotomia entre as abordagens internalistas e externalistas, semelhante ao tratamento teórico dado por Bourdieu às questões culturais.

96 Gartman (2013, p. 103) acrescenta os nomes dos seguintes sociólogos "internalistas" da cultura: Richard Peterson (análise da produção da cultura que negligencia a parte do consumo), Randall Collins e Stanley Lieberson.

97 Cf. Abdo (2005, p. 361 e seguintes).

> *de concretizar, em alguns poemas*, a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antitética. Nesse processo, os elementos materiais, dos quais nenhuma composição de linguagem, nem mesmo a *poésie pure*, é capaz de despojar-se inteiramente, precisarão de *interpretação* tanto quanto os assim chamados elementos formais. Será especialmente enfatizado o modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico. [...] Devo repetir que não se trata da pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, *nem de sua chamada 'posição social'*, mas do *próprio poem*a, tomado como relógio solar histórico-filosófico. (ADORNO, 2003, p. 78-79, grifos nossos).

Adorno também defende que a universalidade das obras de arte é essencialmente social, sem contudo problematizar o que está chamando de "social". Em nosso ver, e isso o diferencia de Bourdieu, sua noção de "teor social" é abstrata e profundamente teórica, ainda que Adorno pretenda "perguntar concretamente" por ela:

> Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a *perguntar concretamente pelo teor social*, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração lingüística. […] Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada *posição social* ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. *O procedimento tem que ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições* líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 2003, p. 67, grifos nossos e no original).
>
> Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples conseqüência das relações vigentes em dado momento. (ADORNO, 2003, p. 73).

O que Adorno entende por "social", uma noção "concreta" de um "todo social", uma "unidade em si mesma contraditória", cuja presença na obra deve ser estabelecida por um pensamento que proceda de forma "imanente", está mais próximo de uma ideia filosófica

de sociedade do que de uma descrição ou imagem fruto de investigação empírica sobre ela. Tanto Adorno quanto Marcuse já estabeleceram, de antemão, o que as "grandes obras" revelam, mediadas pelo pensamento, sobre a sociedade estabelecida: que ela é "hostil, alienada, fria e opressiva" (ADORNO, 2003, p. 69). O "todo" da sociedade se mostra como a *essência* da sociedade, uma essência contraditória e dialética, mas uma essência. A objeção virtual que Adorno apresenta a seus próprios argumentos apresentados no texto "Palestra sobre lírica e sociedade" talvez não seja de todo incorreta:

> Os senhores poderão objetar-me que, determinando as coisas desse modo, eu teria *sublimado* a tal ponto a relação entre lírica e sociedade, por temer o *sociologismo grosseiro*, que no fundo nada mais resta dessa relação: exatamente o *não-social* no poema lírico seria agora o seu *elemento socia*l. (ADORNO, 2003, p. 72, grifos nossos).

Assim, Adorno pretende assumir uma posição que supera a dicotomia entre sujeito e objeto e que busca compreender a maneira como se articulam na arte, uma "estética dialética", pois afirma que não

> apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência [*Inbegriff*]. Se certa vez a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida desdenhada pela lógica da ciência, de que sujeito e objeto não seriam pólos rígidos e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se elaboram e modificam mutuamente, então a lírica é a contraprova estética desse filosofema dialético. No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. (ADORNO, 2003, p. 75).

> As estéticas subjectiva e objectiva enquanto pólos contrários expõem-se igualmente à crítica de uma estética dialéctica: aquela, porque é ou abstracta e transcendental ou contingente segundo o gosto do indivíduo – esta, porque desconhece a mediatização objectiva da arte pelo sujeito. Na obra, não é sujeito nem o contemplador, nem o criador, nem o espírito absoluto, mas antes o que esté [sic] ligado à coisa *(Sache)*, por ela é pré-formado e que, por seu turno, é mediatizado pelo objecto. (ADORNO, 1988, p. 189).

Todavia, sua teoria parece enfrentar dificuldades para realizar essa tarefa, pois configura os processos de determinação mútua entre sujeito e objeto por meio de

expedientes teóricos que justamente “sublimam” a relação entre arte e sociedade. Tais expedientes priorizam o ensaio, o comentário teórico da teoria e a interpretação não problematizada das obras de arte, o foco (pretensamente mediatizado pela teoria) no objeto *obra de arte*, e não a inserção da experiência artística no universo das práticas sociais e na construção de ferramentas teóricas, no contato com a realidade concreta, que permitiriam compreender esse universo. Diferentemente, com a noção de campo, Bourdieu analisa concretamente recortes do “todo social”, sem perder de vista a conexão entre eles bem como os princípios gerais de funcionamento que perpassam todos os campos, procurando estabelecer a necessidade da expressão artística individual em relação ao espaço social em que foi produzida e consumida. Com a noção de *habitus*, busca entender como os sujeitos são afetados e, por seu lado, são capazes de afetar o contexto social em que se encontram.

Com relação a outras análises “internalistas”, a noção bourdieusiana de campo artístico também é diferente da ideia de “mundo da arte”, de Danto (e apropriada por George Dickie):

> O núcleo pessoal do mundo da arte é um grupo de pessoas informalmente organizadas, mas, no entanto, relacionadas, que inclui artistas (termo que se refere a pintores, escritores, compositores), produtores, diretores de museus; visitantes de museus, espectadores de teatro, jornalistas, críticos de todo tipo de publicação, historiadores, teóricos e filósofos da arte, e outros. Essas são as pessoas que mantêm a máquina do mundo da arte funcionando e assim alimentam sua existência. Além disso, toda pessoa que se vê como membro do mundo da arte é desse modo um membro. (DICKIE, 1974, p. 431, tradução nossa).

Dickie não evidencia o tipo de relações existentes entre os agentes que enumera, mas por não hierarquizá-los nem apontar os interesses divergentes, acreditamos que ele acompanha Danto na ideia de que tais agentes “cooperam” para a existência do mundo da arte. O único sinal de “conflito” que se pode encontrar em seu “O mundo da arte” está na relação entre os artistas “puristas” e os “impuros”, relação que para o autor, no fundo, é pouco relevante, pois “uma linha na matriz é tão legítima quanto outra.” (DANTO, 2006, p. 24).

Assim, a noção de “mundo da arte” de Danto, na interpretação de Bourdieu, se concentra nas interações concretas e observáveis entre os agentes que *cooperam* na produção e avaliação das obras de arte, enquanto o campo de Bourdieu está preocupado com a estrutura de posições objetivas e relações invisíveis de poder que vinculam os

agentes que participam das lutas, que *competem* entre si; não há, aqui, "ação coletiva" e colaborativa, porque a vida artística é caracterizada por competição e imposição simbólica (WACQUANT, 2005, p. 119).

> Desde o começo, sua concepção relacional do campo estava combinada a uma visão altamente conflitual do mundo como campo de batalha por poder, prestígio e todo tipo de capital no qual a distinção competitiva, a dominação e o desconhecimento prevalecem sobre a cooperação, o desinteresse e o reconhecimento […]. (VANDENBERGHE, 1999, p. 52, tradução nossa).

3.1.3 O *campo* e o "externalismo"

Contra as análises externalistas (teorias marxistas de Lukács[98] e Goldmann, atualizações "marxizantes" de Eagleton e Jameson, p.e.), a noção de campo recusa a ideia segundo a qual as obras são derivadas diretamente das características sociais do criador ou do público (WACQUANT, 2005, p. 119). Gartman discorda da crítica de Bourdieu a Lukács, Goldmann e a outros críticos literários marxistas, segundo a qual todos sofrem da "falácia do curto-circuito": fazem a conexão direta entre a posição de classe dos artistas e sua produção cultural. Gartman não concorda que Lukács possa ser incluído aqui, pois este elogiava "trabalhos burgueses" e condenava trabalhos de escritores proletários.

> A revolta descrita por Marx contra a alienação do homem no capitalismo existe, então, sòmente nos operários? Certamente que não. A submissão de todos os trabalhadores (inclusive os trabalhadores intelectuais) às formas econômicas do capitalismo se desenvolve na realidade em forma de luta e suscita na generalidade dêles os mais diversos tipos de revolta. Uma parte nada insignificante da burguesia só chega mesmo a ser "educada" na desumanização burguesa depois de um processo gradual, marcado por lutas encarniçadas. A literatura burguesa moderna testemunha, neste ponto, contra ela mesma. A sintomática predileção que ela demonstra por certos temas (a desilusão, o desencanto) indica a presença de uma revolta. (LUKÁCS, 1965, p. 87).

De modo semelhante a Bourdieu, Lukács também defendia a existência de um

98 Gartman (2013, p. 13 e seguintes) afirma que Georg Lukács é um importante pilar da abordagem frankfurtiana sobre a cultura reificada em seu caráter de ocultação das desigualdades sociais. Goldmann é citado frequentemente por Marcuse em seus textos (ver Marcuse, 1978, p. 13-14 e p. 30-31). Considerando também a forte presença do pensamento kantiano nessa abordagem, podemos dizer que as visões de Marcuse e Adorno sobre a arte misturam elementos das análises internalistas e externalistas. A questão é saber se é possível precisar o quanto isso representaria uma contradição conceitual.

elemento mediador entre a posição de classe e a natureza da obra do artista, mas este não seria “estático” e “reprodutor” como o *habitus*, mas o conflito de classes, dinâmico e histórico (GARTMAN, 2013, p. 52).

Gartman resume a posição de Lukács da seguinte maneira: “os interesses da posição de classe do escritor impõem limites cognitivos a sua produção, mas a natureza desses interesses é determinada pela relação mutável entre a classe e as lutas progressivas da humanidade por liberdade” (GARTMAN, 2013, p. 52, tradução nossa). Para Lukács, as obras de arte não refletem posições estáticas de classe, mas intervenções ativas nas lutas de classe.[99]

> Tôda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo. […] A essência artística da sua composição reflete, pois, a sua posição histórico-politica, a expressão de sua concepção do mundo. […] Mas não há composição sem concepção do mundo. […] A concepção do mundo própria do escrito não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstração da soma das suas experiências concretas. (LUKÁCS, 1965, p. 82, 83 e 85)

Todavia, se a cultura é reflexo das relações sociais, nos parece que Bourdieu está correto em criticar Lukács, pois o fato das relações serem vistas como dinâmicas não faz diferença, porquanto o que importa é a noção da cultura como reflexo direto das posições de classe.

Além dos méritos citados acima, o conceito de campo artístico possibilita o contraste entre a sua lógica e a de outros campos como o religioso, o científico, o jornalístico, o educacional, ou o filosófico. Mas para Wacquant, o mais importante na teoria estética de Bourdieu são suas implicações práticas e éticas: as condições sociais de acesso e apropriação da obra de arte devem ser universalizadas para que a estética pura deixe de ser a expressão da experiência artística dos poucos que a monopolizam. Entretanto, essa conclusão parece contradizer o aspecto relacional da cultura sobre o qual se constrói a pesquisa de Bourdieu, reconhecendo como legítima a esfera cultural que se apresenta e se vivencia, num contexto de desigualdade, como superior. Acreditamos que uma implicação ética mais coerente com o corpo teórico desenvolvido pelo sociólogo seja o reconhecimento do valor de todas as expressões culturais e da arbitrariedade da hierarquização cultural, o uso da teoria para a compreensão da própria

99 Cabe ressaltar que esta foi a postura de Lukács nos anos 1940 e 1950, quando o autor respondia aos debates internos do Partido Comunista.

relação pessoal com a cultura e a transformação das práticas culturais (como a educação escolar) para que essas deixem de reproduzir as desigualdades sociais.

A avaliação positiva das implicações "democratizadoras" da análise de Bourdieu sobre o monopólio da cultura erudita não é unânime entre seus leitores, como explica Heinich:

> Essa questão da democratização constitui objeto de discussão comum para políticos e sociólogos. Ela apresenta, com efeito, duas direções possíveis, ao mesmo tempo práticas e teóricas. A primeira consiste em tratar como uma 'privação' o fraco acesso das classes populares à cultura dita 'legítima' e remediar a situação por meio de uma política ativa de 'culturação' – com o risco de proceder a uma 'imposição de legitimidade', considerando a cultura 'dominante' a única digna de investimento; é o que tendenciosamente visa a abordagem 'bourdieusiana'. A segunda direção consiste em refutar essa forma de proselitismo cultural, revalorizando a 'cultura popular', vista não mais como ausência de cultura (legítima), mas como uma modalidade específica da relação entre valores, tendo sua própria lógica e sua própria validade. Assim, Claude Grignon e Jean-Claude Passeron (1989), esposando a segunda perspectiva, posicionaram-se firmemente contra a teoria 'bourdieusiana' da privação, apoiando-se particularmente sobre as ricas análises do sociólogo inglês Richard Hoggart (1957), consagradas à cultura popular. (HEINICH, 2008, p. 80).

Acreditamos que a obra *O Amor pela Arte* argumenta contra ambas as direções apresentadas acima por Heinich, na medida em que demonstra empiricamente que o acesso ao museu, que se pretende "universal", na realidade não tem nada de democrático. De todo modo, com relação à segunda posição, perguntamos a partir de Bourdieu (1983, p. 106-107 e 2008, p. 369) se falar de "cultura popular" já não significaria impor a definição dominante da cultura? Não vemos na ideia de "cultura popular" como privação (mais ainda, como negação) de "cultura erudita" a base intencional para um programa político de "culturação", como afirma Heinich, mas a descrição de um processo concreto de legitimação das desigualdades de classe por meio das práticas culturais. O que Bourdieu faz é explicar "cientificamente" o funcionamento desse processo, o que levou inclusive à vinculação necessária das práticas culturais a toda uma estrutura social, econômica e política. Desse ponto de vista, o que os defensores de uma "revalorização" da "cultura popular" fazem é ignorar a hierarquia cultural existente e a relação de dominação e imposição cultural levada a efeito pela cultura erudita. A própria tentativa "teórica" de "revalorização" já revela indícios do "proselitismo" que os críticos desejam imputar a Bourdieu. Além disso, Bourdieu assumiria uma posição contraditória caso buscasse realizar uma "revalorização" da "cultura popular", visto que esta, ao fim e ao

cabo, “não existe” enquanto tal:

> Se não existe arte popular no sentido de arte da classe operária urbana é, talvez, porque esta classe, por um lado, conhece apenas as hierarquias, todas negativas, que se medem pela distância da miséria e da insegurança absolutas do subproletariado, por outro, permanece definida fundamentalmente pela relação de desapossado com possuidor que a une à burguesia, tanto em matéria de cultura quanto em outros aspectos. O que se entende comumente por arte popular, ou seja, a arte das classes camponesas das sociedades capitalistas e pré-capitalistas, é o produto de uma intenção de estilização que é correlata da existência de uma hierarquia: os grupos insulados relativamente autônomos com base local têm também sua hierarquia do luxo e da necessidade, cuja reduplicação ocorre através da expressão das marcas simbólicas, tais como vestuário, móveis e jóias. Neste ponto, também, a arte marca diferenças que ela pressupõe. Não é por acaso que o único domínio da prática das classes populares em que o estilo em si tem acesso à estilização é o da linguagem, com a *gíria*,[100] idioma de chefes e 'maiorais', que contém a afirmação de uma contra-legitimidade, por exemplo, pela intenção de escárnio e dessacralização dos 'valores' da moral e da estética dominantes. (BOURDIEU, 2008. p. 369, grifos no original).

Assim, tanto as interpretações (críticas[101] ou elogiosas) que atribuem a Bourdieu a defesa da “democratização” e da “universalização” da cultura erudita, quanto as proposições “pedagógicas” que pretendem reduzir o abismo entre o popular e o erudito com base em sua obra, parecem ter perdido de vista um dos elementos cruciais da teoria bourdiesiana da cultura: a desigualdade em nossa sociedade é estrutural, permeia todos os seus espaços (a teoria dos campos se funda justamente nessa concepção do espaço social como lugar de disputa, de posições desiguais frente aos benefícios). Qualquer proposta de reforma deste ou daquele campo que não altere profundamente seu funcionamento competitivo é inócua. Ademais, *descrever* um estado de coisas não pode ser confundido com *prescrever* um estado de coisas; *conhecer* é diferente de *reconhecer*.

3.1.4 A superação do economismo

100 Marcuse apresenta uma interpretação diferente sobre a relação da gíria dos “dominados” frente a cultura dominante: no final dos anos 1960, ela representa uma “ruptura [radical] com o universo linguístico do *Establishment* […]”, a manifestação “política de uma nova sensibilidade” (MARCUSE, 1969, p. 34, 35 e 36, tradução nossa). A linguagem revolucionária desse período seria diferente das anteriores, pois não mais compartilharia o mesmo vocabulário dos dominantes, mas “inverteria”, “redefiniria” os significados. Todavia, se levarmos em conta a argumentação de Bourdieu, o que essa linguagem faz é realizar um “ataque” a uma hierarquia cultural estabelecida, ou seja, o ataque só existe na medida em que reconhece a hierarquia, de modo que a relação é mais de continuidade que de ruptura.

101 Outro exemplo dessa crítica pode ser encontrado também em Rancière (2011, p. 12 e seguintes), que associa Bourdieu a uma pedagogia progressista e a programas governamentais reformistas.

Embora o conceito de campo tenha pretensões abrangentes e totalizadoras, os estudos que permitiram o seu desenvolvimento se concentraram em objetos empíricos bastante específicos. Segundo defende Bourdieu em seu "A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo", esse fato não reduz a abrangência do conceito, ao contrário, eleva o grau de generalidade e formalização dos princípios teóricos envolvidos nesse estudo empírico. Isso não tem implicações somente em questões metodológicas, mas nos princípios do fazer teórico, pois, "procurar a solução para um problema canônico neste ou naquele estudo de casos, [...], implicava uma transformação do trabalho intelectual" (BOURDIEU, 1992a, p. 67). O pressuposto, aqui, é acreditar que qualquer fragmento da vida contém a totalidade e pode representar o todo, ou ainda que existem diversas relações e posições sociais análogas.

Para Bourdieu, a ciência moderna é caracterizada justamente pelo pensamento relacional:

> As transferências metódicas de modelos baseados na hipótese de que existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos, ao invés de funcionarem como simples metáforas orientadas por intenções retóricas de persuasão, têm uma eficácia heurística eminente, isto é, a que toda a tradição epistemológica reconhece à analogia. (BOURDIEU, 1989, p. 66-67.)

Desse modo, o estudo de campos particulares pode levar a encontrar propriedades comuns a todos os campos, pressuposto que contraria um trabalho intelectual acostumado a grandes generalizações teóricas muitas vezes derivadas de outras grandes generalizações teóricas ("teoria da teoria", segundo o autor). De modo diverso, como afirmamos acima, Bourdieu defende a abordagem científica moderna segundo a qual qualquer fragmento da vida contém a totalidade e pode representar o todo. Isso justifica, por exemplo, sua dedicação a objetos "menores" como a alta costura e os gostos e hábitos culturais das pessoas a fim de solucionar problemas tradicionais das teorias culturais (por que a arte muda ao longo do tempo?; por que determinado artista é vanguardista e não tradicionalista?; qual a relação da arte com as transformações sociais?; por que determinado objeto é uma obra de arte e outro não? etc.). O campo da alta costura, abordado pelo autor em seu "Alta costura e alta cultura", por exemplo, possuiria uma homologia estrutural com o campo de produção da cultura legítima, haja vista que teriam em comum o fato de produzirem bens de luxo (BOURDIEU, 2003b, p. 205).

Entretanto, como ficou sugerido pelo exemplo acima, a busca das “essências” em casos particulares exige que se suspenda a hierarquia acadêmica dos gêneros e objetos, a fim de se evitar proceder a uma “filtragem” dos casos considerados “relevantes”, o que em si já significaria uma inversão do método. Além disso, compreender os campos através da investigação desses objetos “menores”[102] é mais fácil que abordar diretamente os objetos legítimos, pois estes “estão protegidos por sua legitimidade contra o olhar científico e contra o trabalho de dessacralização que o estudo científico dos objetos sagrados pressupõe” (BOURDIEU, 2003b, p. 206), tal como expusemos no segundo capítulo de nosso trabalho.

> Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir e destruir. (BOURDIEU, 1992a, p. 69).

Assim, a busca dos princípios gerais de funcionamento dos campos não configura um reducionismo, segundo Bourdieu, pois ela permite compreender como tais princípios operam e se caracterizam em cada caso específico. Evita-se assim o economismo, que reduz tudo ao interesse material e à busca do lucro monetário máximo. Acreditamos que a caracterização que Adorno faz da Indústria Cultural se aproxima muito desse economismo, pois a ação dos produtores culturais nessa indústria (descrita por Gartman (2013, p. 15) como dominada pela racionalidade instrumental e pela reificação, segmentada em diferentes tipos de mercado, manipuladora artificial das necessidades dos consumidores, produtora de bens padronizados e diferenciados apenas em hierarquias superficiais, promotora de lazer como extensão do trabalho alienado) parece ser guiada apenas pela busca do lucro econômico:

> Os padrões musicais da música popular foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que *obtivera êxito*. [...] Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa. (ADORNO, 1994, p. 121-122, grifo nosso).

102 Outros autores também trataram dos objetos “menores”, como Roland Barthes, que abordou o vinho e a fotografia, e Umberto Eco, que abordou as histórias em quadrinhos, por exemplo.

Desse modo, Adorno (1994, p. 121-122) elabora sua crítica à música popular, apontando a *imitação* como uma das causas da estandardização: um *hit* de sucesso era seguido de várias canções que buscavam alcançar o mesmo resultado. Num contexto competitivo, esse processo de imitação levou à cristalização dos padrões musicais bem-sucedidos. As duas demandas que Adorno cita como objetivos da composição popular são demandas *alheias* ao produtor: ser chamativa e ser reconhecida como "música". Em ambos os casos, haveria uma busca consciente pela adequação às demandas. Essa visão é bem diferente da abordagem bourdieusiana, ainda que o sociólogo não exclua totalmente a possibilidade de haver produção cultural cínica e calculada em direção ao ganho (simbólico e econômico).

Como Bourdieu pretende evitar o economismo? De forma simplificada, o *campo* pode ser definido como "um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto" (BOURDIEU, 2003b, p. 206). Sobre essas "relações objetivas", Vandenberghe explica que:

> Campos devem ser vistos como sistemas de posições dominantes e subordinadas, nos quais cada posição epistêmica, contingente e empiricamente realizada na forma de uma instituição, organização, grupo ou indivíduo concretos, deriva suas propriedades distintivas de sua relação interna com todas as outras posições epistêmicas. Dado que todas as posições concretas, que representam várias realizações do possível, são internamente relacionadas, uma mudança em uma delas necessariamente terá repercussões em todas as outras [...]. (VANDENBERGHE, 1999, p. 52, tradução nossa).

A lei geral que rege os campos é a oposição entre aqueles que ocupam as posições *dominantes*, pois, entre outras coisas, detêm maior capital específico, e os *subordinados*, recém-chegados possuidores de pouco capital específico. O economismo é assim evitado, pois o capital específico de cada campo não se reduz ao capital monetário,[103] mas configura-se de maneira diferente em cada campo: no caso dos campos de produção cultural, prevalece o capital simbólico.

> Bourdieu […] ligou sistematicamente a noção de 'campo' à de 'capital', e assim pôde definir o campo – ele também usa as noções de 'mercado' e 'jogo' – como um espaço estruturado de posições sociais no qual as posições e suas inter-relações são determinadas pela distribuição de diferentes tipos de capital (capital econômico – i.e., riqueza material, na forma de dinheiro, ações de empresas e da bolsa de valores, etc., capital

103 A própria teoria econômica não deve ser vista como "modelo fundador", mas apenas como mais um caso particular da teoria dos campos (BOURDIEU, 1992a, p. 69).

> cultural – i.e., conhecimento, habilidades e outras aquisições culturais; capital simbólico – i.e., prestígio e honra acumulados; e capital social – i.e., relações e redes de influência). (VANDENBERGHE, 1999. p. 52, tradução nossa).

As diferenças que a posse ou não de capital simbólico geram entre os agentes no campo artístico parecem escapar à visão de Danto, por exemplo, que considera que todas as posições ocupadas pelos artistas possuem igual valor:

> A moda, como acontece, favorece certas linhas da matriz estilística: museus, connaisseurs e outros são fatores de peso no mundo da arte. […] Mas essa é uma questão de interesse quase puramente sociológico: *uma linha na matriz* [estilística] *é tão legítima quanto outra*. Uma conquista artística consiste, suponho eu, em adicionar a possibilidade de uma coluna na matriz. Então os artistas, como maior ou menor rapidez, ocupam as posições recém-abertas: essa é uma característica observável da arte contemporânea e, para aqueles não familiarizados com a matriz, é difícil – talvez impossível – reconhecer certas posições como ocupadas por obras de arte. (DANTO, 2006, p. 24, grifos nossos).

O que significa dizer que o campo "é um espaço de jogo"? Para compreender essa definição, é preciso fazer referência a um outro conceito, o de *illusio*. Citando o *Homo ludens*, de Huizinga, Bourdieu explica que

> *illusio*, palavra latina que vem da raiz *ludus* (jogo), poderia significar estar no jogo, estar envolvido no jogo, levar o jogo a sério. A illusio é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou, para dizê-lo de maneira mais simples, que vale a pena jogar. De fato, em um primeiro sentido, a palavra interesse teria precisamente o significado que atribuí à noção de *illusio*, isto é, dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele. *Interesse* é 'estar em', participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos. Dito de outro modo, os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social. (BOURDIEU, 1996, p. 139-140).

E, de acordo com Oliveira,

> A *illusio* é um jogo social levado a sério – fantasia subjetiva coletivamente sancionada, calcada em uma metafísica da distinção, pois para ser o centro do mundo devemos ser reconhecidos como distintos, tendo algum valor, alguma honra e dignidade frente a nós mesmos e aos demais. […] Proclamados como dignos de tal honraria e autorizados a receberem os lauréis da glória estarão aqueles que melhor vivenciarem esse jogo como

> algo sério, efetivo, aqueles que fantasiarem e experienciarem sua *illusio* em um grau de adesão e investimento libidinal o mais alto possível. (OLIVEIRA, 2005, p. 540).

Assim, para pertencer a determinado campo é preciso, em primeiro lugar, aderir ao "jogo", partilhar da *illusio*. Entre os polos conflitantes daqueles que disputam o "jogo", é possível identificar duas posições: os *dominantes*, estabelecidos, e os *recém-chegados*, aspirantes aos "prêmios" do campo em questão. Segundo Bourdieu, no "jogo" que tem lugar no interior dos campos, os "antigos" (ou seja, os agentes que já gozam de uma posição estabelecida e dominante) utilizam "estratégias de conservação", explícitas ou tácitas, para obter e manter o lucro do capital que acumularam, enquanto os "arrivistas" (aqueles recém-chegados que procuram "ascender no campo") lançam mão de estratégias de subversão para acumular capital através da inversão mais ou menos extrema do quadro de valores estabelecidos, da redefinição dos princípios de produção e fruição das obras e da desvalorização do capital possuído pelos dominantes. Desse modo, a posição dos agentes e instituições na estrutura do campo (que correspondem estreitamente à sua "antiguidade") permite compreender suas atitudes e suas tomadas de posição estéticas (BOURDIEU, 2003b, 207-208), inclusive algumas ações tradicionalmente consideradas subjetivas, no sentido pejorativo, como as relativas ao gosto.[104]

Os pares de adjetivos que são usados por críticos, intelectuais, filósofos e pelos próprios artistas para qualificar/desqualificar alguém ("obscuro/claro", "difícil/fácil", "profundo/superficial" etc.) opõem na verdade, como se verá a seguir, idades e gerações artísticas, as posições diferentes no campo artístico, que a linguagem interna opõe como "avançado/ultrapassado", "vanguarda/retaguarda" etc. (BOURDIEU, 2003a, p. 175).

Segundo Bourdieu, todos aqueles que estão em um campo, independentemente de suas posições (conservadoras ou revolucionárias), têm em comum a aceitação e o reconhecimento do "jogo", um "*consensus* no *dissensus*" (BOURDIEU, 2002, p. 47, tradução nossa). Mesmo os mais "revolucionários" desejam inverter os princípios, mas não destruir o próprio "jogo". Por isso, da luta interna só resultam revoluções parciais, que destroem a hierarquia, mas deixam o "jogo" intacto.[105] Logo, fundada num consenso,

104 Entre os textos de Bourdieu publicados sobre esse tema, podemos destacar o já citado "A metamorfose dos gostos", de 1980. Posteriormente, trataremos do gosto de modo mais pormenorizado.

105 Seria o caso de verificar, em cada situação específica, se as "revoluções parciais" têm todas o mesmo impacto, ou se existem mudanças que são mais ou menos profundas, que afetam o "jogo" de modo mais ou menos drástico, como, por exemplo, a superação da obra de arte enquanto objeto artístico proposta pela arte contemporânea (interferência, instalação, happenig etc.). A ocorrência de "revoluções" significativas não é descartada por Bourdieu, mas ele acreditava que estas aconteciam especialmente quando os "excluídos"

muitas vezes tácito, a respeito do valor do “jogo”, a dinâmica dos campos não pode ser compreendida pelas noções mutuamente excludentes de conflito/consenso, estática/dinâmica e mudança/permanência.

Entre as estratégias dos recém-chegados, Bourdieu cita, por exemplo, a oposição aos dominantes com base nos princípios em nome dos quais estes justificam sua dominação, através do recurso da “volta às origens”. Os antigos são reprovados em nome de uma definição mais pura, mais autêntica, que vigorava antes de seu período de dominação. Quando Marcuse identifica as características do que chama de “arte autêntica” nas produções da Grande Arte burguesa (autonomia, sublimação, estranhamento etc.) e avalia as realizações da arte contemporânea com base nessas características, nos parece que podemos ver o recurso de “volta às origens” em ação. Quer dizer, avaliam-se os méritos de uma geração posterior de artistas com base nos valores cristalizados pelas gerações anteriores, que é justamente o que Marcuse faz quando reconhece autenticidade em manifestações artísticas como o surrealismo, por promover o “distanciamento” e a negação do estabelecido que a Grande Arte burguesa também fazia, e critica a arte “engajada” por suprimir o elemento sublimador da arte, que era um dos traços marcantes da Grande Arte do passado. Em seu “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária” (de 1945), podemos observar esse elogio da “volta às origens”:

> *A volta* da arte vanguardista às leis e regras da métrica poética clássica talvez seja o aspecto mais surpreendente da poesia da Resistência. O próprio Aragon explicou *a volta às regras clássicas* pela necessidade de salvar a língua de sua destruição total, torná-la mais uma vez um instrumento para 'faire chanter les choses' (fazer as coisas cantarem). Deve-se fazê-las cantar, pois já não se pode fazê-las falar sem que falem a linguagem do inimigo. […] *O sistema clássico de versificação*, como forma de estranhamento, talvez tenha preservado mais diretamente a 'ordre de la beauté' (ordem da beleza) sensual imediata, a 'promesse du bonheur'. […] Além disso, o sistema clássico de versificação também propicia, talvez, a forma mais adequada de configurar o conteúdo no meio (*medium*) do artístico *a priori* (amor). (MARCUSE, 1999, p. 278-279, grifos nossos).

O caso de Marcuse também é interessante pois ilustra a lógica da dominação cultural apresentada por Bourdieu, pois as posições políticas radicais do filósofo convivem com uma posição no âmbito da cultura que, no fundo, reconhece a legitimidade da

---

eram inseridos (ou invadiam) um determinado campo, o que pode acarretar na subversão de sua lógica interna. Cabe destacar, novamente, que as revoluções internas e específicas de um campo, para Bourdieu, têm ligação com o que se passa fora dele (BOURDIEU, 2003b, p. 209).

dominação, ou seja, que aceita as regras do "jogo". Ainda que o julgamento de Marcuse a respeito do caráter negativo deste ou daquele procedimento ou "estilo artístico" tenha variado ao longo de sua produção filosófica, a base de suas reflexões se manteve constante: é na *autonomia* e no *poder de distanciamento* (ou a *alienação artística*) da arte que reside o seu potencial politicamente revolucionário (SILVEIRA, 2010, p. 18). Tais características fazem parte da descrição dominante, legítima, da arte. Segundo a visão de Bourdieu, essa interpretação do pensamento de Marcuse não implica que ele seja contraditório, pois é preciso lembrar

> […] que a lógica específica da dominação cultural faz com que o mais completo reconhecimento da legitimidade cultural possa coexistir e, muitas vezes, coexista, com a contestação mais radical da legitimidade política. Mais ainda, a tomada de consciência política é, quase sempre, solidária com relação a um verdadeiro empreendimento de reabilitação e restauração da auto-estima que, passando por uma reafirmação, vivenciada como libertadora (o que ela é, também, sempre), da dignidade cultural, implica uma forma de submissão aos valores dominantes e a alguns dos princípios em que a classe dominante baseia sua dominação [...]. (BOURDIEU, 2008, p. 369).

3.1.5 Conexões entre os campos e luta de classes

Para Bourdieu, no campo artístico, os conteúdos das oposições (alienado e engajado, direita e esquerda, vanguarda e retaguarda, consagrado e herético, ortodoxia e heterodoxia, original e comum etc.) podem mudar segundo o momento histórico, mas a estrutura da oposição permanece igual. Essa oposição interna é o princípio de mudança e ruptura nas histórias dos campos, ou seja, o campo muda em função das lutas pela dominação.[106] Mas isso não significa dizer que as mudanças ocorrem somente devido a fatores internos, o que equivaleria a atribuir um grau absoluto de autonomia aos campos. De acordo com Bourdieu, toda revolução *específica* tem certa relação com as mudanças que ocorrem *fora* do campo.

Isso parece ter escapado a Gartman, quando lemos em seu livro que todas as

106 O conceito de campo encerra a noção de História de Bourdieu: a História é produto da luta (entre membros de um dado campo), *é a própria luta*. Se não há luta, não há história, se há luta, há história e há esperança. A ausência de luta significa que os dominados pararam de resistir e que se estabeleceu um monopólio dos dominantes; a história para. É comum a todos os dominantes, independente dos campos, considerar sua dominação como o fim da história (no sentido de final e meta), que não admite ser ultrapassado, que é eterno (BOURDIEU, 2003a, p. 176).

disputas acontecem *somente* no interior dos campos. Ainda que o estudioso tenha reconhecido que os envolvidos nas contendas raramente questionem as regras do jogo, sua interpretação da teoria dos campos ignora o fato de que os campos não são completamente autônomos, que possuem conexões uns com os outros e que aquilo que acontece num campo afeta e é afetado pelos outros. Para ele, a atenção de Bourdieu está praticamente centrada na disputa de poder entre as frações dominante e dominada da burguesia e na disputa por capital simbólico dentro da fração dominada: "O conflito entre as classes, em Bourdieu, parece nunca contradizer ou mudar a estrutura das classes pois está limitado à luta intraclasse dentro da burguesia." (GARTMAN, 2013, p. 50). Ao contrário, o conflito entre as classes tende a manter a relação existente entre elas pois ele permeia *todos* os campos.

Algumas observações do próprio Gartman a respeito do pensamento de Frederic Jameson ajudam a contradizer essa ideia de que a luta de classes não está no centro das preocupações de Bourdieu:

> O crítico literário marxista Frederic Jameson […] formula uma teoria útil sobre a forma estética como luta inconsciente de classes. Ele argumenta que a arte é formada pelas contradições das sociedades, as quais os artistas tentam resolver por meio das formas. A natureza e o tipo dessas resoluções formais dependem da posição de classe dos produtores e da relação de sua classe com as outras ao longo da história. A classe do artista e suas lutas fornecem os limites conceituais para suas formas, tornando impensáveis as resoluções imaginárias que contradigam seus interesses. Assim, todas as produções artísticas intervêm simbolicamente nas lutas sociais da época, mas essas intervenções políticas são frequentemente involuntárias e inconscientes. (GARTMAN, 2013, p. 81, tradução nossa).

Interessa-nos especialmente a relação que Gartman estabelece entre Jameson e Bourdieu, quando afirma que este

> oferece uma teoria estética semelhante a de Jameson, e argumenta que a posição de classe do artista influencia inconscientemente as formas de arte ao fornecer tanto as contradições que devem ser resolvidas quanto os limites para as soluções. Ele chama a estrutura inconsciente que forma as produções dos artistas de *habitus...* Como Jameson, Bourdieu concebe essas formas artísticas como intervenções estratégicas nas lutas, ações políticas para acumular poder e 'lucros simbólicos' na competição contra os adversários. (GARTMAN, 2013, p. 81-82, tradução nossa).

Entretanto, ambos diferem quanto à imediatez da conexão entre a classe e a forma estética. Enquanto Jameson defende uma ligação direta, Bourdieu apresenta o *habitus* de

classe sempre mediado pela estrutura e pelas posições dos campos artísticos. Bourdieu reconhece a existência de uma divisão da classe dominante: a fração dominante (mais capital econômico) e a fração dominada (mais capital cultural) (GARTMAN, 2013, p. 82). A despeito das diferenças teóricas,[107] importa sublinhar que os dois autores reconhecem a presença do conflito de classes no universo da arte. No caso de Bourdieu, essa presença se dá de forma mediata. A seguinte observação de Andrew B. Trigg, a respeito da complementariedade oferecida pelo trabalho de Bourdieu à obra de Veblen, também corrobora nossa resposta à crítica de Gartman, segundo a qual o trabalho de Bourdieu negligencia o conflito de classes:

> A flexibilidade de seu quadro conceitual permite que os indivíduos deem forma à legitimidade dos estilos de vida como parte de sua luta pela mobilidade social, dentro dos limites dos princípios estabelecidos por seus habitus. Um exame de como os estilos de vida, que podem ser caracterizados como pós-modernos, evoluem em relação às identidades individuais não envolvem necessariamente, assim, um abandono das categorias de classe e hierarquia sociais. (TRIGG, 2001, p. 112, tradução nossa).

Assim, tendo em vista a relativização da autonomia dos campos e a intenção de Bourdieu em compreender as interações entre eles, suas mútuas influências etc., também nos parece equivocada a crítica de Viana (2007, p. 57-60), que afirma haver um problema sério no pensamento de Bourdieu no que diz respeito ao seu tratamento dos elementos que não pertenceriam ao campo artístico, mas que são considerados artísticos,[108] como a *arte revolucionária*, a *anti-arte* etc. Para Viana, tal problema revelaria a *rigidez* e o caráter *fechado* da noção de campo artístico, que pode prejudicar a compreensão de certos fenômenos artísticos, como a *arte popular* e a *arte engajada*, por exemplo, ou outras modalidades que *negam* as próprias leis do campo. Viana não explica como se dá essa "negação", ou por que esses elementos não pertencem ao campo artístico, mas levando

107 Apesar de reconhecer o valor da teoria de Bourdieu sobre as lutas entre as frações da classe dominante, e entre os produtores autônomos e heterônomos no campo da cultura, Gartman (2013, p. 83) afirma que ela ignora a importância da classe trabalhadora, vista como "passiva" e "irrelevante" nas lutas por poder da classe dominante. O modelo de Jameson (que nisto se assemelha a Lukács), ao conceber a classe dominada como uma força ativa da sociedade, forneceria uma correção à visão "reprodutora unilateral" de Bourdieu. Só é possível compreender completamente a luta intraclasse entre as frações dominantes e sua repercussão na arte quando se vê a classe trabalhadora como aliada ou inimiga potencial daquelas frações. A nosso ver, a interpretação de Gartman sobre o pensamento de Bourdieu que o levou a essas conclusões está equivocada, pois ignora a importância da (negação da) cultura popular na constituição da cultura erudita e também as homologias possíveis entre as posições dos diferentes agentes do campo cultural.

108 A fragilidade da crítica de Viana já aparece aqui: como algo pode ser considerado artístico e ao mesmo tempo estar fora do campo artístico?

em conta a história da arte, nos parece que tanto a arte popular quanto a arte engajada estejam localizadas no interior do campo artístico, o qual, como veremos mais adiante, é composto de diversas instâncias, entre elas a arte erudita, a indústria cultural etc. Os dois exemplos citados por Viana podem até não se declarar participantes das disputas que interessam à arte erudita, mas certamente não escapam de agir e ser avaliados segundo as noções da arte "legítima".

Ainda segundo Viana, o pior problema é de cunho metodológico: o isolamento dos diversos campos (econômico, religioso, cultural, político etc.) levaria à fragmentação da visão sobre a sociedade e à impossibilidade de compreender sua totalidade. Para ele, Bourdieu subestimaria as influências recíprocas dos campos e superestimaria sua autonomia relativa. Tal posicionamento ficaria claro pela maneira como o sociólogo coloca as classes sociais e as lutas de classes em "segundo plano" em seus estudos sobre os campos. Essa crítica nos parece semelhante à crítica de Gartman já citada acima, quando este afirma que

> para Bourdieu, as mudanças culturais não são causadas por lutas fundamentais entre as classes que possuem interesses divergentes inerentes, mas por mudanças no modo como os indivíduos e as frações de classes administram seus recursos no mercado cultural a fim de monopolizar o capital simbólico. (GARTMAN, 2013, p. 50, tradução nossa).

A citação a seguir, extraída de "Gosto de classe e estilos de vida", parece-nos suficiente para pôr em xeque ambas as críticas:

> É preciso, assim, ter presente no espírito o fato de que, ainda que se manifeste como universal, a disposição estética se enraíza nas condições de existência particulares e de que ela constitui uma dimensão, a mais rara, a mais distintiva, a mais distinguida, de um estilo de vida, para compreender que só se pode descrever a relação que as *diferentes classes* mantêm com a obra de arte ou, mais exatamente, a relação entre as *classes sociais* com respeito à obra de arte na linguagem, cara a Halbwachs, da 'distância com relação ao foco dos valores culturais'. Relação de força, indiscutivelmente, mas tão desigual que tem poucas chances de aparecer enquanto tal mesmo para aqueles que, na sua relação com a arte ou com os artistas – essa forma irreconhecível de *luta de classes* – defendem, obscuramente, sua arte de viver. (BOURDIEU, 1983, p. 120-121, grifo nosso).

Assim, na visão de Bourdieu, a luta de classes realmente está em "segundo plano" nas disputas internas ao campo artístico porque o funcionamento desse campo escamoteia toda referência às relações sociais concretas. Além disso, discordamos de

Viana em relação à fragmentação teórica da sociedade resultante da noção de campo, pois Bourdieu defende a homologia[109] das posições dos agentes dentro de diferentes campos (sinal de "comunicação" entre os campos) e fala em "graus" de uma autonomia "relativa", ou seja, não existe autonomia "absoluta", os campos não são mônadas flutuando no vácuo, mas "mundos sociais" formados por instituições, agentes e relações que muitas vezes pertencem a mais de um "mundo" simultaneamente.[110]

Para Viana, as disputas que ocorrem nos campos não seriam somente lutas internas por questões internas, mas manifestações bem mais gerais que a mera competição por melhores posições no interior do campo; não temos, contudo, razões para afirmar que Bourdieu discordaria disso. Viana alega que elementos externos, como a mercantilização da arte e questões econômicas, não teriam seu impacto na história do campo adequadamente avaliado por Bourdieu. Como veremos mais adiante, a explicação que Bourdieu apresenta a respeito do processo de autonomização do campo artístico irá contrariar essa avaliação de Viana.

3.1.6 Ruptura e continuidade no campo artístico

De volta ao pensamento de Bourdieu, no âmbito interno, a origem das mudanças nos campos está na dialética da pretensão e da distinção (a luta pelo monopólio da imposição da última diferença legítima), que fundamenta a oposição entre as posições. Essa dialética é a dialética da concorrência ("luta de classes contínua e interminável"), uma corrida em direção ao mesmo objetivo, reconhecido implicitamente por todos os "corredores".

Assim, aqueles envolvidos na disputa, cujos discursos e atitudes muitas vezes parecem "irreconciliáveis", compartilham o principal. Nessa corrida, aqueles com a pretensão ao objetivo já começam derrotados, pois se submetem ao objetivo da corrida (que obviamente não possuem), aceitando a desvantagem que pretendem superar diante dos dominantes (a quem obviamente pertence o objetivo). Essa luta, princípio das mudanças no campo, completa-se pelo deslocamento progressivo do vencido para o passado. Para entrar no jogo de produção é preciso marcar época e, simultaneamente,

109 Como, por exemplo, a homologia entre o campo de poder político e o campo artístico citada por Bourdieu em *As Regras da Arte* (2010, p. 186).
110 Apenas mediante um grande esforço de abstração se poderia pensar num artista que vive somente no "mundo da arte", sem pertencer a nenhum outro grupo (na acepção informal da palavra) social ou político.

remeter para o passado aqueles que, em outra época, também marcaram época, que já foram os dominantes. Estes ou se tornam "clássicos" ou são "desclassificados" (BOURDIEU, 2003a, p. 176).

Surge então outro problema: a sucessão. Como é possível haver uma história do campo, quer dizer, uma continuidade que perpassa todos os eventos e os une, constituída por descontinuidades e rupturas? Como falar de sucessão no campo artístico, no qual as pessoas são radicalmente insubstituíveis? No fundo, o problema da sucessão diz respeito à questão da transmissão do poder carismático do criador, da produção da raridade do criador. A resposta não está na unicidade da obra, como pensaram alguns, mas na crença coletiva, compartilhada por todos no campo, na sacralidade do poder do criador. Bourdieu faz aqui uma analogia com o pensamento de Mauss sobre a magia:[111]

> O que faz com que o sistema funcione é aquilo a que Mauss chamava a crença colectiva. Eu diria antes o desconhecimento colectivo. Mauss dizia a propósito da magia: 'A sociedade paga-se sempre a si própria com a moeda falsa do seu sonho'. O que quer dizer que neste jogo é necessário entrar no jogo: os que enganam são enganados e enganam tanto melhor quantos mais enganados são; são tanto mais mistificadores quanto mais mistificados. Para jogar o jogo, é necessário acreditar-se na ideologia da criação e, quando se é jornalista de moda, é bom não se ter uma visão sociológica da moda. (BOURDIEU, 2003b, p. 214).

O artista é aquele que é reconhecido quando nos reconhecemos em suas obras, quando reconhecemos nelas aquilo que teríamos feito se soubéssemos como fazer – ele é um "criador" (a operação artística é uma operação tipicamente social, assim como a operação mágica) (BOURDIEU, 2003a, p. 171). Assim como acontece com as obras de arte no campo artístico, é o conluio inconsciente dos agentes do sistema de produção de bens sagrados que faz a magia. Quanto mais complexo, mais invisível é o ciclo de consagração e maior é o efeito da crença. Essa perspectiva nos parece bastante diferente da visão de Danto, para quem a constituição do universo da arte é um processo fundado na teoria da arte, ou seja, é um processo predominantemente consciente e deliberado:

> É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso [um objeto real] como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística [...]. [...] É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. (DANTO, 2006, p. 22).

111 Cf. Mauss (2003).

Em função da crença que sustenta todo o universo da arte, toda sucessão e ruptura, por mais radical que pareça ser a revolução que engendre no campo, jamais é levada a efeito por um herético que contesta a sacralidade do poder que está em jogo. Toda a nossa tese é construída sobre a hipótese de que os discursos filosóficos aqui analisados endossam essa sacralidade, pois, entre outras coisas, tomam a autonomia da arte como dada (e não problematizam a fundo as condições sociais e históricas de possibilidade dessa "autonomia"), ou seja, defendem a inescrutabilidade do fenômeno artístico, reforçando assim a sacralidade do universo da arte ao contribuir para a crença coletiva na superioridade desse universo.

Já Bourdieu defende que a existência de uma história propriamente artística não decorre de alguma característica especial ("sagrada") de obras ou artistas, mas porque estes estão situados objetivamente em relação a outros artistas e obras dentro de um campo artístico. Uma abordagem que não problematiza as noções de *autonomia* e *forma estética* não poderia apresentar as mesmas conclusões. Falar de uma lógica *imanente* à forma artística e ver nela o princípio da mudança histórica da arte (como fazem Adorno e Marcuse, por exemplo, que além disso identificam nessa lógica a função social e política emancipatória e crítica da arte), é arriscar-se a recair numa visão mística do fenômeno estético, reconhecendo uma existência quase "sobrenatural" àquilo que na verdade é fruto da atividade humana.

Para Bourdieu, a posição no interior do campo funciona como princípio explicativo da forma, da lógica e do conteúdo das estratégias de ação dos artistas: as rupturas ou continuidades estéticas com uma tradição artística têm sempre a ver com as posições relativas no campo dos defensores e dos opositores da tradição. Esses agentes agem segundo "estratégias práticas e sobredeterminadas, que não são necessariamente conscientes e calculadas e que exprimem os interesses, ao mesmo tempo estéticos e sociais, associados a uma posição no campo" (BOURDIEU, 1992a, p. 72). Dessa forma, o princípio explicativo não é "interno" (os elementos constitutivos do "mundo da arte": características formais das obras e estilísticas dos artistas, como parece defender Danto) nem "externo" (contexto histórico e social, posição que podemos identificar em Lukács),[112] mas *relacional*.

112 "Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo nôvo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social." (LUKÁCS, 1965, p. 57).

3.2 A dinâmica do campo artístico

Com respeito às obras de arte, a proposta de Bourdieu é demonstrar a sua dupla necessidade: a necessidade *interna* (tornar-se objeto necessário em si mesmo e simultaneamente necessitar do seu referente) e a necessidade *externa* (o encontro entre uma trajetória pessoal e um campo, um impulso expressivo individual e um espaço dos possíveis expressivos, encontro que faz com que a obra supere as duas histórias que a produziram ao realizá-las). Mas o reconhecimento dessa superação das histórias não significa que o objetivo da ciência seja o trans-histórico, mas sim a reapropriação, através da conscientização, da necessidade que está inscrita na história e também dominar teoricamente as condições históricas que tornam possível o surgimento de necessidades trans-históricas.[113]

> Ao contrário do angelismo do interesse puro pela forma pura, a análise que apreende num movimento único a pulsão expressiva, a censura e a sublimação garantida pelo trabalho de dar forma dá uma visão realista, quer dizer, ao mesmo tempo mais verdadeira, e, por fim, mais tranquilizadora do trabalho coletivo de sublimação que está na origem das conquistas mais altas da acção humana: a história só pode produzir a universalidade trans-histórica produzindo, por meio das lutas tantas vezes impiedosas dos interesses particulares, universos sociais que, por efeito da alquimia social das suas leis históricas de funcionamento, tendem a extrair da defrontação de interesses particulares a essência sublimada do universal. (BOURDIEU, 1992a, p. 73).

Mais uma vez, a origem de certa qualidade da arte (sua "universalidade") não está nem na obra considerada isoladamente, nem no artista tomado como "gênio incriado", mas na dinâmica do campo artístico. Bourdieu não nega a existência de aspectos trans-históricos na arte, mas discorda das abordagens "formalistas"[114] que os tratam como essências fora da história, quando eles seriam, na verdade, "o produto de lento e longo

113 A observação de Gartman (2013, p. 146) a respeito da obra *Razões Práticas* ajuda a compreender o que Bourdieu entende por "necessidades universais": aqui, Bourdieu diz que as práticas culturais desinteressadas das classes dominantes podem realizar sua função simbólica de legitimação justamente porque elas estão fundadas no *princípio universal* do reconhecimento social ("o imperativo do universal", quer dizer, o interesse do grupo acima do interesse individual). Nesse caso, há o reconhecimento teórico (descritivo) de um princípio trans-histórico. Acreditamos que isso é substancialmente diferente da pretensão de apresentar princípios universais prescritivos, o que nos parece ser característico, p.e., das abordagens idealistas ou de Marcuse, que atribui um caráter utópico à arte.

114 Bourdieu não diferencia "formalismo" e "idealismo" quando trata das teorias da arte que valorizam a forma e os aspectos internos em detrimento do conteúdo e do contexto social em que a obra é produzida, e que defendem a autonomia da arte como independência e desconexão da realidade cotidiana. Apesar dessa imprecisão conceitual, não acreditamos que isso interfira negativamente no cerne do argumento de Bourdieu.

trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural" (BOURDIEU, 1992a, p. 71). O movimento do campo artístico em direção à autonomia é um processo de depuração em que os gêneros artísticos buscam aquilo que os define exclusivamente, ou seja, sua "essência". Para o autor, somente a análise histórica de um campo em processo de autonomização configura a forma legítima de análise de essência, na medida em que esse processo histórico funciona como extrator dessa essência.

3.2.1 A emergência do mercado de bens simbólicos

Porquanto a experiência estética é compreendida como um fenômeno histórico, cumpre investigar a maneira como ela se constituiu e explicitar a estrutura e as leis de funcionamento do campo artístico. Segundo Bourdieu, o processo de autonomização desse campo teve início na Florença do século XV, quando o direito exclusivo do artista de legislar sobre assuntos da arte (forma, estilo, etc.) começou a ser defendido explicitamente. Todavia, as principais causas da autonomização tiveram lugar somente dois séculos mais tarde. A compreensão desse processo se dará através da investigação da história das transformações da função do sistema de produção das obras de arte e da estrutura dessas obras, itinerário cumprido por Bourdieu em seus textos "O mercado de bens simbólicos", "Gênese histórica de uma estética pura" e "Champ intelectuel et projet créateur" (traduzido para o espanhol como "Campo intelectual e projeto criador").[115]

O autor defende, especialmente em "O mercado de bens simbólicos", que aquelas transformações ocorreram simultaneamente à autonomização progressiva do sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo das obras de arte e de outros bens simbólicos. O problema para Bourdieu é entender que condições existiram para possibilitar o desenvolvimento autônomo da arte e também determinar as leis de funcionamento do campo artístico, as leis de estruturação das obras e de suas transformações.

A partir do século XVIII, com o enfraquecimento ou o fim das monarquias absolutas e do domínio da Igreja, a vida artística europeia libertou-se progressivamente das

115 Diversos argumentos apresentados nesses textos reapareceram anos depois em *As Regras da Arte*, livro dedicado à análise específica do campo literário, como por exemplo a ideia de uma sociedade de artistas que se constitui como mercado artístico, a oposição do campo literário ao mundo "burguês" e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação cultural, a imbricação e a dependência do campo literário e do campo de poder no século XIX etc.

exigências éticas e estéticas aristocráticas e religiosas. Esse processo, acelerado pela Revolução Industrial e pela reação romântica, aconteceu enquanto estas outras transformações também tomavam lugar: a constituição de um público de consumidores potenciais cada vez maior e socialmente diversificado, que propiciaram tanto as condições de independência econômica quanto um princípio paralelo de legitimação; a constituição de um corpo cada vez maior de produtores e empresários de bens culturais que, ao profissionalizarem-se, passaram a reconhecer somente certo tipo de determinações para sua prática; e a diversidade e o número crescentes de instâncias de consagração e de difusão cultural competindo entre si pela legitimidade.

Assim, o processo de autonomização da produção artística ocorre concomitantemente à constituição da categoria socialmente distinta dos *artistas profissionais*, que tendem mais e mais a aceitar exclusivamente a tradição artística como fonte de regras e a rejeitar os controles sociais, morais, acadêmicos, religiosos e políticos, ou seja, tudo aquilo que não pertence ao universo artístico. Bourdieu destaca um fato aparentemente paradoxal: por meio da constituição de um mercado da obra de arte, os artistas podem afirmar a irredutibilidade da obra de arte a mera mercadoria e a singularidade da condição da arte. Esse "paradoxo" revela a natureza ambígua dos bens simbólicos: são *mercadorias* e *significações* e seus valores cultural e mercantil são relativamente independentes.

Todavia, segundo Bourdieu, a ruptura dos vínculos de dependência com um patrão ou um mecenas e das encomendas diretas, que ocorre simultaneamente ao desenvolvimento de um mercado cultural impessoal e ao surgimento de um grande público anônimo, dá ao artista uma liberdade que na verdade é somente *formal*: ela não passa de uma condição de submissão às leis do mercado de bens simbólicos – uma demanda que é feita com atraso em relação à oferta e aparece somente nas cifras de venda e nas pressões dos detentores de instrumentos de difusão, tais como editores, diretores de teatro, *merchands* etc. (BOURDIEU, 2002, p. 10 e seguintes).

Neste ponto, sublinhamos uma aparente semelhança e uma importante diferença entre as visões de Bourdieu e Adorno a respeito da emergência histórica da arte "autônoma": se, por um lado, Adorno também aponta a constituição de um mercado "impessoal" para a arte a partir da ascensão da burguesia industrial, por outro, acredita que o fato de os artistas não estarem mais presos a demandas personalizadas lhes deu liberdade diante de "exigências determinadas" para desenvolver formas artísticas independentes e críticas (GARTMAN, 2013, p. 142).

> A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado. As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em compensação, eles ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes. A falta de finalidade da grade obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As demandas do mercado passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas, mas em certa medida apenas, é verdade […]. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130).

A semelhança com Bourdieu é apenas "aparente" pois Adorno deixa escapar a profissionalização dos artistas como evento concomitante ao processo de autonomização da produção artística e a diferença está no fato de Bourdieu sublinhar a *formalidade* da liberdade que os artistas usufruem em relação às demandas do público, pois estão submetidos às leis do *mercado de bens simbólicos*, noção teórica que o autor busca fundamentar com seu conceito de *campo*, duas noções que não estão presentes no pensamento de Adorno. Além disso, este enfatiza a importância do mercado burguês de arte para a emergência da arte moderna (GARTMAN, 2013, p. 135), enquanto Bourdieu detalha mais a questão ao mostrar a importância do surgimento de um mercado de arte voltado para os próprios artistas.

O surgimento da noção de "liberdade de criação", importante bandeira da arte autônoma moderna, que acaba não sendo problematizada pela visão de Adorno, é assim explicada por Bourdieu: a resistência dos artistas diante da ameaça representada pelos mecanismos "impessoais" de um mercado que substitui as demandas claras de uma clientela cultivada pelos juízos imprevisíveis de um público sem rosto é representada por estas "invenções" do "romantismo": da representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades cotidianas da economia, até a ideologia da "criação livre e desinteressada", baseada na espontaneidade de uma inspiração inata. O surgimento de um público anônimo de "burgueses" e de métodos e técnicas emprestados da economia e ligados à comercialização da obra de arte (produção coletiva, publicidade etc.), coincidiu com a rejeição dos cânones estéticos dessa burguesia, ao mesmo tempo em que se glorificava o artista e sua missão "semi-profética", com o esforço para separar o artista do resto do povo, e também com a afirmação da autonomia absoluta do "criador" e da definição do espectador ideal como um outro "criador", capaz de mobilizar a mesma

disposição “criadora” do artista, mas na compreensão da obra.

“Criador” aparece aqui repetidamente entre aspas, pois Bourdieu prefere usar o termo “produtor” para romper com a representação comum do artista como criador, o que exclui as cumplicidades imediatas que esse termo encontra, tanto entre os “criadores” quanto entre os “consumidores” (a quem agrada a ideia de “co-criador”), com o tema moderno da leitura como recriação.[116] Mas o autor chama a atenção para o fato de ser preciso tomar cuidado para não se ignorar que o ato artístico é um tipo particular de produção, pois traz à existência algo que já existia no artista em estado incorporado (BOURDIEU, 2008a, p. 170), na expectativa do seu aparecimento, e de fazer existir esse algo de maneira diferente, em estado objetivado, como coisa sagrada, objeto de crença (BOURDIEU, 2003a, p. 171).

3.2.2 A lei que rege os campos de produção cultural

Esse “mercado de bens simbólicos” é composto por dois campos de produção cultural, cuja oposição estrutura todo o campo artístico: o *campo de produção erudita*, que produz bens culturais e seus respectivos instrumentos de apropriação que se destinam ao público formado por produtores de bens culturais que também produzem para outros produtores semelhantes, e o *campo da indústria cultural*, cujos bens são destinados a não-produtores culturais (ou seja, “o grande público”), que podem se originar das “frações não-intelectuais” das classes dominantes ou das outras classes.

Ao contrário da tese defendida pelos amantes da arte erudita, esses campos obedecem basicamente à *mesma lei*: se a indústria cultural obedece à *lei da concorrência* para a conquista da maior fatia do mercado, o campo de produção erudita tende a produzir sozinho suas normas de produção e os critérios de avaliação dos produtos, obedecendo à *lei da concorrência* para a conquista do reconhecimento cultural concedido pelo grupo de produtores, que são simultaneamente clientes e concorrentes. É justamente a ruptura do campo de produção erudita com o público de não-produtores, especialmente as frações não-intelectuais das classes dominantes, que possibilita ao campo produzir apenas para produtores. Fechado sobre si mesmo, liberado paulatinamente de toda interferência externa, aquilo que Bourdieu denomina “campo erudito” (próximo à noção de

116 Pareyson atribui grande peso ao momento da interpretação, fazendo dele um “aspecto constitutivo de sua [da forma artística] gênese interna” (ABDO, 2005, p. 363).

“esfera da arte” em Weber)[117] tende cada vez mais a obedecer somente à sua lógica própria, que é a da superação interna permanente em direção à distinção propriamente cultural.

> A exaltação hagiográfica e o rebaixamento redutor têm isto em comum: procurar nos grandes homens o princípio das grandes obras; e ignorar tudo o que, nas práticas e nas produções mais sublimes, resulta da lógica desses mundos paradoxais em que – entre outras razões, porque pode-se ter interesse em se mostrar desinteressado – certos homens podem encontrar uma incitação para se superarem ou, pelo menos, para produzirem actos ou obras que vão para além das suas intenções e dos seus interesses. (BOURDIEU, 1992a, p. 73).

Essa argumentação, ao contrário do que pode parecer, não retira da arte o seu aspecto “transcendental”. Como já dissemos anteriormente, ao identificar uma origem *prática* de certos elementos considerados tradicionalmente como “puramente artísticos”, Bourdieu, diferentemente de Danto, por exemplo, oferece uma análise mais consciente da história e dos condicionantes sociais, que não toma por garantidas as qualidades que os discursos dos envolvidos direta (artistas, curadores, etc.) e indiretamente (historiadores, filósofos etc.) no universo da arte repetidamente atribuem à obra de arte e ao artista. Por exemplo, autonomia não é sinônimo de isolamento ou superioridade. Paradoxalmente, para Bourdieu, quanto maior o grau de autonomia do campo de produção artística, mais algumas de suas obras parecem estar ligadas aos outros campos. Isso ocorre em função da homologia estrutural que existe entre os campos e porque todos os campos funcionam de acordo com a lei da concorrência, que em cada caso se manifesta de acordo com o capital específico ao qual se concorre. Com relação ao campo artístico, sua maior autonomia significa uma maior determinação interna pela lei da concorrência específica desse campo, determinação que se expressa nas ações de todos os agentes envolvidos, do espectador ao artista, passando pelo crítico e o teórico da arte.

> Pelo fato de que se organizam todos em um [sic] torno da mesma oposição fundamental no que se refere à relação com a demanda (a do 'comercial' e

117 Podemos ver aproximações entre os *campos* de Bourdieu e as *esferas* de Weber nas noções weberianas de “legalidade própria”, “linhas de ação” individuais e na ideia da oposição entre os agentes. Entretanto, diferente de Weber, Bourdieu não atribui autonomia completa ao campo artístico. Viana (2007) e Vandenberghe (1999) explicitam o fato de que a influência de Weber sobre Bourdieu se dá especialmente a partir de sua teoria sobre a religião, cujo estudo fundamenta a teoria bourdieusiana da economia dos bens simbólicos. Para mais informações sobre a visão que Weber tinha da arte, ver Viana (2007, p. 31 e seguintes), e sobre a apropriação bourdieusiana da teoria da religião de Weber, ver Vandenberghe (1999, p. 54 e seguinte). Este autor também destacou a importância dos pensamentos de Lewin, Elias e Cassirer na constituição da noção de campo (VANDENBERGHE, 1999, p. 51-52).

> do 'não-comercial'), os campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais – pintura, teatro, literatura, música – são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantêm além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela. (BOURDIEU, 2010, p. 186).

À medida que o processo de autonomização do campo artístico foi tornado possível em função das dinâmicas próprias de outros campos, como o econômico e do poder, por exemplo, e que esse processo não significa, de modo algum, a independência do universo da arte frente aos outros campos, faz sentido pensar na relação de homologia entre todos esses campos – uma relação que se torna mais determinante quanto mais o campo artístico é capaz de funcionar de acordo com suas próprias regras.

> Assim, embora os interesses específicos que estão ligados a uma posição em um campo especializado (e que são relativamente autônomos em relação aos interesses ligados à posição social) só possan [sic] ser satisfeitos legitimamente, portanto, eficazmente, à custa de uma submissão perfeita às leis específicas do campo, ou seja, no caso particular, à custa de uma denegação do interesse em sua forma ordinária, a relação de homologia que se estabelece entre o campo de produção cultural e o campo do poder[118] (ou o campo social em seu conjunto) faz com que as obras produzidas por referência a fins puramente 'internos' estejam sempre predispostas a cumprir, além do mais, funções externas; isso tanto mais eficazmente quanto seu ajuste à demanda não é o produto de uma busca consciente, mas o resultado de uma correspondência estrutural. (BOURDIEU, 2010, p. 191).

Assim, faz sentido afirmar que a autonomização de um campo não significa seu isolamento do todo social e que os produtos que são frutos “puros” da dinâmica do campo de produção cultural podem exercer funções “estranhas” ao universo da arte, ao mesmo tempo em que existem devido a influências, à primeira vista, “externas” ao campo artístico:

> a homologia estrutural que existe entre o campo do poder e os subcampos da produção cultural significa que as produções culturais podem oferecer, e realmente oferecem, uma legitimação ideológica para o *satus quo* na medida em que a conservação da ordem simbólica contribui para a conservação da ordem política. Por outro lado, deve-se notar que a subversão da ordem simbólica pode ter efeito na ordem política, mas

118 “O campo do poder não pode ser confundido com o campo político, que é um subcampo como qualquer outro. O campo do poder é um tipo de 'metacampo' que regula as lutas pelo poder em todos os campos. Sua configuração determinada em qualquer momento do tempo tem implicações nas lutas pela imposição do princípio de hierarquização que operam nos subcampos da produção cultural, pois a configuração do campo do poder sobredetermina a configuração dos sugcampos. O estado da estrutura do campo do poder determina a estrutura de oposições do subcampo e também as possíveis alianças que podem ser formadas […].” (VANDENBERGHE, 1999, p. 53, tradução nossa).

> somente se a subversão simbólica for acompanhada de uma subversão social no campo do poder político. (VANDENBERGHE, 1999, p. 53, tradução nossa).

3.3 O campo de produção erudita

Ao contrário das análises centradas na obra de arte ou no "gênio" do artista, Bourdieu busca na diversidade de públicos aos quais os diferentes produtores destinam seus produtos o princípio do processo de diferenciação das obras. Assim, para compreender as relações entre o campo de produção erudita e o "grande público" e a representação que os artistas têm dessa relação, bem como o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras produzidas e a lógica da sucessão, é necessário investigar as relações concretas que constituem o sistema de produção e circulação de bens simbólicos em vez de tomar isoladamente um de seus elementos (a obra, o artista, o público-alvo, o museu etc.). Partimos da hipótese de que a compreensão da influência do campo artístico nas transformações sociais (sejam elas conservadoras ou emancipatórias) deve partir do mesmo tipo de investigação. Em nossa visão, nenhum dos autores que cotejamos com Bourdieu trabalhou fora do âmbito demarcado pela estética "erudita" e atentou para as relações concretas implicadas no campo artístico.

3.3.1 A repulsão do não-artístico e a delimitação do artístico

Com relação à autonomia do "campo erudito", afirma Bourdieu, a intervenção do "grande público" representa uma constante ameaça à pretensão ao monopólio da consagração cultural ao campo de produção erudita – o que leva os artistas a encarar com suspeita e fascínio as obras e aos autores muito bem-sucedidos e a interpretar o fracasso atual como garantia de consagração futura. Como o grau de autonomia desse campo pode ser medido pelo poder que ele tem de definir as normas de sua produção e os critérios de avaliação de seus produtos, de retraduzir e reinterpretar as determinações externas de acordo com seus princípios internos, fica claro porque qualquer elemento "não-artístico" passa a ser cada vez mais repelido à medida que esse campo se

autonomiza. Tal processo leva paulatinamente à irredutibilidade aparente dos princípios de demarcação interna a qualquer princípio externo de divisão. Para Bourdieu (1982c, p. 107), o melhor indicador da autonomia do campo de produção erudita é a crescente distância entre a hierarquia dos produtores segundo o "sucesso de público" e a hierarquia segundo o grau de reconhecimento no interior do grupo de "pares-concorrentes", o que sinaliza o desnível entre os princípios de avaliação do "grande público" e os dos produtores eruditos.

Para Bourdieu, contribui para o alargamento desse desnível a nova tendência da crítica de arte em fornecer interpretações "criativas", em tentar decifrar as intenções dos artistas, ao formular vereditos baseados na história interna do campo (disponível somente aos "iniciados") e por não disponibilizar explicitamente os instrumentos necessários à apropriação das obras,[119] o que afasta cada vez mais o público de não-produtores (BOURDIEU, 1982c, p. 106-107). Assim, como um dos principais objetos de disputa no campo artístico é a questão dos limites do mundo da arte, o crítico, ao pretender dizer quem *é artista* e quem *não é*, se coloca em uma posição importante e "neutra": o juiz da contenda.[120] Acreditamos que tal pretensão estendeu-se também para textos que não são propriamente de crítica de arte, mas de filosofia, como os de Marcuse. Neste caso, os limites do artístico e do não-artístico são colocados de modo sutil, especialmente quando o autor caracteriza a "arte autêntica" (por conseguinte, considerando "inautêntico" tudo aquilo que não se enquadra nesta definição):

> Neste sentido, toda obra de arte *autêntica* seria revolucionária, ou seja, subversiva da percepção e do entendimento, uma denúncia da realidade estabelecida, a aparência da imagem da libertação. (MARCUSE, 1978, p. xi, grifo e tradução nossos).

> Uma obra de arte é *autêntica* ou verdadeira não em virtude de seu conteúdo (ou seja, a 'correta' representação das condições sociais), nem por sua forma 'pura', mas pelo conteúdo ter se tornado forma. (MARCUSE, 1978, p. 8, grifo e tradução nossos).

> A 'tirania da forma' – numa obra *autêntica* prevalece uma necessidade segundo a qual nenhuma linha, nenhum som pode ser substituído (num caso ideal, que não existe). Essa necessidade intrínseca (a qualidade que

119 Acreditamos que as noções adornianas de "intuição" e "leitura imanente" se enquadram nessa categoria de instrumentos não-explicitados para apropriação das obras.
120 Marc Jimenez, em seu *La querelle de l'art contemporain*, além de autores como Rainer Rochlitz e Thiery de Duve, vem examinando, nas duas últimas décadas, os critérios assumidos pela crítica na avaliação da arte contemporânea.

> distingue as obras *autênticas* das *inautênticas*) é mesmo tirânica na medida em que suprime a imediatez da expressão. (MARCUSE, 1978, p. 42, grifo e tradução nossos).

> Desde o despertar da consciência da liberdade, *não há obra de arte genuína* que não revele o conteúdo arquetípico: a negação da não-liberdade. (MARCUSE, 1969b, p. 121, tradução e grifo nossos).

> Toda *autêntica obra* de literatura, arte, música e filosofia fala uma metalinguagem que transmite outros fatos e condições do que aqueles que são acessíveis à linguagem orientando o comportamento – nisso consiste sua substância irredutível e intraduzível. (MARCUSE, 1998, p. 160, grifo nosso).

Ou, como se vê no já citado trecho de *A Teoria* Estética, de Adorno: "as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte" (1988, p. 142).

A crítica especializada que surgiu na modernidade (ela mesma um dos índices da autonomia do campo artístico, ao lado da emergência das instituições específicas como locais de exposição, "instâncias de consagração", de reprodução dos produtores e dos consumidores), realiza um discurso de celebração do artista que contribui para torná-lo personagem memorável, digno de relato histórico, ainda que pessoalmente busque o anonimato. Para Bourdieu, esta é justamente a mais importante invenção que acompanha a emergência do campo de produção artístico: a *linguagem* sobre a arte, o modo de falar sobre o pintor, sobre a natureza de seu trabalho, a técnica pictórica etc., através do qual se elabora uma definição autônoma do valor artístico (ou seja, livre de qualquer valor econômico). Acreditamos que o elogio tecido por Baudelaire, na origem da crítica de arte moderna, ao pintor Constantin Guys em seu "O Pintor da vida moderna" (1996, p. 159-212) seja um exemplo desse tipo de discurso. As mesmas características podem ser vistas em discursos filosóficos contemporâneos sobre a arte, como quando Adorno caracteriza os "sujeitos líricos" como "sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente" (2003, p. 76) e quando celebra a "genialidade de Mörike", poeta que "costuma ser incluído no rol dos artistas ingênuos, [cujos poemas] são peças de virtuosismo jamais superadas por nenhum mestre da *art pour l'art*" (2003, p. 83).

O que pode ser visto em certos discursos sobre a arte não é somente a exaltação desta "liberdade", mas a condenação de toda e qualquer "amarra" (direta ou indiretamente ligada ao fator econômico): Kant censura o que ele chama de "arte mercenária", Marcuse (1978, p. 57, tradução nossa) critica a "arte engajada": "De fato, a arte não se submete à

lei da estratégia revolucionária"; Adorno reprova a "música estandardizada" e a "indústria cultural":

> […] Adorno não se furta em reconhecer nas obras de arte um imanente vetor utópico, indissociável de sua posição enquanto *alteridade radical* subtraída ao processo de produção e reprodução da sociedade, univocamente orientado pelo *critério do desempenho*. Como o autor indica, ao ser engolido pelo 'sempre igual' da *cultura de massas*, o *outro* tende a preservar sua integridade na forma que lhe é possível, qual seja, na da 'bela aparência' (*shöne Schein*) alienada ou 'estranhada' da *forma mercadoria*. (BRETAS, 2013, p. 182-183, grifos nossos e no original).

3.3.2 História da arte: semi-reflexiva e "fechada"

De acordo com Bourdieu (1982c, p. 110 e seguintes), o "discurso emergente" sobre a arte, cada vez mais focado na técnica, revela outra característica do processo de autonomização do campo artístico: a crescente "liberdade" do artista diante das exigências externas ao campo permite-lhe afirmar de modo incontestável seu domínio sobre aquilo que define sua prática, ou seja, justamente a técnica, a forma. Mas Bourdieu sublinha que, ainda que este fazer artístico não se refira mais diretamente ao que ocorre fora do mundo da arte, isso não significa que ele se encontre isolado de qualquer referência, pois a história da arte passa a ser cada vez mais determinante, seja como algo a ser negado, seja como algo que se repete. O artista de vanguarda, por exemplo, apesar de não parecer, é quem mais está ligado ao passado específico do campo,[121] que não pode ignorar sob o risco de se passar por "ingênuo", não-iniciado, o que do ponto de vista artístico é tão depreciativo quanto a falta de originalidade[122] e criatividade (BOURDIEU, 1992b, p. 297). Justamente, para desqualificar e desacreditar um artista, basta remetê-lo ao passado (reprodutor, imitador, falsário) e mostrar como ele é destituído de originalidade (BOURDIEU, 2003a, p. 175).

---

121 Situado num momento avançado da história do campo artístico, o artista de vanguarda (o "recém-chegado", o "arrivista", para usar expressões de Bourdieu) só é reconhecido enquanto tal a partir de sua relação com os artistas estabelecidos (os "dominantes"), segundo critérios "exclusivamente" artísticos. Na arte contemporânea, a referência ao passado opera como legitimação da obra. Para uma leitura da relação entre a vanguarda e os "clássicos" em termos da teoria da arte ("obra de arte não orgânica *vs*. obra de arte orgânica"), ver Bürger, 2012, p. 129 e seguintes.

122 Dickie, acompanhando a argumentação de Danto em seu "Obras de arte e meras coisas reais", também enfatiza a importância da originalidade para o fazer artístico: "originalidade é um requisito analítico de uma obra de arte. […] [A] originalidade das pinturas é um requisito prévio para se conferir o status de passível de apreciação." (DICKIE, 1974, p. 435, tradução nossa).

Dada a importância de se situar diante do passado, "irreversível" e "cumulativo", de um campo cada vez mais fechado, a autonomização do campo é acompanhada por um "retorno reflexivo e crítico"[123] dos produtores sobre a própria produção, que faz com que eles retirem somente dela seus princípios e pressupostos.[124] Contribuem para tal retorno, além dos artistas, outros agentes do campo, como os já citados críticos e outros teóricos da arte (filósofos, estetas etc.). A dificuldade ou a resistência da filosofia da arte em lidar com os elementos considerados "extra-artísticos", sociais e históricos, sobre a qual falamos anteriormente, talvez possa ser explicada também por esta característica da produção e da apreciação artística moderna, assim explicada no texto "Gênese histórica de uma estética pura":

> como a produção, o consumo de obras provenientes de uma longa história de rupturas com a história, com a tradição, tende a tornar-se de parte a parte histórica, e, não obstante, cada vez mais totalmente des-historicizada, com efeito, a história que a decifração e a apreciação praticamente põem em jogo reduz-se cada vez mais à história pura das formas, ocultando completamente a história social das lutas a respeito das formas, história essa que faz a vida e o movimento do campo artístico. (BOURDIEU, 1992b, p. 298).

Talvez isso tenha a ver com aquilo que Jameson identificou como um dos traços fundamentais da pós-modernidade artística (e do sistema social contemporâneo):

> o desaparecimento do sentido da história, o modo pelo qual o sistema social contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar. (JAMESON, 1985, p. 26).

No entanto, Bourdieu diferencia *teoricamente* duas "histórias": a "história interna" da arte (a sucessão de formas e estilos) e a "história externa" da arte (as lutas sociais do campo artístico). Devido ao funcionamento do campo artístico, a ênfase na superação constante da forma estética "depura" esse movimento de seus aspectos sociais, levando ao seu "desaparecimento". Ainda que relacione o funcionamento da pós-modernidade

---

123 Expressão usada por Bourdieu para identificar as tentativas dos artistas de explicitar as normas que regem seu próprio trabalho, de pensar suas origens e méritos.

124 A importância dessa relação com o passado pode ser vista também nas obras ditas "pós-modernistas" dos anos 1980 que, ao mesmo tempo em que rompiam com certos princípios modernos, referiam-se a elementos do passado de forma "eclética" e "livre" como "nostalgia" ou como "consciência histórica"; negado ou reelaborado, o passado apropriado se apresenta como signo nas obras de Mimmo Paladino, Jean-Michel Basquiat e Anselm Kiefer, por exemplo.

artística ao funcionamento geral do sistema social contemporâneo, Jameson não parece diferenciar as duas "histórias" apresentadas por Bourdieu, mas apenas sublinhar o caráter extremo da superação da tradição que é traço fundamental da modernidade,[125] traço que Octavio Paz denominava "tradição da ruptura" (1984, p.17). Além disso, Jameson, ao acompanhar os pensadores que viram na preservação da tradição realizada pela "modernidade velha" um caráter de negação e oposição à situação social, parece apoiar a tese de Marcuse e Eagleton segundo a qual a arte pode servir de "trincheira" para certos valores "subversivos" o que, no fundo, é outra maneira de corroborar a ideia de *autonomia da arte*.

Mesmo o já citado *A Dimensão Estética*, de Marcuse, que pretende ser mais sobre política do que sobre arte, reitera essa tendência do discurso filosófico em rechaçar os elementos extra-artísticos como prejudiciais ou não-artísticos. Por mais que Marcuse defenda o potencial emancipatório da arte em relação ao momento histórico específico em que vivia, são vários os momentos em que o autor define a arte com base em seu caráter trans-histórico e "meta-social":

> a qualidade radical da arte, quer dizer, sua denúncia da realidade estabelecida e sua invocação da bela imagem (*schöner Schein*) da libertação estão fundadas precisamente nas dimensões em que a arte *transcende* sua determinação social e se emancipa do universo dado do discurso e do comportamento ao mesmo tempo em que preserva sua presença irresistível. [...] A forma, a autonomia e a verdade estética estão inter-relacionadas. Cada uma é um fenômeno sócio-histórico, e cada uma *transcende* a arena sócio-histórica. […] O possível 'outro' que aparece na arte é trans-histórico na medida em que transcende toda e qualquer situação histórica específica. (MARCUSE, 1978, p. 6, p. 9 e p. 56, grifos no original, tradução nossa).

De acordo com Bourdieu, fechado sobre si mesmo, caracterizado por relações de produção e de consumo circulares e revertíveis, o campo de produção erudita apresenta uma história semi-reflexiva na qual impera a interrogação axiomática: os princípios implícitos das obras são constantemente explicitados e redefinidos.[126] Consequentemente, cresce o rigor com que se cumprem os princípios estilísticos nas obras, o discurso teórico passa a afirmar tais princípios de modo cada vez mais

125 A modernidade como negação do passado também pode ser vista num texto que trata da arquitetura: "O modernismo procurou deliberadamente destruir todos os vínculos (e reminiscências) da arquitetura histórica" (MEHAFFY e SALINGAROS, 2006, p. 186, tradução nossa).
126 Vemos o reconhecimento desse fenômeno moderno quando Adorno, no ensaio sobre Proust e Valéry, afirma que estes "não apenas produzem, mas ainda refletem incessantemente sobre a própria produção" (ADORNO, 1998a, p. 178).

sistemático, a apropriação das obras passa a demandar instrumentos disponíveis somente a outros produtores e as condições de sua recepção no exterior do campo desaparecem paulatinamente. Mas como o campo artístico garante que haja indivíduos capazes de se apropriar das obras e de dar continuidade a sua produção? Veremos isso no próximo capítulo, mas antes, um breve comentário a respeito da crescente dificuldade de se compreender a arte para aqueles que não fazem parte do campo artístico, em especial, os filósofos.

Tal fato parece ter levado a uma reação ambígua por parte de alguns teóricos: por exemplo, ao mesmo tempo em que Marcuse defende a autonomia da arte como requisito básico para a Recusa que ela representa, ele insiste na ideia de "autonomia relativa" e no vínculo indissociável entre arte e beleza, arte como "bela ilusão" (*schöner Schein*): "E a obra de arte é bela na medida em que opõe sua própria ordem à ordem da realidade […]. A substância sensual da Beleza é preservada na sublimação estética." (MARCUSE, 1978, p. 64 e p. 66, tradução nossa).

O mesmo pode ser visto em Adorno, quando ele afirma que a mera intuição das obras não é suficiente para compreender a arte, que é preciso pensá-la. Entretanto, a relação com a arte autônoma não se define como um processo racional, ou que demande o recurso a algo externo ao universo artístico. Adorno resolve essa aporia afirmando que esse procedimento intelectual é uma exigência imanente à "qualquer configuração lingüística" (ADORNO, 2003, p. 67).

Para nós, isso poderia ser um tipo de resposta ao desconforto gerado pela não-compreensão dos caminhos contemporâneos da arte e uma tentativa de estabelecer que uma arte fora daquilo que é compreendido pelo autor não é realmente arte.[127] Posteriormente, ao tratarmos do domínio do código artístico, iremos retornar a essa questão.

127 Todo julgamento de Marcuse a respeito das vanguardas parte das noções de separação entre arte e vida e de sublimação estética. Todo "esforço desesperado do artista" para fazer uma arte que negue essas qualidades é visto por Marcuse como um enfraquecimento da radicalidade da arte (cf. MARCUSE, 1978, p. 50 e seguintes).

4. Instâncias de Conservação, Reprodução e Produção

Bourdieu defende que a compreensão do fenômeno artístico não é possível através de uma abordagem que isole e privilegie apenas um de seus elementos em detrimento dos outros (no caso da estética erudita, normalmente o foco recai sobre a obra e, secundariamente, no artista).[128] Sua teoria dos campos, aplicada ao âmbito cultural, busca revelar a complexa rede de relações entre agentes (artistas, críticos, teóricos, professores de arte, consumidores, diretores, editores etc.)[129] e instâncias culturais (museus, escolas, academias, universidades etc.), além da relação com outros campos (econômico, político, educacional etc.) que caracteriza a produção cultural a partir da modernidade e explica sua função social. Assim, a definição completa do campo de produção erudito envolve a investigação das instâncias que garantem a produção de receptores dispostos e aptos a receber a cultura e também a produção dos agentes capazes de reproduzir e renovar essa cultura. É necessário analisar as relações desse campo com as instâncias de conservação do capital de bens simbólicos (museus,[130] por exemplo), e também com as instâncias de reprodução de, entre outras coisas, esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos (as escolas). Ademais, Bourdieu defende que a caracterização de outros campos de produção cultural, como o da arte mediana, tratada pela filosofia "erudita" como um âmbito cultural à parte, ajuda a compreender melhor o campo erudito e torna a visão sobre o campo cultural mais completa.

---

128 É o caso, por exemplo, de *A Dimensão Estética*, cujo tratamento da arte passa preponderantemente por alguma referência a obras e artistas (Balzac, Brecht, Goethe, Mallarmé, Baudelaire, Beckett, Blake, Dostoyevsky, Shakespeare, Hugo, Kafka, Ibsen, Poe, Rimbaud, Warhol, Zola etc.), negligenciando os outros agentes e instâncias.

129 Para uma outra visão sobre "a complexa rede de relações entre agentes" (a partir, por convenção, dos anos 1970), ver *Arte contemporânea*, de Anne Cauquelin. Neste livro, Cauquelin examina a noção de "rede" constituída por inúmeros protagonistas, alegando que o "circuito de arte" mudou muito: o mercado de arte dos anos 1910 ou 1920 (arte moderna) é diferente da "rede" dos anos 1970 em diante (arte contemporânea).

130 Cabe ressaltar também que as observações de Bourdieu acerca dos museus estão alicerçadas na pesquisa publicada no final dos anos 1960, n'*O Amor pela Arte*, anterior, portanto, à grande multiplicação de museus que se deu nas décadas seguintes. Importa questionar, no entanto, se esse "boom" de museus trouxe alguma mudança significativa no tocante aos hábitos de frequentação dos museus ou se as tendências atuais são as mesmas observadas por Bourdieu ao final da década de 1960. Será que os novos museus deixaram de ser instâncias de conservação de bens simbólicos e de formação de público? Procuraremos responder essas questões mais adiante.

4.1 Os museus

Antes de explicar a maneira como Bourdieu problematiza a temática dos museus,[131] vamos apresentar um exemplo de abordagem "internalista" sobre o tema: a visão de Adorno. A questão do museu como lugar de acesso às obras é tratada por Arantes, com base no pensamento de Adorno sobre as opiniões de Valéry e Proust acerca dos museus, nos termos dos dilemas referentes à apresentação das obras:

> Acredito, de minha parte, que o dilema persiste, malgrado a transformação em curso dos museus: respeitar o modo original de exposição da obra ou alterá-lo; fazer obras díspares dialogarem ou simplesmente justapô-las; reconstituir a época, incluindo objetos e documentos das atividades que testemunham a vida e o gosto contemporâneo da obra, ou cancelar as referências fazendo brilhar a obra na sua transcendência; instruir ou deleitar o visitante e assim por diante; como se pode ver, por exemplo, nas discussões que acompanharam a organização do museu d'Orsay, entre os que achavam que havia excesso de história e os que reclamavam a falta de perspectiva histórica. (ARANTES, 1991, p. 162).

Para nossa argumentação, cabe ressaltar que a autora não vê superação desse dilema, apesar das mudanças que ocorreram nos museus. Arantes avalia que, no caso de Adorno, esses problemas no fundo dizem respeito à interpretação que os museus dão sobre a *autonomia da arte*. Para nós, este é mais um sinal da permanência da (pressuposta) *autonomia da arte* como pano de fundo das discussões contemporâneas sobre arte. Isso fica evidente até mesmo com relação às escolhas metodológicas: Adorno, em seu "Museu Valéry-Proust", propõe uma abordagem "específica" (no caso, dois discursos artísticos sobre um problema que assim passa a ser visto como igualmente artístico, apesar das implicações sociais estarem entre as preocupações de Adorno) sobre o problema dos museus (que são, de forma ambígua, espaços tanto "neutralizadores" da cultura como garantidores da possibilidade de acesso em larga escala às obras).

131 Dos dois principais textos de Bourdieu que trataram do tema dos museus, iremos nos deter principalmente em *O Amor pela Arte*, e faremos poucas alusões ao livro escrito em parceria com o artista Hans Haacke, *Livre-Troca*. Isso se justifica, em primeiro lugar, pelo fato da obra ter sido publicada em 1994, portanto fora do período em que concentramos nossa análise. Além disso, acreditamos que *Livre-Troca* ajuda a explicar principalmente o contexto em que se encontra o artista contemporâneo em relação aos outros agentes e instâncias do campo, tais como as políticas públicas de fomento à arte, os patrocinadores privados, os curadores, os jornalistas etc (ver, por exemplo, BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 23, p. 36 e seguintes, p. 71 e seguintes). Como, repetidamente ao longo de nossa tese, destacamos o fato de o campo artístico ser constituído por diferentes elementos, vemos na referência a este livro somente a possibilidade de alimentar com mais exemplos a teoria em questão, o que se tornaria repetitivo. Já com relação à temática da interdependência entre arte e política, vemos em *Livre-Troca* uma fonte pertinente, que será usada nos momentos oportunos.

No referido texto, Adorno contrapõe duas visões sobre os museus: de um lado, o "conservador" Paul Valéry com sua crítica à confusão dos museus, de outro, o "diletante" Marcel Proust com seu elogio do distanciamento. Estabelecida a "disputa intelectual" sobre esses "mausoléus" da arte, Adorno passa a expor as posições dos dois autores e por fim, a revelar suas semelhanças, diferenças, complementariedades e limites. Todavia, ao contrário do que faz Bourdieu, agentes como os espectadores e temas como o do domínio do código artístico não são tratados aqui. O que Adorno propõe, em última instância, é uma resposta "interna" a uma questão que é colocada como "interna". Mas, se fizermos uma leitura "bourdieusiana" desse texto, veremos que há também uma disputa a respeito do modo legítimo de acessar as obras: Adorno afirma que a posição do amante da arte (Proust) combina mais com o museu do que a do artista (Valéry). O tema da maneira e dos usos das obras será desenvolvido mais adiante em nossa tese.

Assim, Adorno apresenta Valéry como um crítico do acúmulo, do excesso de obras nos museus, o que levaria a reações confusas por parte dos espectadores:

> Uma fria confusão reinaria entre as esculturas, um tumulto de criaturas congeladas, onde cada uma exigiria a não-existência da outra, uma estranha desordem organizada. Em meio às imagens expostas para contemplação, as pessoas seriam tomadas, zomba Valéry, por um horror sagrado: fala-se um pouco mais alto do que na igreja, mas mais baixo do que no cotidiano. Não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção? […] Pois os homens sentem-se desconsoladamente perdidos nas galerias, sós em meio a tanta arte. Não haveria outra reação possível senão […] uma crescente superficialidade. A arte torna-se assunto de educação e informação [...]. E a erudição seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota. (ADORNO, 1998a, p. 175-176).

Valéry, afirma Adorno, representa a posição do produtor e seria ingênuo por considerar dada a categoria de obra de arte. O poeta assume uma posição tão conservadora que, se levada às últimas consequências, implicaria uma renúncia completa à cultura. Ele não vê com bons olhos a sobreposição de obras nos museus pois essa competição as levaria à morte. O artista está preocupado com a permanência das obras, o que no seu caso significa a manutenção do seu lugar na "vida imediata" – entenda-se, a "vida imediata" do ponto de vista do artista, não a vida cotidiana. A obra é, em última instância, objeto de contemplação e o museu, lugar da "barbárie", subverte sua natureza ao convertê-la em objeto decorativo.

Entre os diversos temas levantados pela descrição de Adorno da posição de Valéry, podemos destacar pelo menos dois: este que é um dos principais elementos da noção de arte *autônoma*, qual seja, o contraste essencial entre o *objeto de* arte, contemplativo e portanto "inútil", e os demais *objetos não*-artísticos, decorativos, ou seja, portadores de uma função prática; e também a relação legítima com as obras e o desconforto do indivíduo culto diante da questão da instrução e da educação artística (tema que veremos a seguir).

Já o Proust apresentado por Adorno tem uma relação diferente com os museus. Sua posição é do consumidor, a do amante da arte, que, no seu caso específico, transformou essa posição em processo de criação artística. A morte da obra, para a qual os museus e a competição entre elas contribuiriam, é bem-vista por ele. Proust defende que as obras só se realizam completamente no distanciamento. Adorno cita um trecho de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

> Mas em todos os setores nosso tempo tem a mania de querer nos apresentar as coisas em seu ambiente natural, e com isso suprimir o essencial, o ato do espírito que as isolou desse ambiente. […] mas a obra de arte que é vista durante o jantar não nos presenteia com a mesma alegria inebriante que somente se pode esperar no salão do museu, que simboliza muito melhor, em sua nudez e abstinência sóbria de todos os detalhes, os espaços interiores onde o artista se recolhe para criar. (ADORNOS, 1998a, p. 177-178).

Talvez a principal diferença com respeito a Valéry seja o fato de Proust não possuir uma relação que Adorno chama de "fetichista" com a obra: ela é mais do que um objeto estético, mais do que a forma estética, ela contém um "pedaço da vida" do produtor e assim remete para a história, algo que só se efetiva com a "morte" (o completo distanciamento) da obra: "O aspecto caótico do museu, que escandaliza Valéry porque perturba a expressão das obras, ganha em Proust a sua expressão própria: a expressão trágica. A morte das obras no museu, segundo Proust, desperta-as para a vida." (ADORNO, 1998a, p. 181).

Embora Adorno aponte uma semelhança entre as duas visões, o fato de ambos reconhecerem que o prazer faz parte da percepção artística, o filósofo sublinha suas diferenças, ao mesmo tempo que não defende nenhuma das duas posições: "Nem Valéry nem Proust têm razão nesse processo de certo modo latente entre os dois, e tampouco seria possível indicar uma postura intermediária conciliadora. […] A fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigem-se mutuamente." (ADORNO, 1998a, p. 183). Valéry

estaria certo quando reconhece que as obras são “seres em si”, Proust tem razão ao ver na arte um “ato espontâneo que não se contenta com o existente”. Mas, por outro lado, a idolatria de Valéry pela arte acabou contribuindo para sua reificação e Proust superestima a liberdade subjetiva na arte. Adorno aproveita para expor sua própria posição: na verdade, a obra de arte é um “campo de forças” entre sujeito e objeto. O museu não seria o único culpado pelo processo de reificação das obras, que é um processo histórico mais amplo, e sua existência, se não pode ser simplesmente suprimida, aponta para uma situação promissora: ao promover a alienação das obras, o museu contribui para que elas exerçam sua função negativa. Mas, adverte Adorno, para que essa função se efetive, não basta entrar no museu, “ninguém mais pode vagar pelos museus e encontrar aqui e ali algum encanto” (1998a, p. 185). É preciso que o espectador faça algum “esforço”:

> A única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma *seriedade mortal* que tem caracterizado o mundo de hoje. Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que […] entregou, na entrada [do museu], a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com *enorme concentração*, como se fossem realmente ídolos. (ADORNO, 1998a, p. 185, grifos nossos).

O discurso de Adorno, aparentemente, contradiz a ideologia do “olho novo”, pois prescreve, como condição para a “única relação concebível com a arte”, que se abandone a “ingenuidade” e se entre no museu sabendo “exatamente o que [se] quer”. Da perspetiva do museu, o filósofo afirma que esse procedimento é facilitado quando opera um princípio de seleção na exposição das obras. Mas qual deve ser esse princípio? Adorno não desenvolve esse tópico (cita somente o caso do museu Jeu de Paume, “onde agora está exposto o quadro *Gare St.-Lazare*, [e] convivem em paz o Elstir de Proust e o Degas de Valéry, ainda que discretamente separados” (ADORNO, 1998a, p. 185). A ideologia carismática não é questionada efetivamente pois Adorno, com a ideia de abandonar a “ingenuidade”, aponta, nem tão tacitamente assim, para a postura de quem entra no museu preparado o suficiente para não se deixar levar pelo “tumulto de criaturas congeladas”, para não se perder em suas galerias. Mas, se essa relação com a arte pressupõe um conhecimento, esse tópico não é visto como crucial para o debate sobre o papel do museu. Negligenciar as condições de possibilidade da experiência estética contribui, mais do que combate, a ideologia do “olho nu”. Pois, competências ocultadas ou pressupostas tendem a parecer justamente como inatas. Por que algumas pessoas

seriam capazes de dedicar uma “enorme concentração” aos quadros, “como se fossem realmente ídolos”? O tema do “amor pela arte” aparece de modo sutil, mas importante: condição necessária para a fruição “séria” da arte. Condição que Adorno não problematiza (e, considerando o objetivo de seu texto, nem precisa problematizar).

Todavia, a própria conclusão do texto de Adorno exige certo conhecimento de história da arte para ser compreendida. Talvez não seja forçado comparar esse trecho final à única estratégia de exposição das obras no museu que parece legítima aos espectadores eruditos, conforme explicado por Bourdieu: expor, pura e simplesmente, a obra. Sem setas, sem explicações ou audioguia, sem manuais, sem visitas guiadas. Ou, na fala de Adorno, expor as obras respeitando certos critérios de seleção, para não amontoar as obras de modo a impossibilitar sua fruição. Adorno fala de obras e pintores impressionistas, mas não adota o termo *impressionismo*: o quadro citado de *Gare St.-Lazare*, de Monet, representa uma estação de trem e o simbolismo também foi mencionado por Adorno no início de seu texto (ver 1998a, p. 177). Mas somente aqueles que conhecerem as obras, os autores e movimentos artísticos citados ou insinuados serão capazes de entender o princípio de seleção, utilizado por alguns museus, que pode facilitar o contato “sério” com as obras. Os outros talvez estejam condenados, como os espectadores desorientados dos museus, a ter uma relação “superficial” com o texto, que não é outra, como expõe Adorno (1998a, p. 176), senão uma relação “erudita”, “educacional”. O fato para o qual Bourdieu chama a atenção é que toda relação legítima com a arte é “erudita”, mas isso não é vivido confortavelmente pelos espectadores cultos, como veremos posteriormente quando abordarmos a ideologia carismática. Paradoxalmente, é a própria erudição, criticada por Valéry em “O problema dos museus”, que torna possível a aparência de naturalidade, de ausência de instrução.

4.1.2 Frequentação dos museus e desnaturalização da disposição culta

A naturalização da disposição erudita é melhor problematizada por Bourdieu que, ao tratar do problema dos museus, irá propor uma resposta que explicita a relação dos museus com as instâncias do universo da arte responsáveis pela reprodução da disposição erudita: a família e a escola. Em *O Amor pela Arte*, o autor infere a partir do cruzamento entre os hábitos de frequentação dos museus e o nível de escolaridade que “o efeito da ação escolar é tanto mais duradouro quanto mais elevado é o nível escolar

atingido.” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p.39). Pois, neste caso, a ação terá sido mais prolongada, ou seja, quem passou por ela já disporia de competência prévia, adquirida via contato precoce e direto com as obras, e a eficácia da ação escolar seria potencializada pela atmosfera cultural favorável do ambiente familiar. Ao concluir que a frequência aos museus é determinada na prática pelo *nível de instrução* (acúmulo dos efeitos da formação herdada da família mais a aprendizagem escolar), Bourdieu alerta que isso não deve dissimular o fato de que a ação educativa só pode ser completamente eficaz ao atuar sobre indivíduos dotados, pela educação familiar, de familiaridade com o mundo da arte.

A instrução ou familiaridade com a arte como requisito para sua fruição parece ser reconhecida pelos administradores de museus, ainda que provavelmente não nos termos apresentados por Bourdieu, pois entre as estratégias para “democratizar” a frequência aos museus figuram ações “educativas” as mais diversas. O “setor educativo” dos museus cresceu muito desde os anos 1960, mas Bourdieu já tratava da ambivalência da questão “didática” em sua pesquisa: ao mesmo tempo em que orientações e instruções explícitas sobre o modo de apreciar obras de uma exposição podem “aproximar” os espectadores menos familiarizados com o ambiente, elas deixam claro que sem elas, o acesso às obras seria dificultado (o discurso tácito é: “Não é possível fruir essas obras ‘de qualquer jeito’, existe uma maneira adequada de fazer isso”) e, também, que não existe uma obrigação geral de saber como acessá-las.

> A ausência de qualquer indicação capaz de facilitar a visita é considerada pelos visitantes oriundos das classes populares, às vezes, como a expressão de uma vontade de excluir pelo esoterismo ou, no mínimo, como afirmam naturalmente os visitantes mais cultos, uma intenção comercial (a saber, favorecer a venda dos catálogos). De fato, flechas, tabuletas, guias, conferencistas ou recepcionistas não conseguiriam substituir verdadeiramente a falta de formação escolar, mas proclamariam, por sua simples existência, o direito de ignorar, o direito de estar presente como ignorante, o direito dos ignorantes de estarem presentes; contribuiriam para minimizar o sentimento de inacessibilidade da obra e de indignidade do espectador […]. (BOURDIEU; DARBEL. 2007, p. 84).

Mas isso não quer dizer que o “direito de ignorar” seja vivido de modo tranquilo pelos visitantes não-iniciados:

> Tendo de enfrentar a prova (no sentido escolar do termo) que o museu representa para eles, os visitantes menos cultos sentem-se pouco inclinados, de fato, a recorrer ao guia ou ao conferencista (quando estes

> existem) por terem receio de revelar sua incompetência. (BOURDIEU; DARBEL. 2007, p. 86).

Entretanto, para os frequentadores "regulares", tais sinalizações pedagógicas parecem invasivas e despropositadas, em parte porque ferem alguns princípios da ideologia carismática.

> Não será significativo também que a hostilidade em relação aos esforços despendidos para tornar as obras mais acessíveis se encontre, sobretudo, entre os membros da classe culta? Por um paradoxo aparente, as classes mais bem providas em subsídios pessoais, tais como guias e catálogos (aliás, o conhecimento desses instrumentos e a arte de utilizá-los pressupõem cultura), é que recusam com maior frequência os subsídios institucionalizados e coletivos […]. […] Será motivo de espanto o fato de que a ideologia do dom natural e do olho novo esteja tão disseminada entre os visitantes mais cultos e em tantos conservadores de museu, e de que os profissionais da análise erudita das obras de arte sintam, frequentemente, repugnância em proporcionar aos não-iniciados o equivalente ou o substituto do programa de percepção armada de que são detentores e constituintes de sua cultura? Se a ideologia carismática que transforma o encontro com a obra na ocasião de uma descida da graça (*charisma*) proporciona aos privilegiados a mais 'indiscutível' justificação de seu privilégio cultural, fazendo esquecer que a percepção da obra é necessariamente erudita – por conseguinte, aprendida –, os visitantes oriundos das classes populares estão bem posicionados para saber que o amor pela arte nasce de um convívio bem prolongado e não de um golpe repentino […]. (BOURDIEU; DARBEL. 2007, p. 89-90).

4.2 O sistema de ensino

Uma vez estabelecido por Bourdieu que a "pureza" da arte nada tem a ver com qualidades intrínsecas e imanentes das obras de arte "autênticas", mas com a própria lei de funcionamento do campo artístico,[132] que a percepção das obras é aprendida e que o museu privilegia uma percepção descontextualizada, ou seja, "pura", das obras, cabe compreender quais são as instâncias responsáveis pela reprodução da disposição

132 Como foi explicado no capítulo anterior, o campo é um espaço competitivo composto por agentes que ocupam diferentes posições, definidas pelo grau de poder para determinar as regras e critérios que estabelecem o pertencimento ou não ao próprio campo e a esta ou àquela posição interna. As ações dos agentes são explicadas conforme a dinâmica de competição, que leva todos a buscarem as posições "superiores" a fim de gozar dos benefícios decorrentes desse pertencimento. Todos os campos (religioso, econômico, acadêmico, artístico etc.) à medida que se configuram enquanto tais, passam a possuir uma capacidade de autolegislação que, ao excluir do campo tudo que é estranho a ele, leva as ações e produções de seus agentes a possuírem características cada vez mais específicas e "depuradas" de influências externas. Entretanto, essa autolegislação não é sinal de uma autonomia absoluta, mas sim relativa, pois os campos não estão efetivamente dissociados uns dos outros e muitas vezes, na verdade, viabilizam a existência uns dos outros, ainda que indiretamente (ver o caso das mudanças econômicas que tiveram lugar desde o Renascimento e que possibilitaram a autonomização do campo artístico).

estética erudita, como o código depurado e refinado da arte é apropriado por certos indivíduos e quais são as implicações da distribuição socialmente desigual das condições de apropriação dos bens simbólicos. Neste momento, iremos tratar das instâncias de reprodução e deixaremos a questão da apropriação dos códigos para o próximo capítulo.

Bourdieu realizou a tarefa de compreender a apropriação dos códigos artísticos e a distribuição social das condições para essa apropriação, em parte, também em seu "O Mercado de Bens Simbólicos". Soma importante dessa apropriação é garantida pelo sistema de ensino, instância de reprodução cuja ação de inculcação cultural é bastante intensa e prolongada a ponto de produzir agentes dotados de um *habitus*[133] que resulta da interiorização de um conjunto de esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos. A relação entre instrução e percepção artística é tão estreita que Bourdieu reitera essa ligação em seu *O Amor pela Arte*, de 1966, e no texto "A metamorfose dos gostos", de 1980, no qual afirma que as práticas culturais crescem em função do prolongamento geral da escolaridade e da intensificação do uso do sistema escolar pelas classes que já fazem uso dela (2003a, p. 177).

4.2.1 Conflito e colaboração

Entretanto, a despeito de atuarem de modo complementar, o campo de produção erudita e o campo das instâncias de conservação e de consagração da arte concorrem pelo monopólio do exercício legítimo da "violência simbólica",[134] o que significa que sua relação é de oposição e disputa, mais que de harmonia e cooperação. É a estrutura do sistema de relações entre as instâncias que pretendem exercer a autoridade cultural legítima que faz a mediação das relações dos agentes com eles mesmos, deles com as instituições e com as próprias obras de arte. É importante ressaltar que a estrutura é uma mediadora entre as relações, o que significa que nem os elementos do campo apresentam interações autônomas, aleatórias e espontâneas, nem essa estrutura funciona sozinha e a despeito dos agentes e instituições.[135] Tais estruturas podem ser

133 O conceito de *habitus*, tão importante quanto o de campo para a compreensão da produção cultural, será mais bem explicado posteriormente.

134 Violência simbólica é "a imposição, por um poder arbitrário, de um arbitrário cultural" (BOURDIEU; PASSERON, 1982, p. 17). "Arbitrário", pois a estrutura e as funções dessa cultura não se deduzem de princípios universais, físicos, biológicos ou espirituais – a estrutura e as funções da cultura não se unem por nenhuma relação intrínseca à "natureza humana" ou à "natureza das coisas". A arbitrariedade reside no fato de a cultura ser socialmente construída, produto da história, e que tudo o que nela é necessário reside nisso.

135 Para uma análise do que Vandenberghe chama de "estruturalismo gerativo" de Bourdieu, ver seu "'The

visualizadas, num determinado momento da história do campo, na hierarquia das áreas, das obras e das competências culturais consideradas legítimas (BOURDIEU, 1982c, p. 118).

O sistema de ensino reforça aquela hierarquia ao cumprir sua função de legitimação cultural, especialmente por reproduzir, com a delimitação do que *é* e o que *não é* digno de transmissão e aquisição, a distinção entre obras legítimas e ilegítimas e a abordagem legítima e ilegítima dessas obras.[136] Das características do sistema de ensino que podem afetar suas relações com as outras instâncias do sistema de produção e circulação de bens simbólicos, a mais importante, de acordo com Bourdieu (1982c, p. 123), é seu ritmo de evolução muito lento, junto a uma inércia estrutural muito forte. Em parte, isso pode ser explicado pelo próprio processo escolar de consagração das obras, que as converte em "clássicos" ao inseri-las nos programas educacionais somente após a morte dos autores e de uma série de provações e testes que levam muito tempo para se concretizar, "num processo muito semelhante ao da beatificação na Igreja Católica," ainda nos termos de Bourdieu.

Desse modo, apesar de disputar constantemente o monopólio de consagração das obras do passado e da produção dos consumidores culturais mais adequados com o campo da produção artística, o ensino também colabora para a reafirmação da autonomia desse campo ao contribuir para a defasagem entre a "cultura produzida" e a cultura escolar, ou seja, a cultura dos não-produtores. Mais uma vez, contrariando a abordagem erudita que concede a autonomia absoluta que o campo de produção artística atribui a si mesmo, Bourdieu defende a importância da compreensão de outras instâncias (no caso, o modo como o sistema de ensino trata a cultura erudita), para a melhor compreensão dessa cultura. O autor chega a afirmar, em seu "O Mercado de Bens Simbólicos", que a

> história das transformações […] de uma arte erudita depende inteiramente da história das transformações do *modo de inculcação* correspondente e dos diferentes tipos de modificação ou alteração exigidos por cada um dos sucessivos modos. (BOURDIEU, 1982c, p. 123, grifo nosso).

Real is Relational': An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu's Generative Structuralism" (1999).

136 Ainda que tenham um público muito restrito (teóricos, pesquisadores, professores e universitários) e, por serem filosóficos, aspirem ao "desinteresse" ou se outorguem finalidades "críticas", acreditamos que os textos de Marcuse e de Adorno, a despeito de seu poder de negatividade ou de crítica da mercantilização da cultura, façam parte do sistema de ensino e tenham também a função de legitimadores culturais. Caracterizam-se inclusive pela defasagem temporal, sublinhada por Bourdieu como característica importante da relação entre a produção artística e a escola: *A Dimensão Estética*, obra escrita na década de 1970, estabelece critérios de autenticidade mais próximos aos da arte dos séculos XVIII e XIX: distanciamento, beleza, representação ideal da realidade etc.

O paradoxo, que novamente contraria a “visão erudita da arte”, é que a heteronomia do campo de produção erudita manifesta-se com clareza nos vereditos das instituições de legitimação (tais como os museus, por exemplo) mais capazes de parecer fundadas em um princípio de legitimidade exclusivamente cultural.

Além da *defasagem temporal* entre a produção artística e a consagração escolar desta mesma produção, outro princípio de oposição entre elas é a já referida *pretensão ao monopólio da autoridade* sobre a arte. Isso é objeto de conflito, pois, à medida que o campo de produção erudita se torna mais e mais autônomo, os produtores tendem a se conceber como os “criadores”, os únicos com autoridade sobre as obras, assim, os artistas resistem em reconhecer a autoridade institucional do sistema de ensino. Entretanto, tal relação é ambígua: se, por um lado, o artista acusa os professores de “prepotência” cultural, por outro, estão sempre atentos aos vereditos acadêmicos, que são os consagradores de fato (BOURDIEU, 1982c, p. 127).

É possível identificar esse conflito entre instâncias de legitimação (artistas *versus* vereditos acadêmicos) também nos textos de Marcuse quando este afirma que “a arte pode ser revolucionária se ela representa uma mudança radical no estilo e na técnica”, mas em seguida alerta que “a mera definição ‘técnica’ da arte revolucionária não diz nada sobre a qualidade da obra, nada sobre sua autenticidade e verdade” (MARCUSE, 1978, p. x-xi, tradução nossa). O autor afirma também que

> A forma artística, no sentido de artístico *a priori*, é mais do que a implementação e o arranjo 'técnicos' da obra de arte: é o 'estilo' que seleciona o conteúdo e que prevalece durante o trabalho, ao estabelecer o ponto central que determina as relações entre as partes componentes, o vocabulário, o ritmo e a estrutura de cada sentença. (MARCUSE, 1999, p. 272).

Ou seja, o simples uso da técnica, os critérios “meramente” artísticos nada dizem sobre a autenticidade da obra: no fundo não são os artistas que decidem sobre a qualidade das obras, que é determinada, segundo o filósofo, pelo potencial que elas têm de subverter “a percepção e o entendimento”. Para avaliar este potencial, é necessário analisar a “estrutura social” contra a qual as obras são confrontadas e o tipo de realidade que deveria ser estabelecida em seu lugar. Tarefa filosófica, não artística.

Bourdieu sublinha que o vínculo entre produção e ensino não é meramente de oposição, pois, entre outros aspectos, ambas as esferas reforçam características umas das outras através de seu funcionamento próprio (a defasagem escolar que reforça a

noção de autonomia artística; a explicitação dos princípios de criação por artistas e outros teóricos, que é um pressuposto da ação de inculcação escolar). O autor atenta para o fato de que esse processo de explicitação dos "esquemas inconscientes de expressão"[137] e pensamento, que favorece a racionalização (parcial) com a qual opera o ensino, tem funções diferentes no sistema de ensino e no campo de produção: na academia, esse processo contribui para a *decodificação em retrospecto* de esquemas criativos obsoletos, e não para a *renovação* desses esquemas. O limite dessa racionalização, no caso do sistema de ensino, explica-se por ser ele uma das condições de sucesso da ação de inculcação pedagógica daqueles esquemas. Eis o paradoxo: a racionalização contribui para o retorno ao estado inconsciente,[138] prático, dos esquemas de expressão. Pois,

> uma das características próprias da ação pedagógica institucionalizada, (enquanto inculcação explícita de modelos explícitos) reside no poder de comandar a prática tanto ao nível inconsciente – através dos esquemas constitutivos de *habitus* cultivado – como ao nível consciente, através da obediência a modelos explícitos (BOURDIEU, 1982c, p. 125).

A relação objetiva entre o campo de produção e o sistema de ensino é reforçada e encoberta por certos mecanismos sociais que asseguram, como se lê em seu "O Mercado de Bens Simbólicos", uma "harmonia preestabelecida entre os postos e os ocupantes (eliminação e autoeliminação, pré-formação e pré-orientação familiares, cooptação de classe ou de frações de classe etc.)" (BOURDIEU, 1982c, p 127). O autor defende que as diferenças culturais possuem uma função de legitimação das diferenças sociais, daí a necessidade da escamoteação dos processos que convertem as vantagens culturais em sociais. As instâncias de conservação cultural contribuem para a conservação social, por serem as depositárias e guardiãs da *legitimidade cultural*; no caso do sistema de ensino, particularmente através das diferenças que este reproduz e sanciona.

> O sistema de ensino, operador institucionalizado de classificações que, por sua vez, é um sistema de classificação objetivado ao reproduzir, sob uma forma transformada, as hierarquias do mundo social, com suas clivagens, segundo 'níveis' que correspondem a estratos sociais, e suas divisões em

137 Nos parece ser possível traçar um paralelo entre os "esquemas inconscientes de expressão", em Bourdieu, e o "inconsciente político", em Jameson (1992, p.10), enquanto "hábitos de leitura sedimentada e categorias desenvolvidas pelas tradições interpretativas de que somos herdeiros."

138 Não fica evidente em seus textos sobre a cultura se Bourdieu usa esse conceito em sua acepção psicanalítica. Certamente podemos inferir que se trata da introjeção desses esquemas, de modo que eles funcionam sem que os agentes precisem pensar neles enquanto agem (em expressão coloquial, se tornam "automáticos").

> especialidades e disciplinas que refletem divisões sociais sem fim, por exemplo, a oposição entre teoria e prática, concepção e execução, transforma, com toda a neutralidade aparente, classificações sociais em classificações escolares e estabelece hierarquias que não são vivenciadas como puramente técnicas, portanto, parciais e unilaterais, mas como hierarquias totais, baseadas na natureza, levando, assim, a identificar o valor social com o valor 'pessoal' e as dignidades escolares com a dignidade humana. A 'cultura', supostamente, garantida pelo diploma escolar, é um dos componentes fundamentais do que faz o homem realizado em sua definição dominante, de modo que a privação é percebida como uma mutilação essencial que atinge a pessoa em sua identidade e dignidade de homem, condenando-a ao silêncio em todas as situações oficiais em que tem de 'aparecer em público', mostrar-se diante dos outros com seu corpo, sua maneira de ser e sua linguagem. (BOURDIEU, 2008, p. 363).

4.2.2 A escola e a imposição da legitimidade cultural

A “lei cultural”, que submete a todos, como veremos a seguir, se impõe por sanções: materiais (como as que sujeitam os indivíduos desprovidos de “capital cultural”[139] nos mercados de trabalho e de matrimônios) ou “simbólicas” (como o ridículo atribuído pelos “cultos” às “maneiras” contrárias às de uma formação social “excelente” dos “incultos”). Não há “contralegitimidade” isenta do reconhecimento da legitimidade que se recusa: assim, os membros das classes desprovidas da cultura legítima se veem como “heréticos”, não como “cismáticos”.

> A adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação. […] Seria fácil enumerar os traços do estilo de vida das classes dominadas que, através do sentimento de incompetência, fracasso e indignidade cultural, contêm uma forma de reconhecimento dos valores dominantes. Em um de seus livros, Gramsci já havia afirmado que o operário tende a aplicar, em todas as áreas, suas disposições de executante. Também pela falta de qualquer consumo de luxo, […] o estilo de vida das classes populares é caracterizado pela presença de *substitutos em saldo* de um grande número desses bens raros, […] indícios de um desapossamento em segunda potência que se deixa impor a definição dos bens dignos de serem possuídos. (BOURDIEU, 2008, p. 360-361).

139 Bourdieu trabalha com a ideia segundo a qual os diferentes campos possuem bens (simbólicos ou materiais) cuja posse, associada a poderes e benefícios, representa a meta de todos os membros do campo. No caso do campo cultural (escola, arte etc.), o capital almejado é o capital cultural (títulos, obras de arte, atestados de conhecimento acadêmico, maneiras de ser, instrução, modos refinados etc.). Conferir BOURDIEU, Pierre. A Escola Conservadora. *Educação em Revista*, tradução de Maria Alice Nogueira. Belo Horizonte, n. 10, p. 3-15, dez. 1989.

Esse reconhecimento implícito da legitimidade cultural costuma manifestar-se através de dois tipos de conduta que parecem ser opostas: por um lado, uma distância respeitosa de obras e consumos mais legítimos ("Isto não é para mim."), por outro, a negação acanhada das práticas ilegítimas ("Este é o meu jeito."). Essas posturas paradoxais devem-se ao fato da lei cultural tender a excluir toda possibilidade real de contestação da lei que seja capaz de escapar ao domínio da lei contestada, já que a lei cultural dissimula o arbitrário que é seu princípio e impõe o reconhecimento de sua legitimidade através de diversas sanções. Estas, como dito acima, podem ser tanto simbólicas quanto materiais, aspecto que revela a estreita conexão entre o campo cultural e o econômico, que apesar de íntima, passa por desconhecida na maior parte das vezes, já que os condicionantes sociais das práticas culturais quase nunca são explicitados.

> E o desapossamento [cultural] nunca é tão completamente desconhecido – portanto, tacitamente reconhecido – senão quando o desapossamento econômico, na seqüência dos progressos da automatização, duplica-se do desapossamento cultural que fornece a melhor justificativa aparente ao desapossamento econômico. Desprovidos de capital cultural incorporado que é a condição da apropriação conformista (segundo a definição legítima) do capital cultural objetivado nos objetos técnicos, os trabalhadores comuns são dominados pelas máquinas e pelos instrumentos, aos quais antes servem do que fazem uso, assim como pelos detentores dos meios legítimos, ou seja, *teóricos*, de dominá-los. Tanto na usina quanto na escola que ensina o respeito pelos saberes inúteis e desinteressados, além de estabelecer relações investidas da autoridade 'natural' da razão científica e pedagógica entre indivíduos e atividades *solidariamente hierarquizadas*, eles encontram a cultura legítima como um *princípio de ordem* sem necessidade de demonstrar sua utilidade prática para ser justificado. (BOURDIEU, 2008, p. 361, grifos no original).

Segundo Bourdieu, uma das funções do sistema de ensino é assegurar o consenso entre todas as frações das diferentes classes sociais sobre uma definição mínima do legítimo e do ilegítimo, do que é necessário saber e do que se pode ignorar, do que pode e deve ser objeto de admiração. Ou seja, o sistema de ensino ajuda a unificar o mercado de bens simbólicos e contribui para a imposição da legitimidade da cultura dominante com dois tipos de ação,

> não somente legitimando os bens que a classe dominante consome, mas também desvalorizando os bens que as classes dominadas transmitem (para não falar das tradições regionais) e tendendo, por esta via a impedir a constituição de contralegitimidades culturais. (BOURDIEU, 1982c, p. 142).

Bourdieu afirma que os princípios das hierarquias de bens simbólicos ensinados (ou não-ensináveis) na escola e a petição de princípio implicada na hierarquização ("esta obra é melhor porque é superior") não são contestados e são inconscientes porque o processo de inculcação que dissimula a arbitrariedade do que foi inculcado faz com que as diferenças resultantes da aplicação daqueles princípios sejam vividas como se estivessem *inscritas na natureza* dos objetos hierarquizados e como se fossem logicamente anteriores ao princípio de que, na verdade, são produto. A oposição entre legítimo e ilegítimo (comparada por Bourdieu à oposição entre sagrado e profano, no campo religioso) dissimula a oposição entre dois modos de produção: o legítimo (campo de produção que fornece a si mesmo seu próprio mercado e que depende, para se reproduzir, de um sistema de ensino que opera como instância de legitimação), e o ilegítimo (campo organizado em torno de uma demanda externa ao campo, considerada social e culturalmente inferior). No caso da produção ilegítima, pode-se citar como exemplo a "indústria cultural".[140]

4.2.3 Arte "ilegítima", arte "heterônoma"

Ilustraremos com Marcuse as questões do reconhecimento da legitimidade recusada na relação entre as diferentes instâncias de consagração artística e a do legítimo/ilegítimo: quando o filósofo diz que "uma contracultura subversiva só é concebível em contradição com a indústria da arte prevalecente e sua arte heterônoma. Ou seja, uma contracultura real deveria insistir na autonomia da arte, em sua *própria* arte autônoma" (MARCUSE, 1978, p. 52, grifo no original, tradução nossa), identificamos a presença tácita desta tese: a contracultura deve reconhecer uma das principais características auto-outorgadas dessa própria cultura, ou seja, a *autonomia*, e se posicionar não contra a

140 Apesar de usar essa expressão de Horkheimer e Adorno em seu "O Mercado dos Bens Simbólicos", Bourdieu não faz nenhuma menção a eles nesse texto. Sobre sua relação com a Escola de Frankfurt, afirma em *Coisas Ditas* (2004, p. 32), como já havíamos citado anteriormente: "sempre mantive uma relação bastante ambivalente com a escola de Frankfurt: as afinidades são evidentes, e, no entanto, eu experimentava uma certa irritação diante do aristocratismo dessa critica globalizante que conservava todos os traços da grande teoria, provavelmente pela preocupação de não sujar as mãos nas cozinhas da pesquisa empírica." E, em *Una invitación a la sociologia reflexiva* (2005, p. 272, tradução nossa), Bourdieu afirma, a respeito da Teoria Crítica: "Penso que a ignorância dos mecanismos coletivos de subordinação ética e política e a superestimação da liberdade dos intelectuais levaram com frequência aos intelectuais mais sinceramente progressistas (como Sartre) a ser cúmplices das forças que acreditavam estar combatendo, e isto a despeito de todos os esforços feitos para escapar dos grilhões do determinismo intelectual."

cultura, mas contra o que representa a negação dessa característica da cultura: a indústria cultural e sua arte "heterônoma". A dinâmica cultural entre o "legítimo" e o "ilegítimo" permanece, assim, intocada. Acreditamos que as críticas de Marcuse aos produtores de arte "heterônoma" (a anti-arte, a indústria cultural, a arte engajada e os diversos tipos de realismo) possam ser lidas também como um ataque à imposição de "demandas externas" ao universo autônomo da arte. Quase um terço de *A Dimensão Estética* é dedicado a argumentar a favor da necessidade de distanciar a arte da realidade ("escapar da realidade se tornou uma força poderosa"), da inferioridade da realidade cotidiana ("não-liberdade reinante"; "realidade social mistificada e petrificada") com relação ao que a arte revela ("abertura do horizonte da liberação"; "o mundo realmente é como ele aparece na obra de arte"), do caráter ilusório da arte. Os trechos destacados abaixo contêm alguns desses argumentos direcionados contra a arte "engajada", a favor de uma regulação exclusivamente "artística" da arte:

> O grau segundo o qual a distância e o estranhamento diante da práxis [política] constituem o valor emancipatório da arte se torna particularmente claro naquelas obras de literatura que parecem se fechar rigidamente contra tal práxis. (Marcuse, 1978, p. 19, tradução nossa).

> Atribuir as qualidades não-conformistas e autônomas da arte à forma estética é situá-las fora da 'literatura engajada,' fora do reino da práxis e da produção. A arte tem sua própria linguagem e ilumina a realidade somente por meio dessa outra linguagem. Além disso, a arte tem sua própria dimensão de afirmação e negação, uma dimensão que não pode ser coordenada com o processo social de produção. (MARCUSE, 1978, p. 22, tradução nossa).

Como apresentamos anteriormente, Bourdieu defende que o gosto "puro" caracteriza-se por seu aspecto negativo, de recusa e aversão pelo que é "impuro". De modo semelhante, a arte "pura" também recusa tudo que acredita pertencer ao não-artístico e seu processo histórico de "depuração" consistiu justamente em garantir que somente os elementos "internos" tivessem peso no universo da arte. Os trechos citados da obra de Marcuse são exemplos pertinentes dessa tendência de rechaçar as "demandas externas". Daí a importância de, acompanhando Bourdieu, compreender aquilo que o campo artístico recusa (o culturalmente "ilegítimo", seja a anti-arte, a arte popular ou a indústria cultural), e como o recusa, para melhor entender o funcionamento desse campo, na terminologia de Bourdieu. Acreditamos que muito do que será dito a seguir a respeito da relação estabelecida pelo sociólogo francês entre o campo erudito e a

indústria cultural pode ser também estendido, por analogia, à relação entre a arte "autêntica" de Marcuse e as artes que ele chama de "puramente afirmativas" (as já citadas anti-arte, arte engajada, indústria do entretenimento etc.).

Para Bourdieu, além de evidenciar o papel do sistema de ensino no interior do campo artístico, a análise do sistema de "instâncias de consagração" e suas relações com o campo da produção erudita ajuda também a compreender as diferenças e oposições entre este campo e o campo da indústria cultural, pois o vínculo entre esses campos é especificado justamente nas diferenças resultantes da relação entre cada campo com o sistema de instâncias de consagração.

4.3 Um campo de produção ilegítimo: a indústria cultural

Bourdieu defende que os modos de produção erudita e a indústria cultural só podem ser completamente definidos pelas relações que existem entre eles. Por exemplo, o vínculo da arte erudita com os âmbitos político e econômico ficaria mais claro graças à análise da indústria cultural, pois ela permite observar que

> a arte média[141] […] que se caracteriza pelo recurso a efeitos 'comprovados', quase sempre tomados de empréstimo à arte erudita […] revela uma das verdades mais bem guardadas da arte pela arte, através de seu interesse puro pela técnica e seu ecletismo cético, fazendo com que oscile entre o plágio e a paródia além de se deixar tomar pela indiferença ou pelo conservadorismo social e político. Totalmente impregnada e governada por problemas técnicos, a arte pura assume o contrato tático[142] [sic] pelo qual as frações dominantes da burguesia concedem ao intelectual e ao artista o monopólio da produção da obra de arte concebida como instrumento de fruição *(e como instrumento de legitimação simbólica do poder econômico ou político)*, contanto que ele se afaste das coisas sérias, a saber, das questões políticas e sociais.[143] (BOURDIEU, 1982c, p.141-142, grifo nosso).

141 Neste texto de Bourdieu, a "arte média" pode ser entendida como sinônimo de "indústria cultural". Alhures, como em *Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965, p. 27-28), o termo diz respeito a práticas artísticas que podem ser atribuídas à classe média, que não gozam mas aspiram à legitimidade da arte erudita e também não se identificam com a arte popular. No entanto, há suficientes pontos em comum entre esses dois usos da expressão "arte média" para justificar sua aplicação em ambos os casos citados anteriormente.

142 "Tácito" (conforme BOURDIEU, P. Le marche des biens symboliques. In: *L'e Année sociologique.* vol. 22. Université Paris-Sorbonne, Paris, 1971. p. 87).

143 Não nos parece exagero identificar alguns traços desse "contrato tácito" no pensamento de Marcuse. Ver por exemplo o trecho de *A Dimensão Estética* citado anteriormente, no qual o autor identifica o potencial emancipatório da arte ao seu distanciamento diante das práticas políticas (1978, p. 19).

A produção erudita e a indústria cultural estão separadas pela natureza das obras, pelas ideologias políticas e teorias estéticas sobre elas e pela composição social dos públicos a que destinam tais obras (BOURDIEU, 1982c, p. 138). Ao contrário de outras abordagens, como a de Adorno, Bourdieu afirma que as características mais específicas da "arte mediana" são o resultado das condições sociais que envolvem a produção desse tipo de bem simbólico, e não das características "puramente artísticas" das obras (ou, novamente no caso de Adorno, de princípios de composição cristalizados em função da dinâmica interna do mercado musical). Por exemplo, o seu "Sobre a música popular", apesar de tratar da função social da música popular (distração, cimento social etc.) e da recepção das obras, concentra-se em sua característica formal (a estandardização). Além disso, Adorno não apresenta as fontes de suas teses sobre as implicações psicológicas e sociais do consumo da música popular e descarta qualquer referência à história do objeto de estudo.

Segundo Bourdieu (1982c, p. 137), e neste ponto é possível observar uma aproximação com Adorno, a arte mediana é caracterizada pela presença de técnicas e efeitos estéticos imediatamente acessíveis, exclusão de temas que possam provocar controvérsia ou choque, inclusão de personagens e símbolos otimistas e estereotipados, presença de "lugares-comuns" que contemplem diversas categorias do público. Entretanto, diferente da visão comum e semierudita, que identifica nos produtos da indústria do entretenimento uma mensagem homogênea que *produz* um público igualmente homogeneizado (a chamada "massificação"), o autor afirma que a mensagem indiferenciada é *produzida para* um público socialmente indiferenciado, de acordo com uma "autocensura metódica que leva à abolição de todos os signos e de todos os fatores de diferenciação" (BOURDIEU, 1982c, p. 136). Ou seja, para atingir o maior número de consumidores possível, as obras de entretenimento "de massa" não devem apresentar-se como exclusivas ou destinadas a um público específico. Ainda que a tendência atual do mercado do entretenimento seja a diversificação, a "personalização" e o foco nos "nichos" (o fenômeno conhecido como "cauda longa"[144]), a lógica da *produção para o público* do mercado de massas permanece válida.

Essas observações nos levam a algumas reflexões que contrariam a relação cotidiana com os produtos da arte mediana e também a visão erudita sobre eles: primeiro, fica claro por que adjetivos como "de massa", "modinha" ou "fabricado pela mídia" são

144 Para mais informações sobre esse fenômeno, conferir Anderson (2006).

usados ordinariamente para fazer referência a produtos culturais “menores” (de fato, frequentemente a própria qualidade de “cultural” é negada a esses produtos), ou seja, mais “ilegítimos” do ponto de vista erudito: no campo social, em que as diferenciações são cruciais, um consumo que em tese é “para qualquer um” tem pouco valor, e, além disso, produtos que não fazem referência à cultura “superior” (em função do público a que se destinam e à escolaridade desse público) ou cujo público-alvo faz parte de estratos socialmente desvalorizados, perdem o valor associado a essas referências. Isso pode levar a aparentes contrassensos como o fato de uma música ser considerada “de massa” quando apenas 17% dos entrevistados por uma pesquisa do Ibope Media[145] declaram escutar funk carioca. No entanto, o contrassenso se dissipa quando observamos que dentre os que declararam ouvir o referido estilo musical, 71% pertencem às classes C, D e E e 37% não completaram o Ensino Fundamental.

Ademais, vemos também o quanto o conceito de “cultura de massa” é muito mais restrito do que a Teoria Crítica faz parecer. De fato, somente o desconhecimento dos públicos consumidores de cada tipo de bem cultural (ou a subestimação das diferenças e hierarquias entre os consumidores) pode levar a crer que haja algum bem produzido que não possua público-alvo. Do ponto de vista da produção, a elaboração de um produto “sem público” é uma aposta improvável. Mesmo se admitirmos que exista uma produção totalmente “cínica” e “planejada”, faz parte de sua própria definição o fato desta ser calculadamente direcionada a um público estudado de antemão (audiências-teste com um público-alvo previamente selecionado são um procedimento comum na indústria cinematográfica, por exemplo). Talvez o mais adequado fosse falar de produtos que abrangem várias categorias de público simultaneamente, ou que são direcionadas para um público mais numeroso. Essas variáveis não são estanques e variam ao longo do tempo e também geograficamente. Isso implica que um consumo que é considerado “de massa” em um momento histórico possa ser “de elite” em outro: a história do jazz é um bom exemplo. Do ponto de vista geográfico podemos citar que o mercado de música erudita na Alemanha movimenta o mesmo valor financeiro que a música sertaneja no Brasil. Ou seja, a categoria (bastante imprecisa) da “cultura de massa” não pode ser usada absolutamente, sem levar em conta a história do campo artístico, a relação deste com outros campos e as posições que seus produtores, difusores e consumidores ocupam nesses campos.

145 A pesquisa pode ser consultada na íntegra no endereço eletrônico http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/Infograficos/Paginas/Tribos-Musicais.aspx.

4.3.1 Arte erudita *versus* arte mediana

Os campos de produção da arte erudita e da arte média se opõem tanto por suas funções quanto pela lógica de funcionamento, mas coexistem dentro do mesmo sistema.[146] Assim como contrariou a visão erudita que coloca em universos separados o gosto "puro" e o gosto "bárbaro", ao demonstrar a unidade entre os gostos, Bourdieu também discorda da tese segundo a qual a arte "autêntica" e a arte "heterônoma" não pertencem ao mesmo mundo. Posicionando-se de modo diferente de Adorno, por exemplo, Bourdieu defende que o princípio de classificação das obras é a *hierarquia social do público visado*, num espectro que vai das obras de "vanguarda", num extremo, passa pelas obras da "arte burguesa" e, no outro extremo, chega às obras da arte "média", subdivida em "cultura de classe", "cultura símile" e a "cultura de massa". De acordo com os argumentos apresentados em "O Mercado de Bens Simbólicos", os modos da produção erudita e da indústria cultural são pontos extremos e entre eles há diversos

> produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as obras diretamente comandadas por uma representação intuitiva ou cientificamente informada das expectativas do público mais amplo […]. (BOURDIEU, 1982c, p. 139).

Todavia, a principal diferença entre os campos não é de ordem "qualitativa", não implica na "superioridade" artística de uma obra sobre a outra. Diferente do campo erudito, o sistema da indústria cultural obedece aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado de *não-produtores* e a estrutura de seu produto decorre de uma maneira mais direta das condições econômicas e sociais de sua produção. O fato de o desenvolvimento histórico que originou a "arte pela arte" e o desenvolvimento que levou à indústria cultural terem diversos pontos em comum, como o princípio nos progressos da divisão do trabalho e a formação de esferas separadas de atividade que tornam possível a explicitação da função específica de cada esfera e a organização racional das técnicas próprias a cada função, e também a própria valorização da técnica (BOURDIEU, 1982c, p. 140), é obscurecido pela *ideologia profissional* dos "artistas" (produtores para produtores) e seus porta-vozes (críticos, filósofos etc.) que diferencia os "simples comerciantes de

146 Bourdieu aproxima-se, neste particular, de discursos teóricos da cultura de massa, como Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1984), p.e.

arte”[147] (submissão cínica ao mercado) dos “criadores” autênticos[148] (devoção idealista à arte). Tal ideologia serve também como uma defesa contra o *desencantamento da arte* produzido pela constituição do campo de produção erudita, que explicitou e racionalizou, num grau nunca antes experimentado, os esquemas de produção e percepção das obras (BOURDIEU, 1982c, p. 140).

Todavia, isso não equivale a dizer que a técnica, valorizada por ambos os campos, tenha a mesma finalidade nos dois: a arte “pura” direciona a técnica para o culto da forma pela forma, o que Bourdieu chama de “a maximização inédita do aspecto mais irredutível da atividade profissional do artista”, ou seja, o *estilo*, que afirma a especificidade e a irredutibilidade do produtor. Já a arte média usa a técnica com a intenção de produzir certos efeitos. Essa intenção contraria uma das principais características da arte “autêntica”, como ilustra, por exemplo, a visão de teóricos como Umberto Eco, Roland Barthes e Luigi Pareyson, que destacam sua “abertura”, sua “polissemia”.[149] Essa intenção é tão marcante na indústria do entretenimento que, para autores como Adorno, a especificidade das obras da indústria cultural (seja a dita música “ligeira”, seja a “má música séria”) é explicada por meio do conceito de “estandardização”, o que significa, no fundo, definir tais obras pela busca de efeitos comprovados e lucrativos. Diferentemente, o filósofo defende em seu “Sobre a música popular” que a “boa música séria” não é estandardizada:

> *A estandardização estrutural busca reações estandardizadas*. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade e complexidade. Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é ‘ele mesmo’; e, quanto mais altamente organizada é a obra, menor é a possibilidade de substituição entre os detalhes. [...] Tal substituição mecânica por padrões estereotipados não é possível na boa música séria. (ADORNO, 1994, p. 120, grifo no original).

147 Ou, segundo a visão de Marcuse, analogamente, os “anti-artistas”, os “falsos” vanguardistas, os artistas “engajados”, os realistas e outros defensores do embaralhamento entre arte e vida.

148 Elogio de Marcuse à *arte pela arte*: “Parece que a arte pela arte expressa uma verdade, uma experiência, uma necessidade que, ainda que não estejam no domínio da práxis radical, são sem dúvida componentes essenciais da revolução.” (MARCUSE, 1978, p. 1, tradução nossa).

149 Conferir ECO, Umberto. *Obra Aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005, BARTHES, Roland. *S/Z*: uma análise da novela Sarrasine de Balzac. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992 e PAREYSON, Luigi. *Estetica*: teoria della formatività. 5 ed. Milão: Tascabili Bompiani, 1991.

4.3.2 Consumo e competência cultural

Na arte média, segundo Bourdieu, a forma nunca é um fim em si mesmo, mas um meio, pois, dentro do campo da indústria cultural, a obra é avaliada principalmente por seu sucesso ou fracasso no mercado. Cabe ressaltar que a heteronomia da arte média não resulta somente de sua dependência desse mercado, mas também da sua necessidade, tanto na produção quanto na recepção das obras, de fazer referência à cultura erudita,[150] pois grande parte de seu encanto para os consumidores resulta dessas referências, que predispõem e autorizam os consumidores a identificar a arte média à cultura "superior" (BOURDIEU, 1982c, p.144).

Assim como existe uma hierarquia das obras, existe também uma hierarquia de competências culturais, cujo espectro vai das competências mais capazes de discriminar socialmente e de maior raridade cultural (a arte mais erudita), às competências socialmente indiferenciadas e mais ordinárias (indústria cultural). O valor simbólico de certa forma de competência cultural (referida explícita ou implicitamente a certos bens) é definido pelo seu grau de legitimidade, de seu *poder de distinção* ou de discriminação. Para Bourdieu,

> o melhor indicador da hierarquia dos valores reconhecidos aos diferentes campos da cultura, encontra-se no lucro simbólico que a competência correspondente fornece […]. E o indicador mais seguro da hierarquia dominante talvez seja a oposição entre os objetos dignos de integrar a conversação mundana e aqueles que dela são excluídos por serem considerados ridículos, pedantes ou 'vulgares'. (BOURDIEU, 1982c, p. 148-149).

Todo bem oferecido tende a perder parte da raridade relativa e de seu valor distintivo à medida que o número de consumidores potenciais, aqueles aptos e inclinados ao seu consumo, se eleva. Como a raridade do consumidor se mede pela raridade daquilo que ele consome, evidentemente a indústria cultural não é capaz de engendrar raridade e distinção sem apelar para "truques" e "engodos", porquanto seu objetivo é "vulgarizar" ao máximo seus produtos e serviços (essa última tese aproxima-se bastante

150 Um exemplo dessa referência em ação, e da atualidade da análise de Bourdieu, pode ser visto neste trecho de uma revista mensal brasileira: "Emprestando sofisticação à música popular, ela [Diana Krall] prova que é possível existir um meio termo entre o pop e o *erudito*." (*Vida Simples*, n. 158, p. 56, mai. 2015, grifo nosso). No caso citado, a obra é um disco de jazz que faz releituras de sucessos do rádio dos anos 1970. "Erudito", aqui, não se refere ao estilo Barroco, ao Classicismo ou ao Romantismo, mas a um gênero comumente considerado "difícil" da própria música popular: o jazz.

da visão adorniana). Por outro lado, a difusão dos bens culturais tradicionais por meios semelhantes aos da arte mediana (produção em massa, venda em bancas de revistas, adaptações cinematográficas etc.), representa uma ameaça ao valor cultural desses bens. Em função da ampliação do consumo cultural e do aumento geral no nível de escolaridade, a raridade do consumidor passa a ser medida não somente por aquilo que consome, mas pelo *modo* como consome.[151] Autores como Marcuse, por exemplo, ilustram bem essa ideia: diante da popularização cada vez maior dos bens da cultura erudita, o filósofo assume uma postura aparentemente ambígua: por um lado, é bom que as obras se democratizem, por outro, é algo ruim, pois isso implica na neutralização de seu potencial revolucionário. Assim, somente uns poucos que mantiveram as capacidades intelectuais a salvo dos modos operacionais de pensamento são capazes de acessar a verdade dessas obras agora difundidas em massa:

> […] o amplo acesso à cultura tradicional e particularmente a suas obras autênticas é melhor do que a conservação de privilégios culturais para um círculo reduzido desde a base pela riqueza e pelo nascimento. Porém, para se conservar o conteúdo de conhecimento destas obras, precisa-se de capacidades espirituais e de uma consciência intelectual que não estejam adaptadas ao modo de atuar e de pensar desejado pela civilização dominante nos países industriais avançados. (MARCUSE, 1998, p. 157).

O reconhecimento de Marcuse a respeito da importância da difusão dos bens da alta cultura não obscurece a questão da hierarquia das obras e dos consumidores, pois desloca o *privilégio de acesso* para o *privilégio da leitura*, mas não problematiza esse privilégio. Ou seja, reafirma-se que a competência cultural legítima permanece rara e nas mãos de uns poucos. A abordagem de Bourdieu ajuda a compreender essa aparente "ambiguidade" de Marcuse, pois permite situar a visão do filósofo no interior do campo artístico e verificar seus limites com base na posição que ocupa. Se aceitarmos que Marcuse representa a cultura erudita (no conturbado momento em que esta se encontrava na segunda metade do século XX), cujo valor subjaz especialmente na raridade, fica evidente por que o autor não pode conceder à difusão maciça da cultura tradicional um valor completamente positivo, ao mesmo tempo em que, por ser parte do campo acadêmico, cujo propósito pelo menos a partir dos anos 1960 é declaradamente promover a difusão da cultura, não pode desvalorizá-la totalmente. Isso, claro, da perspectiva da função social de seu discurso filosófico, não do valor intrínseco de sua argumentação, que

151 Mais sobre a distinção por meio da *maneira* de consumir, ver capítulo 5, especialmente os tópicos 5.3 e 5.5.2 de nossa tese.

não é função direta de sua posição social. Entretanto, acreditamos que a parcialidade de sua leitura tem implicações em sua argumentação, o que leva, indiretamente, à elaboração de um discurso que tende mais à legitimação do que ao questionamento das hierarquias culturais.

O mesmo também seria verdade com respeito à crítica de Adorno aos produtos da indústria cultural: a visão erudita, tomada como único ponto de referência, levou a uma abordagem incapaz de identificar diferenciações e hierarquias nesses produtos, alegando haver somente uma produção homogênea, cuja principal função, derivada diretamente de sua forma, era ocultar as diferenças de classe e oferecer uma contraparte (alienada) ao sistema produtivo (igualmente alienado), reforçando a adaptação de seus consumidores a ele. Já Bourdieu oferece uma leitura um pouco diferente, que revela o elemento de *desapossamento cultural* que está na base da relação do consumidor comum tanto com as obras da cultura erudita quanto com certas obras da arte mediana:

> Com produtos culturais de grande difusão, com músicas cujas estruturas simples e repetitivas fazem apelo a uma participação passiva e ausente, com diversões pré-fabricadas, concebidas pelos novos engenheiros da produção cultural, em grande série, propositalmente para os telespectadores e, sobretudo, com espetáculos esportivos que estabelecem um corte reconhecido entre os profanos e os profissionais, virtuoses de uma técnica esotérica ou 'super-homens' com capacidades fora do comum, o desapossamento da própria intenção de exibir suas próprias finalidades duplica-se de uma forma mais insidiosa de reconhecimento de desapossamento. A partir da fórmula fornecida, há muito tempo, por Adorno que havia estabelecido uma *analogia direta e ingênua* entre a própria forma e os usos das músicas de grande difusão, por um lado, e, por outro, o mundo do trabalho alienado, além de ficar devendo, sem dúvida, o essencial de sua credibilidade, a exemplo de certa crítica do esporte, ao fato de que, na impecabilidade populista, ela permite exprimir uma nostalgia e uma repulsa de apreciador, a crítica da produção cultural de massa acabou dissimulando, de fato, o essencial: não é somente na área da música ou esporte que os homens comuns estão reduzidos ao papel do *fanático*, limite caricatural do *militante*, dedicado a uma participação passional – às vezes, até o chauvinismo –, mas passiva e fictícia que nada é além da compensação ilusória do desapossamento em benefício dos especialistas. Em vez da monotonia da cadeia de montagem ou do escritório, esta relação com os produtos culturais de 'massa' (e, *a fortiori*, da 'elite') reproduz, reativa e fortalece a *relação social* que se encontra na origem da experiência operária do mundo e faz com que o trabalho e o produto do trabalho, *opus proprium*, se apresentem diante do trabalhador como *opus alienum*. (BOURDIEU, 2008, p. 361, grifos no original).

Assim, na visão de Bourdieu, o que diferencia obras, artistas e consumidores não são qualidades intrínsecas, mas fatores “externos” e relacionais: as práticas e ideologias

dos produtores e consumidores são comandadas majoritariamente pela posição que ocupam na hierarquia cultural dos bens que produzem ou consomem. É por isso que as relações que constituem o campo de posições culturais só revelam totalmente o seu sentido e sua função quando referidas ao campo das relações entre as posições dos produtores, reprodutores e utilizadores das posições: as tomadas de posição artísticas geralmente são estratégias "inconscientes"[152] ou "semiconscientes"[153] neste jogo cujo objetivo é alcançar a legitimidade cultural, o monopólio da produção, reprodução e manipulação legítimas dos bens simbólicos e do poder de violência simbólica legítima. Mas dizer que as ações dos agentes no interior do campo artístico "não são conscientes" não implica que sejam "inexplicáveis", ao contrário. Essa afirmação cria outro problema, a saber: compreender como as disposições culturais são incorporadas pelos indivíduos a ponto de se tornarem *habitus*.

152 De modo diverso, nos parece que a visão de Danto caracteriza as estratégias dos artistas como deliberadas e conscientes: "A resposta [à pergunta 'como isso pode ser arte para um e não para outro indivíduo?'], tão impopular quanto possa ser para puristas de todas as variedades, reside no fato de que esse artista *retornou* para a fisicalidade da pintura por meio de uma atmosfera composta de teorias artísticas e pela história da pintura recente e da mais remota, cujos elementos ele está *tentando purificar* para seu próprio trabalho. E, como consequência disso, seu trabalho pertence a essa atmosfera e é parte dessa história." (DANTO, 2006, p. 20, grifos nossos).

153 Sobre o uso desses termos de matriz psicanalítica por Bourdieu, ver nota 61. Sobre a relação entre sociologia e psicanálise, Bourdieu (2001, p. 201) comenta que "a sociologia e a psicologia deveriam juntar esforços […] no intuito de analisar a gênese do investimento num campo de relações sociais […]". De fato, no capítulo "Violência simbólica e lutas políticas" de *Meditações Pascalianas* (2001), Bourdieu faz uso de diversos termos de matriz psicanalítica, e cita o nome de Freud algumas vezes, para explicar a aquisição do *habitus* primário: "libido", "projeção", "identificação", "transferência", "sublimação", "pulsões", "neurose", "organização narcisista da libido", etc. Para estudos mais aprofundados da relação de Bourdieu com a psicanálise, ver Pontes (2013) e Oliveira (2005).

5. Percepção Artística e Ideologia Carismática

Expusemos até agora a maneira como as relações entre as instituições artísticas e os produtores engendram o campo (relativamente) autônomo da arte, a partir da visão de Bourdieu. Cabe ainda explicitar outro agente importante: o espectador/consumidor da arte. A noção de campo, à qual demos mais atenção até agora, não explica, sozinha, o fenômeno artístico. Há outra noção, que já apareceu em nossa exposição: a de *habitus*.

> Entre o *habitus* e o campo há uma 'cumplicidade ontológica' [segundo expressão de Bourdieu] […]: quando o *habitus* se relaciona com o mundo social do qual é produto, ele se sente em casa – 'como um peixe na água.' O *habitus* é ligado internamente ao campo, ao ponto de se referirem à mesma coisa, mas considerada de ângulos diferentes: tanto como *ergon* (*opus operatum*) quanto como *energeia* (*opus operandi*). O *habitus* é a internalização ou incorporação das estruturas sociais, enquanto o campo é a exteriorização ou objetivação do *habitus*. (VANDENBERGHE, 1999, p. 49, tradução nossa).

Por meio desse "operador teórico" que é o *habitus*, Bourdieu "faz a mediação entre o sistema invisível de relações estruturadas (pelo qual as ações são moldadas) e as ações visíveis dos atores (que estruturam as relações)" (VANDENBERGHE, 1999, p. 48, tradução nossa). Com esse conceito, Bourdieu enfrenta também as questões da "estética da percepção", levando-nos a pensar nos indivíduos que povoam o campo, como eles reagem aos estímulos e normas externas, como eles interagem entre si e com as obras de arte, sua tradição e seus códigos.

5.1 *Habitus* e agentes culturais

Tomada da escolástica por Panofsky, a noção de *habitus* (que remonta por sua vez à noção aristotélica de *hexis*) foi utilizada por Bourdieu com a intenção de reagir contra o estruturalismo e sua filosofia da ação que via no agente mero suporte da estrutura:

> […] quando emprega o conceito escolástico de *habitus* para designar a cultura inculcada pela escola, Erwin Panofsky mostra que a cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares

> e particularizados; é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, previamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares. Este *habitus* poderia ser definido, por analogia com a 'gramática generativa' de Noam Chomsky, como o sistema dos esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e as ações característicos de uma cultura, e somente esses. (BOURDIEU, 1982a, p. 349).

Bourdieu deseja evidenciar as capacidades criativas, "criadoras", ativas e inventivas do próprio *habitus* e dos agentes. Todavia, "esse poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana [...]" (BOURDIEU, 1992, p. 61), mas o de um agente concreto em ação.

> Certamente, o *habitus* é o produto das estruturas sociais, mas, parando por aqui, pode-se cair na armadilha da leitura determinista pura e se esquecer que, como princípio gerador de ações, avaliações e percepções, o *habitus* também estrutura o mundo social. […] O *habitus* transforma aquilo que o determina, e, mesmo que o princípio de transformação seja encontrado na brecha entre a estrutura e o *habitus*, não há razão para não se supor que a profundidade dessa brecha e seu significado dependam do *habitus* […]. Afinal de contas, os agentes são determinados, mas apenas na medida em que determinam a si mesmos. (VANDENBERGHE, 1999, p. 50, tradução nossa).

Vandenberghe chama a atenção para o fato de que esse caráter inventivo do *habitus* não era enfatizado nos primeiros escritos de Bourdieu e sua tendência em reproduzir as estruturas objetivas era mais sublinhada que sua natureza ativa. Conforme explica Miceli, em sua formulação inicial, *habitus* significava "'o produto da interiorização das estruturas objetivas', lugar geométrico de uma determinação, a qual plasma o futuro objetivo e as esperanças subjetivas, amarrando quaisquer práticas no âmbito de uma carreira ajustada às estruturas objetivas" (MICELI, 2003a, p. 65). Em sua formulação posterior, mais amadurecida, *habitus* passa a designar um sistema de disposições duráveis, princípio de geração de práticas, aparentemente ajustadas ao contexto sem excluírem a mobilização de estratégias criativas pelo agente. Desse sistema fazem parte, de modo entrelaçado,[154] esquemas cognitivos (o *eidos*), esquemas morais, práticos (o *ethos*) e sistemas de postura e ação corporal (a *hexis*) (PETERS, 2010, p. 26-27). Assim, a prática justifica-se pelo contexto, ao mesmo tempo em que possui certa autonomia e

154 "A distinção entre *ethos*, *eidos* e *hexis* pode ser heuristicamente útil, desde que se leve em consideração o fato de que essas noções referem-se a dimensões *sistematicamente articuladas* de um mesmo *habitus,* que *operam de modo combinado e simultâneo* na produção das práticas e representações dos autores." (PETERS, 2010, p. 28, grifos no original).

indeterminação; ela é o produto de uma relação dialética entre um contexto e um *habitus*. Esse conceito permite apreender a matriz de práticas de um grupo ou classe, internalizada individualmente como uma lei imanente pelos agentes em sua primeira educação.

> Sem cair em subjetivismo ou 'personalismo' ingênuo, deve-se lembrar que, em última instância, as relações objetivas não existem e não se realizam exceto no sistema de disposições do agente e por meio dele, produzido pela internalização de condições objetivas. Entre o sistema de regularidades objetivas e o sistema de condutas diretamente observáveis, sempre acontece a intervenção de uma mediação que não é nada além do *habitus*, *locus* geométrico de determinismos e de uma determinação individual, de probabilidades calculáveis e esperanças vividas, de futuro objetivo e planos subjetivos. (BOURDIEU, 1968, p. 705, tradução nossa).

Portanto, em Bourdieu, a compreensão do papel social da arte passa, necessariamente, pela investigação das práticas concretas dos agentes envolvidos nesse universo, sejam produtores, sejam consumidores. Os conceitos que permitem pensar a interação entre agentes, obras e instituições, tais como "gosto", "percepção artística", "práticas culturais" etc., não são construções puramente teóricas, mas são fundados na observação e análise de situações e sujeitos concretos.[155] Uma das obras que Bourdieu dedicou ao estudo das práticas culturais, neste caso a frequentação dos museus na Europa, foi o livro *O Amor pela Arte* (2007), em parceria com Alain Darbel, publicado em 1966. Dois anos depois, o autor publicou um texto intitulado "Elementos para uma teoria sociológica da percepção artística" (p. 43-80, 1971), que aprofunda algumas das teses que foram apresentadas originalmente naquele livro, reeditado, ampliado e relançado em 1969. Em outro texto, intitulado "Gosto de classe e estilo de vida", publicado em 1976, Bourdieu também pesquisa as práticas culturais, mas se concentra no gosto.[156] Para o propósito de nosso trabalho, iremos deixar de lado os elementos mais "empíricos" desses textos (os dados obtidos na pesquisa, as entrevistas, a maneira como os dados foram tratados, etc.) para nos ater à discussão dos fundamentos das noções que nos interessam: a decifração da obra de arte, os códigos artísticos, a relação entre instrução escolar, herança cultural familiar e práticas artísticas etc.

Bourdieu coloca em evidência (tanto em "Elementos de uma teoria sociológica da

155 Segundo Bourdieu, a observação sociológica revela concretamente os diferentes níveis das formas de percepção que as análises teóricas distinguem abstratamente.

156 O autor define "gosto", como vimos no capítulo 3, da seguinte maneira: "propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras" (BOURDIEU, 1983, p. 82). Ou, de maneira mais sintética: o princípio das escolhas (BOURDIEU, 2003a, p. 169).

percepção artística" quanto em *O Amor pela Arte*, textos que possuem passagens em comum) os efeitos ocultos da maior parte dos usos sociais da cultura ao (a) explicitar as condições sociais que possibilitam a experiência estética e a existência dos aficionados pela arte, para os quais tal experiência é possível; (b) ao mostrar que a cultura não é o que se é, mas o que se chegou a ser; (c) ao demonstrar que a obra de arte só se entrega a quem recebeu os meios de aquisição dos meios para sua apropriação, aqueles que só desejam possuí-la porque já a possuem por possuírem os meios que tornam possível sua posse efetiva; ao revelar que, na prática, somente algumas pessoas podem aproveitar as obras que estão nos museus.

Abrir as portas do museu não significa proporcionar o acesso universal às obras, cujo "poder intrínseco" seria capaz de atrair multidões de pessoas com "necessidades culturais superiores". A história do gosto, individual ou coletivo, mostra que as obras da cultura erudita, por si mesmas, não são capazes de suscitar preferências naturais. Somente uma autoridade pedagógica (família, escola) pode criar as condições para desenvolver (ou impor) uma disposição duradoura e assídua à prática cultural por meio de uma prática cultural assídua e prolongada. Somente essa autoridade pode delimitar o que é digno e o que é indigno de ser admirado, amado ou reverenciado culturalmente (aquilo que Bourdieu chama de "arbitrário cultural"). A interiorização desse arbitrário faz parte da composição do *habitus* e também é entendida como a "cultura" do indivíduo (o que ele gosta, o que ele recusa, o que usa, o que sabe e o que não sabe, como ele frui, etc.). O silêncio sobre a origem do aprendizado é novamente sublinhado:

> O mito de um gosto inato, que nada deveria às restrições das aprendizagens nem aos acasos das influências, já que seria dado inteiramente desde o nascimento, não é senão uma das expressões da ilusão recorrente de uma natureza culta que preexistiria à educação – aliás, ilusão necessariamente inscrita na educação como imposição de um arbitrário capaz de impor o esquecimento do arbitrário das significações impostas e da maneira de impô-las. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 164).

5.1.1 Compreensão como decifração

Fruto de aprendizagens tácitas e explícitas, a relação mais direta entre o espectador e a obra de arte não é vista por Bourdieu como uma relação imediata: a percepção artística é um ato de decifração.[157] Entretanto, ela é experimentada como uma

157 Com respeito à semiótica e à teoria da linguagem, para um estudo da relação entre Bourdieu e

“compreensão” imediata, especialmente nos casos em que a cifra cultural é dominada completamente pelo observador e coincide com o código cultural da obra. Nesses casos, as condições de possibilidade da experiência da obra de arte como dotada imediatamente de sentido não são questionadas pelo espectador. O Valéry de Adorno serve de exemplo para essa atitude, pois assume o ponto de vista “da imediatidade [...]. Ele obedece ao princípio da *l'art pour l'art* até o limiar de sua negação. Interessa-se pela obra de arte pura como objeto de uma contemplação que nada pode perturbar” (ADORNO, 1998a, p. 179). Mas, ressalta Bourdieu, a compreensão aparentemente imediata realizada por um olhar “desarmado” supõe uma concordância parcial e inconsciente entre o artista e o espectador sobre as categorias de “representação”. Ao contrário daqueles que defendem a universalidade e autonomia da experiência estética, Bourdieu afirma que a “teoria espontânea da percepção artística se funda na experiência da familiaridade e da compreensão imediata (caso particular que se ignora enquanto tal)” de um dado sujeito (ou grupo) historicamente constituído (tradução nossa, 1971, p. 47). Essa experiência parece estar presente quando Valéry critica a erudição procurando preservar o “imediatismo” enquanto percepção sensorial, sensível, sensualista da obra. Encontramos, nesta frase paradoxal de Adorno, uma expressão ambígua dessa “teoria espontânea”: “Só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém *que nada soubesse* acerca dela e com a mesma *familiaridade* com que Siegfried[158] escutava a linguagem das aves [...]” (ADORNO, 1988, p. 142, grifos nossos). Quem seria capaz de realizar a única leitura legítima das obras, segundo Adorno? Quem poderia assumir, simultaneamente, uma posição externa (não-artística, estranha, distante) e interna (artística, imanente) diante das obras? A resposta de Adorno para essa aporia é a seguinte: somente o filósofo está habilitado a realizar essa tarefa. Eis como Adorno consegue defender o caráter autônomo da arte e ao mesmo tempo uma leitura não-artística das obras, sem ofender esse caráter e sem excluir do jogo a teoria filosófica:

> A arte existe apenas no seio de uma linguagem artística já desenvolvida, e não na *tabula rasa* do sujeito e das suas pretensas vivências. Eis porque estas são indispensáveis, e não são a última fonte legítima do

Panofsky, ver por exemplo “Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolastique” (DÉOTTE, 2010) e entre Bourdieu e Bakhtin, ver “Diálogos possíveis – Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu: a natureza social da linguagem” (OLIVEIRA, 2011). Sobre a influência de Panofsky em diversos estudos da arte, incluindo o de Bourdieu, ver “*Habitus* e o ponto de inflexão de Panofsky: teoria e metodologia da História da Arte no século XX” (VIANNA NETO, 2008).

158 Adorno faz referência ao personagem da ópera de Wagner, que adquire a habilidade de entender as aves após provar do sangue de um dragão.

> conhecimento estético. Os momentos da arte irredutíveis ao sujeito, inacessíveis à posse na sua pura imediaticidade, é que justamente necessitam da consciência e, deste modo, da *filosofia*. Esta é *inerente* a toda experiência estética, na medida em que não é nem *estranha* à arte nem *bárbara*. *A arte aguarda a sua própria explicitação.* No plano metodológico, realiza-se no confronto das categorias e dos momentos da teoria estética historicamente transmitidos com a experiência artística; ambos se retificam de modo recíproco. (ADORNO, s/d, p. 150, grifos nossos e no original apud BRETAS, 2013, p. 184-185).

Bourdieu não está sozinho quando enfatiza o caráter "adquirido por aprendizagem" das práticas culturais, visto que Dickie também faz o mesmo, ainda que não analise os condicionantes sociais desse aprendizado:

> Todos esses papéis [de artistas, diretores de museu, críticos, filósofos e historiadores da arte, jornalistas etc.] são institucionalizados e *devem ser aprendidos* de um jeito ou de outro pelos participantes. Por exemplo, um espectador de teatro não é somente alguém que calha de entrar num teatro; ele é uma pessoa que entra com certas *expectativas* e *conhecimentos* sobre aquilo que ele irá experimentar e um *entendimento* de como ele deve se comportar diante do que ele irá experimentar. (DICKIE, 1974, p. 432, tradução e grifos nossos).

Todavia, mesmo um trabalho como o de Dickie, que se propõe a definir "arte" levando em conta o desenvolvimento histórico da questão de maneira "relacional", apontando as falhas da Teoria da Imitação e da Teoria da Expressão e de outras tentativas de definição tais como as de Danto, Weitz, Mandelbaum etc., não escapa de flertar com esse "imediatismo" quando afirma que "nós geralmente sabemos *imediatamente* se um objeto é uma obra de arte" (1974, p. 428, tradução nossa, grifo nosso).

Para Bourdieu, os indivíduos cultivados, os "nativos da cultura erudita", se caracterizam por um "etnocentrismo de classe": consideram natural (óbvia e fundada na natureza) uma maneira de perceber que não passa de uma modalidade entre as outras possíveis, adquirida na verdade pela educação, direcionada ou não, consciente ou não, institucionalizada ou não. Assim, quando aqueles que não aprenderam os códigos necessários à decifração das obras entram em contato com elas e consequentemente aplicam códigos "inadequados" (o código válido para a percepção cotidiana, por exemplo), fica claro para Bourdieu que a percepção artística não tem nada de natural, mas é, na verdade, uma decifração *mediada*. Em alguns casos, se a informação oferecida pelas obras excede a capacidade de decodificação do espectador (o que pode acontecer tanto

ao indivíduo desprovido do código artístico em geral quanto àquele que domina um código tradicional específico, mas desconhece o código das obras de vanguarda) ele a percebe como sem significado, sem estrutura e organização. Para os desprovidos do código em geral, isso não quer dizer que esse contato com as obras não resultará em experiência alguma:

> A experiência que os mais desprovidos de capital cultural podem ter em relação às obras de cultura legítima (ou, até mesmo, de um grande número de espetáculos pré-fabricados que lhes oferece a indústria do *show business*) não passa de uma das formas de uma experiência mais fundamental e mais comum, a saber: a do corte entre as habilidades [savoir-faire] práticas, parciais e tácitas, por um lado, e, por outro, os conhecimentos teóricos, sistemáticos e explícitos (com tendência a se reproduzir, inclusive, no terreno da política), entre a ciência e a técnica, a teoria e a prática, a 'concepção' e a 'execução', o 'intelectual' ou o 'criador', que dá seu próprio nome a uma obra 'original' e 'pessoal', de que se atribui, assim, a propriedade, e o 'braçal' simples servidor de uma intenção que o supera, executante desapossado do pensamento de sua prática. (BOURDIEU, 2008, p. 361-362).

As primeiras reações a *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, e a reação do espectador comum a uma obra de Rothko ("Isso até uma criança faz!") ilustram bem o mal entendido que pode ocorrer devido à aplicação incorreta de um código, seja pela sua inexistência, seja pela ignorância do código adequado em função da aplicação de um código tradicional específico. Outro exemplo é o "Testadura" de Danto, que é incapaz de reconhecer uma obra de arte, pois aplica a ela os esquemas (incorretos) da percepção cotidiana (DANTO, 2006, p. 16). Tal "erro", para o autor, é bastante compreensível, pois "confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte é o objeto real com o qual alguém se confunde." (DANTO, 2006, p. 17). No âmbito dos discursos filosóficos sobre a arte, a condenação de Marcuse aos *ready-mades* (Cf. Bretas, 2013, p. 194 e seguintes), a nosso ver, também representa um caso de aplicação "inadequada" de um código herdado a produções de vanguarda. A adesão a códigos "antigos" pode ser vista igualmente na polêmica de Adorno e Lukács sobre a "legitimidade da arte vanguardista" que estaria fundada em visões pré-vanguardistas da arte, ainda centradas na noção de uma forma unicamente válida, "pretensão que foi liquidada pelos movimentos históricos de vanguarda" (BÜRGER, 2012, p. 154-155).

Estas palavras de Adorno ilustram seu caso específico de "etnocentrismo de classe" e sua relação tanto com os "bárbaros", quanto com os "especialistas", ambos

dotados de posturas que considera “inadequadas” diante da arte:

> É impossível explicar a broncos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual. Está neles tão sobrevalorizado o princípio de realidade que interdiz sem mais o comportamento estético; aguilhoada pela aprovação cultural da arte, a amusia transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a *Entkunstung*[159] da arte. Quem é totalmente privado de 'ouvido musical', quem não compreende a 'linguagem da música', percebendo aí apenas a confusão e interrogando-se sobre o que podem significar tais ruídos, só elementarmente se dá conta do caráter enigmático; a diferença entre o que ele ouve e o que ouve o iniciado circunscreve o caráter enigmático. […] Eis também porque foi lucrativo o estudo de homens incultos: o caráter enigmático da arte torna-se neles flagrante até à sua total negação, transformando-se, sem saber, em crítica extrema da arte e, enquanto comportamento defeituoso, em suporte da sua verdade. […] Se quem sai da obra de arte, ou nela não estava, regista de modo hostil o carácter enigmático, desaparece enganosamente na experiência artística. Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segunda uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo. […] O conhecimento especializado é ao mesmo tempo compreensão adequada da arte e incompreensão obtusa do enigma, neutra em relação ao que está oculto. Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é. (ADORNO, 1988. p. 141-142).

Ou seja, decifrar uma obra não é identificar sua mensagem, aquilo que ela comunica,[160] condenação feita aos “maus espectadores” que pode ser encontrada no discurso culto sobre a arte, seja no pensamento de um Adorno, seja na desvalorização do conteúdo e na valorização da ruptura com a comunicação,[161] feitas por Marcuse, sob os quais subjaz a crítica à arte como transmissora de mensagens:[162]

> […] assim, a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente

159 Neologismo criado por Adorno que significa “desartificação”.

160 A mesma condenação também é feita pelo lado da produção, como vemos nesta explicação sobre a visão pareysoniana da forma artística: “O discuso primeiro de uma obra de arte [que funda um mundo e uma linguagem] é, pois, aquele que ela faz dispondo suas formas de um modo específico – e não simplesmente o conjunto de juízos que ela eventualmente pronuncia sobre determinado assunto.” (ABDO, 2005, p. 361). Com relação à interpretação da obra, Pareyson parece se alinhar com a posição de Adorno e Marcuse: “[…] compreender uma obra de arte não significa apenas explicitar um significado que transcende o seu corpo físico (como se a obra não passasse de um simples *meio*, um simples veículo cognoscitivo à espera de explicitação, e como se compreender fosse possuir de uma vez por todas a sua insondável realidade física e espiritual), mas […] interpretá-la, entrar em diálogo com elas […].” (ABDO, 2005, p. 363).

161 “As verdadeiras obras de literatura de vanguarda comunicam a ruptura com a comunicação.” (MARCUSE, 1991, p. 68, tradução nossa).

162 Dentro do arcabouço teórico da Teoria Crítica, um dos problemas da linguagem meramente comunicativa é que ela teria sucumbido à reificação, sendo incapaz de comunicar algo que remeta além da realidade estabelecida (ADORNO, 2003, p. 75).

> assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde *não comunica nada*, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 74, grifos nossos).

> Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da *mera comunicação* daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. (ADORNO, 2003, p. 66, grifos nossos).

> A obra de arte mais revolucionária será, ao mesmo tempo, a mais *esotérica*, a mais *anticoletivista*, pois a meta da revolução é o indivíduo livre. (MARCUSE, 1999, p. 271-272, grifos nossos).

A dinâmica entre o reconhecimento de uma nova obra como "arte autêntica", o código artístico vigente e os indivíduos e instituições autorizados a atribuir essa classificação se dá num cenário social que é melhor compreendido com a teoria dos campos de Bourdieu, pois esta leva em consideração os diferentes papéis e posições dos diversos atores envolvidos. Por exemplo, um juízo filosófico (erudito) proferido a respeito de obras da cultura mediana, destituindo-as de valor artístico, tem menos chances de ser repreendido por aplicar um código "inadequado" de interpretação do que um discurso de um artista da indústria do entretenimento que pretendesse questionar o valor do trabalho de um artista erudito. Quando Adorno, em "Sobre a música popular", aplica à música "estandardizada" os critérios de legitimidade da "boa música séria", podemos questionar, tendo como referência as reflexões de Bourdieu, se a série de críticas ao modo de composição, promoção e recepção da música popular não seria também um caso de aplicação "inadequada" de um código artístico.

5.1.2 História acumulada e domínio dos códigos

De acordo com Bourdieu, a dificuldade objetiva de compreensão das obras é maior quanto mais "história acumulada" elas têm, quanto maior o número de referências à história – aumentando assim uma competência de aquisição que é mais demorada de conquistar, logo, mais rara (BOURDIEU, 2003a, p. 179). Daí a rejeição do espectador não-iniciado frente à certa arte contemporânea. Danto reconhece o mesmo fenômeno, ao apresentar a "teoria artística" (certamente, diria Bourdieu, derivada da história acumulada

do campo artístico) como condição necessária ao reconhecimento de uma obra de arte enquanto tal, da seguinte forma:

> Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia [1964] alguém pode não estar cônscio de estar num terreno artístico sem uma *teoria artística* para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível. (DANTO, 2006, p. 14, grifos nossos).

Diante de uma obra de arte, pessoas diferentes terão reações diferentes de acordo com sua habilidade para aplicar os códigos adequados de decifração em cada caso.[163] O domínio dos códigos é tão importante que o próprio reconhecimento de um objeto como obra de arte depende dele: "A obra de arte considerada como um bem simbólico (e não como um bem econômico, o que também pode ser) só existe enquanto tal para quem possui os meios de apropriar-se dela, quer dizer, de decifrá-la." (BOURDIEU, 1971, p. 52, tradução nossa). Ou, nas palavras de Danto: "É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística." (2006, p. 22), ou seja: "Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte" (p. 20). De acordo com Bourdieu, o grau de competência artística de uma pessoa se mede pelo seu grau de domínio do conjunto de instrumentos disponíveis de apropriação da obra de arte: esquemas de interpretação que são imprescindíveis para a decifração correta das obras disponíveis, para a apropriação do que Bourdieu chama de seu "capital artístico". Logo, a competência artística é o conhecimento prévio do indivíduo acerca dos princípios de divisão artísticos que possibilitam situar uma representação, por meio da classificação estilística, dentro do universo de representações artísticas.[164] Mais uma vez, o autor propõe uma noção oposta

163 Eco está entre os autores contemporâneos que investigaram a decifração e interpretação das obras de arte (Cf. *Apocalipticos e Integrados*, 1984). Sua abordagem trabalha com a interpretação como uma "resposta cognitiva calculada", um "exercício de investigação e estipulação do código" (BRITO JÚNIOR, 2010, p. 2-3). Para Brito Júnior, a visão de Eco comporta uma antinomia: como pode o intérprete encontrar significados originais na obra quando sua interpretação se encontra ancorada num repertório estabelecido de códigos? Para um estudo de como "se dá, no pensamento de Eco, a intermediação entre o campo autônomo da forma estética e a validez da interpretação como conhecimento universal e intersubjetivo", ver o já citado Brito Júnior (2010). Para nossa pesquisa, importa destacar apenas a presença das noções de *autonomia da arte*, *universalidade* e *forma estética*, além da tentativa de Eco de conciliar as noções de *identidade* da obra e da *indefinição dos sentidos* (ou seja, a abertura para uma variedade de interpretações), algo que Pareyson também buscou realizar.

164 Quando Abdo afirma que, para Pareyson, a forma artística é "conteúdo expresso" e que nela "tudo está carregado de significação", nos parece haver uma simplificação da relação entre espectador e obra, pois

àquela dos defensores dos “poderes místicos” da arte:

> Perceber a obra de arte de maneira propriamente estética, quer dizer, como significante que não significa nada além de si mesmo, não consiste, como às vezes se afirmou, em considerá-la ‘sem vinculação com outra coisa que ela mesma, nem emocional nem intelectualmente’ – em resumo, não consiste em abandonar-se à obra apreendida em sua singularidade irredutível[165] – mas em indicar nela os *traços estilísticos distintivos*, relacionando-a com o conjunto das obras que constituem a classe de que toma parte, e somente com essas obras (BOURDIEU, 1971, p. 53, grifo no original, tradução nossa).

Bourdieu afirma, igualmente, que decifrar a obra não é “abandonar-se” a ela, como defende a “ideologia carismática”, sobre a qual iremos falar mais adiante, ou mesmo Adorno, quando diz que é preciso, a fim de determinar o teor social que foi poeticamente condensado na forma da obra de arte, possuir “o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela”, e também “abandonar-se à própria coisa” (ADORNO, 2003, p. 68). Para Bourdieu, a decifração se assemelha mais a um processo de classificação e o grau de competência artística não é medido somente pelo grau de domínio do sistema de classificação, mas também pelo grau de complexidade e refinamento desse sistema (capacidade de efetuar mais divisões e classificações mais apuradas). Acreditamos que a visão de Danto sobre a complexidade e a “relatividade” histórica da compreensão artística guarde semelhanças com a explicação de Bourdieu:

> Observe-se aqui como uma identificação artística engendra outra identificação artística e como, de modo consistente com uma dada identificação, somos *levados* a dar outras e *impedidos* de dar ainda outras: realmente, uma dada identificação determina quantos elementos a obra deve conter. Essas identificações diferentes são incompatíveis entre si, ou geralmente o são, e cada uma pode ser dita como fazendo uma obra de arte diferente, mesmo que cada obra de arte contenha idêntico objeto real como parte de si mesma. (DANTO, 2006, p. 19).

Ainda que possam discordar entre si, as diferentes interpretações de uma obra de arte indicam, por sua mera existência, que a obra, assim como todo objeto cultural, oferece significações de níveis diferentes de acordo com a chave interpretativa aplicada. Segundo Bourdieu, a experiência mais ingênua se baseia no que se pode captar com

---

não há resposta para certas questões cruciais: *tudo* na obra possui significado para *qualquer* pessoa? O que é preciso para compreender uma obra?

165 Em Danto (2006, p. 17), vemos um exemplo de discurso que reafirma esse caráter de irredutibilidade e “autossuficiência” das obras de arte: “Pessoas, como obras de arte, devem ser tomadas como partes irredutíveis de si próprias e são, nesse sentido, primordiais.”

base na experiência cotidiana, limitando-se às propriedades sensíveis da obra ou a experiência emocional que tais propriedades provocam. Experiência ilustrada pelo já citado "Testadura", de Danto, cuja superação está no domínio do "*é da identificação artística*" e na constituição do "objeto como obra de arte. Se ele não conseguir isso, ele nunca olhará para as obras de arte: ele será como uma criança que vê bastões como bastões." (DANTO, 2006, p. 20). Já a camada secundária, a dos sentidos da obra, só pode ser atingida com o auxílio de um conhecimento adquirido que leva a captar as características estilísticas da obra, à interpretação propriamente dita. Danto, em seu "O mundo da arte", parece corroborar essa tese:

> Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte [quer dizer, as obras]. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros. (DANTO, 2006, p. 24).

Assim, segundo Bourdieu, as significações de nível inferior, sensíveis e superficiais, são parciais e incompletas, "inadequadas", enquanto não se compreenderem as significações de nível superior, que abarcam as inferiores e as *transfiguram*. Ou seja, toda obra cultural pode ser apreendida, num extremo, por meio de uma simples sensação e, no outro, pela "degustação erudita";[166] de um lado, o *gozo* e do outro, o *deleite*, que pressupõe a decifração adequada. Tendo em vista a história da arte, nos parece acertado constatar que as obras contemporâneas, como as da arte conceitual, ao se fundar cada vez mais exclusivamente em "valores estéticos", são as menos propícias ao gozo, já que a "simples sensação" é incapaz de apreender qualquer coisa delas. Nos casos extremos de "vanguarda" ou da arte dita "pós-vanguardista", não é absurdo dizer que, diante da inexistência de um código apropriado, mesmo o deleite é impossível, haja vista que sua dimensão sensível visa tão somente a veicular um conceito ou ideia.

A despeito de ser manejado por indivíduos em contato particular com a obra, o código artístico, definido por Bourdieu como o "sistema dos princípios das possíveis divisões em classes complementares do universo das representações", tem o caráter de instituição social. Quer dizer, ele não depende das vontades e consciências individuais e se impõe aos indivíduos singulares, muitas vezes sem que eles percebam, determinando

166 Extrapolando o texto de Bourdieu, podemos fazer um paralelo com o consumo de vinhos: enquanto um indivíduo comum sente, ao beber um vinho, que ele é "saboroso", um *sommelier*, diante da mesma bebida, pode afirmar que ela "possui aroma fresco, denso e frutado de ameixas maduras, madeira bem casada, baunilha, alcaçuz e ervas frescas" etc.

assim as distinções que eles podem ou não fazer. Bourdieu defende que o código artístico é um sistema historicamente constituído fundado na realidade social. Sendo assim,

> a história dos instrumentos de percepção da obra é o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, na medida em que toda obra é feita, de algum modo, duas vezes, pelo criador e pelo espectador, ou melhor, pela sociedade a que pertence o espectador (BOURDIEU, 1971, p.56, tradução nossa).

Isso equivale a dizer que a chave de leitura das obras não se encontra apenas na própria obra, que o código que permite decifrá-las não é algo exclusivamente particular, mas que é compartilhado e construído socialmente. Nas palavras do autor,

> a legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo particular é função *da distância entre o nível de emissão* definido como o grau de complexidade e de fineza intrínsecos do código exigido pela obra, e o *nível de recepção*, definido como o grau em que esse indivíduo domina o código social, que pode ser mais ou menos adequado ao código exigido pela obra (BOURDIEU, 1971, p. 57, grifos no original, tradução nossa).

Com sua ênfase na primazia do todo da obra sobre suas partes e a atribuição de um valor secundário a tudo que é histórico[167] – reduzido ao conteúdo e aos aspectos biográficos dos artistas, que no fim não determinam a autenticidade da obra, pois o mais "burguês" dos artistas ainda pode ser o mais "revolucionário" (MARCUSE, 1978, p. xiii), o pensamento de Marcuse parece se aproximar muito das leituras eruditas sobre a arte e apontar para uma direção oposta a de Bourdieu. Como para Marcuse o caráter revolucionário de uma obra está ligado somente à própria obra, como conteúdo tornado forma, "esta imprescindível 'acusação à realidade existente' pode tanto partir de autores inequivocamente orientados para a práxis política, quanto ainda por outros tantos, via de regra, preteridos ao tratar-se do debate em torno das questões de ordem eminentemente social […]" (BRETAS, 2013, p. 173). A maneira como Bretas apresenta exemplos de "casos singulares" para ilustrar isso (Blake, Baudelaire e Conde de Lautréamont)

167 "*Qualquer* realidade histórica pode se tornar 'palco' de tal mímesis." (MARCUSE, 1978, p. 44, tradução e grifo nossos). "O conteúdo como tal é *irrelevante*, pode ser tudo (pois tudo hoje é objeto de dominação totalitária e, portanto, de libertação) […]." (MARCUSE, 1999, p. 271, grifo nosso). Ou seja, dizer que pode ser "tudo" e "qualquer coisa" é o mesmo que alegar a indiferença quanto ao "conteúdo". Isso não significa dizer, contudo, que Marcuse negligencia completamente questões históricas (o papel negativo da autonomia da arte é um fenômeno que atingiu seu ápice, segundo o autor, em função do contexto histórico contemporâneo da dominação social). Mas a situação histórica é tratada como um pano de fundo que, segundo nossa análise, acaba por ser colocado em uma posição muito distante do centro da discussão, a ponto de perder importância diante dos elementos "idealistas" que fazem parte de seu pensamento sobre a arte.

acompanha a "ótica" de Marcuse, que dá destaque à interpretação dos elementos internos das obras, com uma breve referência ao período histórico de sua publicação.[168]

Já Bourdieu trata o reconhecimento e a compreensão das obras de arte de maneira mais pormenorizada e complexa em seus detalhes concretos do que Adorno por exemplo, que apresenta o fundamento da relação entre consumidor e obra e, em última instância, da existência de algo objetivamente como arte, nestes termos: "em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo – caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero artístico: seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo" (ADORNO, 2003, p 73-74). Existe uma sutil redundância nesse argumento: se a lírica não possuísse algo de objetivo, não afetaria a ninguém mais que seu autor, e como ela afeta a outros, logo, ela possui algo de objetivo. Essa objetividade, o fato de a obra afetar outras pessoas e a possibilidade de ser universal, deriva da participação do artista no "todo social", ou seja, só há indivíduo pois existe o todo, e vice-versa (ADORNO, 2003, p. 75):

> Uma *corrente subterrânea coletiva* é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o [sic] todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa *corrente subterrânea coletiva*, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. (ADORNO, 2003, p. 77, grifos nossos).

Mais sutil ainda é a presença da noção do "espectador como co-criador", pois é o efeito sobre os outros, que não o artista, "que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero artístico". Mas, além de defender que a leitura da obra dever ser imanente (ADORNO, 1988, p. 204 e seguintes) e munida do pensamento (ADORNO, 2003, p. 67 e 1988, p. 384), Adorno fala pouco sobre a questão do domínio dos códigos de leitura e, quando trata da percepção e da compreensão das obras, afirma que todas elas são "enigmas", diante dos quais a compreensão e a interpretação racionais são insuficientes, pois demandam "uma profunda experiência" e a "espiritualização da arte e da experiência estética" (ADORNO, 1988, p. 142), além de uma teoria que permeie a experiência:

> A exigência das obras de arte em quererem ser compreendidas de tal modo que o seu conteúdo seja apreendido está ligada à sua experiência específica, mas tal exigência só pode realizar-se através da teoria que

168 Ver por exemplo a interpretação de Marcuse do romance *Aurélien* (MARCUSE, 1999, p. 280 e seguintes).

> reflicta essa experiência. O termo de referência do caráter enigmático da arte só pode ser pensado mediatamente. (ADORNO, 1988, p. 143).

Para Bourdieu, em primeiro lugar, a legibilidade de uma obra contemporânea varia segundo a relação dos criadores com o código da época precedente. Grosso modo, essa relação se divide em "períodos clássicos" (o estilo alcança perfeição e os criadores exploram até o limite suas possibilidades criativas) e "períodos de ruptura" (inventa-se uma nova criatividade, uma "nova gramática geradora de formas" que rompe com a tradição estética).[169] Durante os períodos clássicos, há menor chance de haver um desajuste entre o código social (o código artístico cujo domínio representa competência artística num determinado período e numa determinada sociedade) e o código exigido pelas obras.

Já nos períodos de ruptura, a chance de desajuste é maior: devido à inércia das competências artísticas, as obras produzidas segundo os novos tipos de instrumentos tendem a ser lidas de acordo com os instrumentos de percepção antigos, aqueles contra os quais as obras se constituíram. Os homens cultos aplicam sempre as categorias herdadas para compreender as obras de sua época, ignorando "a novidade irredutível de obras que trazem em si as categorias mesmas de sua própria percepção" (BOURDIEU, 1971, p. 59, tradução nossa), tais como as obras de arte contemporânea.[170] O que Bürger (2012, p. 166-167) vê como caso exemplar do valor de conhecimento do pensamento especulativo, a saber, o fato de Hegel ter antecipado o desenvolvimento da arte pós-vanguardista do século XX em sua análise sobre o "fim do romantismo", no início do século XIX, ou seja, o fim da pretensão da forma única e do primado do contexto artístico exterior no tocante à produção da obra, pode ser lido de modo diferente caso se acompanhe o raciocínio de Bourdieu. Hegel se encontrava num período de *ruptura* no

169 Essa descrição da dinâmica entre os períodos de produção artística lembra a teoria de Kuhn sobre as revoluções científicas. Ainda que arte e ciência operem segundo critérios diferentes e tenham propósitos específicos, é possível identificar na história do campo artístico um movimento semelhante ao da história da ciência: estilo estabelecido, ruptura e revolução, novo estilo estabelecido, nova ruptura… O caso (aqui simplificado) da segunda e terceira dimensões na pintura é adequado para ilustrar esse movimento: antes do Renascimento, a pintura operava em duas dimensões. Com o Renascimento, surge a pintura tridimensional (negação do estilo anterior). O Modernismo, com Picasso e Miró, p.e., negam a tridimensionalidade por meio de um retorno de uma nova bidimensionalidade. Cada período desse exige a aplicação de um código adequado e, a despeito da semelhança de propostas, a aplicação do código do primeiro momento citado ao terceiro momento não garante a decifração correta, posto que essa terceira "fase" não decorre diretamente da primeira, mas é uma resposta à segunda. Esse esquematismo, contudo, não leva em consideração a especificidade de cada obra considerada em sua singularidade.

170 No caso das obras "sem espectador", é possível que um campo de produção "deixe pra trás" os consumidores, que a oferta preceda a procura, como ilustra a produção cultural desde o século XIX. Isso corrobora a tese central de Bourdieu: "a transformação [da produção artística] não é o produto de uma busca do ajustamento da oferta à procura." (BOURDIEU, 2003a, p. 177).

campo da arte, o que implica o fato de os valores estéticos herdados não serem mais suficientes para compreender as novas produções artísticas. Bürger, por sua vez, também trata de outro período de ruptura, a arte pós-vanguardista. Em ambos os casos, o que ocorre é a incapacidade de explicitar, racionalizar e teorizar os novos princípios da criação artística, de modo que ambos os teóricos lançam mão de uma explicação que revela essa incapacidade: o princípio de criação agora está completamente à mercê do artista individual, o que é quase a mesma coisa de dizer que ele é arbitrário, irredutível a princípios racionais explícitos, totalmente subjetivo e impossível de derivar diretamente da história dos estilos artísticos precedentes. Mas a ignorância dos condicionantes sociais do domínio dos códigos artísticos e da historicidade desses códigos levou Hegel a não reconhecer a emergência de outro princípio formativo da arte. Já Bürger percebeu que as mutações em curso na produção artística tornaram inoperantes antigas categorias "modernas" e propôs outro princípio formativo, o da arte pós-vanguardista.

Mesmo reconhecendo a emergência desse novo princípio, o fato de Bürger não ter dado o mesmo peso à investigação dos condicionantes sociais do domínio dos códigos artísticos, como fez Bourdieu, tem outras consequências importantes, como podemos observar na conclusão de Bürger em seu *Teoria da Vanguarda*: "A ideia de Adorno, de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente, seria aplicável com mais razão à arte pós-vanguardista" (BÜRGER, 2012, p. 167). Ou seja, o autor reconhece o surgimento do novo princípio formativo da arte, ao mesmo tempo em que alega que ele não pode ser compreendido teoricamente. Acreditamos que essa conclusão de Bürger tende a aproximá-lo dos teóricos da arte que, ao fim e ao cabo, afirmam que a experiência artística está além da compreensão racional.

Instituição depositária da cultura erudita, a instituição escolar[171] também parece ter dificuldade em lidar com as vanguardas artísticas e dá preferência às obras e aos artistas "clássicos", ou seja, aos "estabelecidos".[172] Marcuse, crítico da anti-arte (a novidade) e entusiasta da Grande Arte Burguesa (e em quem nela se inspira) se enquadraria nesse

171 Por seu lado, a escola também contribui para que haja mudanças nos gostos culturais. Uma das coisas que determina a transformação da procura é a elevação do nível (em qualidade e quantidade) da procura que se segue à elevação do nível de instrução ou da duração da escolarização. Isso leva mais e mais pessoas a entrar na corrida pela aquisição de bens culturais. O efeito da elevação da instrução se dá, entre outras coisas, através do "efeito de vinculação estatutária": os detentores de certo título escolar devem realizar as práticas inscritas na sua "essência social" (BOURDIEU, 2003a, p. 177).

172 Defasada temporalmente em relação ao campo de produção artística, a escola, diante do pós-vanguardismo, atribui o estatuto de "clássico" às vanguardas e diante da arte contemporânea, trata a arte moderna como "cânone".

grupo de “homens cultos”. Sobre a sua posição com relação à arte, Fabbrini, citando Bretas, afirma que

> A defesa de Marcuse da autonomia da forma artística, e, por conseguinte, sua convicção de que as vanguardas que visam [sic] integrar arte e vida acabam por adequar a arte à ordem existente – ao mundo ordenado pela racionalidade segundo fins técnicos na sociedade burguesa – indicam, segundo Bretas, 'uma postura mais romântica que surrealista'. Recorrendo a *Eros e Civilização*, a autora evidencia na concepção da imaginação como 'potência emancipadora' a presença do imaginário romântico em Marcuse, 'pois enquanto para os românticos, o sonho representa uma *esfera autônoma*, mais elevada e verdadeira que a vida desperta, para os surrealistas, ao contrário, a dimensão onírica aparece inalienavelmente fundida ou mesmo entrelaçada à própria textura do real'. (BRETAS, 2013, p. 22).

De acordo com Bourdieu, diante das vanguardas, a chave interpretativa é a *recusa* de todos os códigos antigos, o que não equivale a carecer de todas as chaves. Logo, a ausência de competência artística não é condição necessária nem suficiente para a compreensão adequada das obras inovadoras, nem para a produção de tais obras.[173] A ideologia segundo a qual as formas mais modernas de “arte não-figurativa” são mais diretamente acessíveis à inocência da infância ou da ignorância do que à competência adquirida por uma formação “deformante” (ou seja, a escolar), está mais do que refutada pelos fatos:[174] a arte, a partir da modernidade, possui um nível de emissão elevado e é compreendida por um público mais cultivado, pois exige a ruptura com todos os códigos, começando pelo código da vida cotidiana. Porque essa competência é adquirida por meio da frequentação das obras com códigos diferentes e da experiência da história da arte como sequência de rupturas com os códigos vigentes, o olhar “ingênuo” (“puro”, “desarmado”, que nada espera da obra, que a ela se entrega totalmente), na verdade, é o mais sofisticado.

5.2 Necessidades culturais e estilos de vida

Este fato fica mais evidente quando diz respeito às obras das vanguardas artísticas

173 É interessante notar que o elogio do olhar “ingênuo” é lugar-comum nos discursos sobre a arte moderna desde suas origens. Podemos vê-lo, por exemplo, no texto de Baudelaire “O pintor da vida moderna” (1996, p. 159-212), quando o escritor fala do olhar “puro” de Constantin Guys como uma de suas principais virtudes.

174 Bourdieu faz referência aos seus estudos sobre a frequentação dos museus de arte na Europa, sobre o qual falamos anteriormente.

do século XX: a obra de arte só existe enquanto tal quando é percebida, ou seja, decifrada. Logo, as satisfações resultantes dessa percepção (deleite estético ou efeito de distinção) só são acessíveis a quem estiver disposto a se apropriar delas porque lhes atribui um valor, algo que só pode fazer porque dispõe dos meios para se apropriar das obras. Considerando que o código é fruto de aprendizagem, no meio familiar e escolar, Bourdieu sublinha que seu domínio é distribuído de forma desigual na sociedade. Assim, a necessidade de se apropriar dos bens culturais não é universal, mas só surge naqueles que podem satisfazê-la. Bourdieu defende que a disposição estética se manifesta como universal, mas está enraizada nas condições de existência particulares e é delas a dimensão mais rara, distintiva e distinguida de um estilo de vida. Diferente das necessidades "primárias", a "necessidade cultural" aumenta e se reforça à medida que se sacia, pois cada nova apropriação reforça o domínio dos instrumentos de apropriação. Por outro lado, a consciência da privação decresce à medida que cresce a privação, e os indivíduos carentes dos meios de apropriação das obras de arte são os mais carentes da consciência da carência. Para Bourdieu, a "autonomização" das "necessidades" diante das condições sociais de sua produção leva alguns a descrever opiniões e preferências como "necessidades culturais" e permite sancionar a divisão da sociedade entre os que possuem "necessidades culturais" e os que carecem dessa carência, sem enunciar ou denunciar a causa dessa situação. Diante do fato de que os museus são economicamente acessíveis a todos, mas que somente (ou principalmente) a classe culta desfruta deles, alguns evocam a desigualdade das "necessidades culturais" para explicar essa hipótese. Mas, se a *possibilidade pura*, ideal, de usufruir dos museus é dada a todos, *a possibilidade real* de concretizá-la não é de todos (ver o já citado *O Amor pela Arte*).

Ao contrário do que faz parecer o discurso dominante, as "necessidades culturais" não estão completamente desligadas das "necessidades primárias", ainda que tal conexão se dê, no que diz respeito às "necessidades culturais superiores", mais pela negação que pelo reconhecimento de raízes comuns. Fica clara na citação a seguir a defesa de Bourdieu da *autonomia relativa* do campo artístico, ao ligar os sistemas simbólicos às condições sociais da vida, afirmando que cada posição na sociedade tem estilos de vida correspondentes: "Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência." (BOURDIEU, 1983, p. 82).

Por "estilo de vida", o autor compreende a unidade que perpassa todos os bens,

atitudes e práticas (mobília, vestimenta, linguagem, corpo etc.) dos indivíduos. O estilo é gerado e explicado pelo gosto, que diz respeito a habilidades de apreciação, a disposições para adquirir certos bens ou atitudes ou práticas que são classificados (cultos ou vulgares) e ao mesmo tempo classificam os sujeitos (cultos ou vulgares) que deles gostam (BOURDIEU, 2003a, p. 169). O que marca os estilos de vida é quão próximos ou distantes eles estão das urgências materiais, das "necessidades" vitais:

> O mais importante das diferenças na ordem do estilo de vida e, mais ainda, da 'estilização da vida', reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais – distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação. (BOURDIEU, 1983, p. 85).

Reafirmando o "desencantamento"[175] do universo da arte, Bourdieu defende que a relação que as pessoas estabelecem com as obras de arte não é mais que uma das diversas facetas do estilo de vida, este sim, uma categoria geral. Tema caro a diversos teóricos contemporâneos, a "estetização da vida" não pareceu ter recebido atenção especial de Bourdieu. Seguindo sua linha de argumentação, poderíamos inferir que essa "estetização" é parte integrante do movimento de autonomização do campo artístico (só faz sentido fazer da vida uma obra de arte se se assume que arte e vida são esferas separadas da existência), que tem como uma de suas consequências definições cada vez mais distintivas (ao mesmo tempo que auto-outorgadas) do que seja arte e de quem é (ou não é) o artista. Valorizada e associada a lucros sociais visíveis, certas práticas da disposição estética erudita (cujos sinais mais fáceis de distinguir passam pela arquitetura, pelo design, pelo vestuário, pela decoração de interiores) difundem-se cada vez mais pelos diversos estratos sociais, perdem a raridade e são substituídas por outras, mais raras, que por sua vez irão se difundir…[176] Parece haver uma coincidência histórica entre os movimentos artísticos (e intelectuais) que defendem o "retorno" da arte à vida e a generalização de certos aspectos da disposição estética legítima. Se acompanharmos Bourdieu, esse fenômeno representa o reconhecimento da legitimidade cultural por

175 Como dito no início de nosso trabalho, Bourdieu critica algumas abordagens filosóficas e artísticas sobre a arte como "não-científicas" por corroborarem a visão da arte como âmbito sagrado, objeto de culto místico, o que tem implicações importantes na manutenção da ordem social dominante. "Desencantar" a arte, nesse sentido, é investigar o fenômeno artístico como uma atividade humana histórica e socialmente situada, sem nenhum tipo de deferência ou tratamento "especial", mas como um objeto de estudo como qualquer outro.

176 Lypovetski e Serroy (2015) possuem uma posição semelhante.

instâncias não-artísticas (o caso do design talvez seja o mais ilustrativo). Além disso, tratar a "estetização da vida" como um problema especial demandaria uma postura que vê "arte" e "vida" como instâncias separadas, o que não é o caso de Bourdieu. Já a noção de que a vida deve ser uma obra de arte remete à ideologia carismática, sobre a qual falaremos mais adiante:

> *A própria disposição estética*, que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, *é uma dimensão de um estilo de vida* no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição. Capacidade generalizada de neutralizar as urgências ordinárias e de colocar entre parênteses os fins práticos, inclinação e aptidão duráveis numa prática sem função prática, a disposição estética só se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade, como os exercícios [...] de contemplação das obras de arte. (BOURDIEU, 1983, p. 87, grifos nossos).

Se esse argumento retira grande parte do valor "místico" da arte, por outro lado ele reconhece a importância de analisar essa "faceta", na medida em que permite caracterizar as diferentes posições daqueles que participam da luta de classes:

> A legitimidade da disposição pura é tão totalmente reconhecida que tudo leva a esquecer que a definição da arte e, através dela, da arte de viver, é um lugar de *luta entre as classes*, e isso tanto mais que as artes de viver antagonistas têm muito poucas chances de conseguirem se exprimir, tendo em vista as condições das quais elas são o produto. (BOURDIEU, 1983, p. 117, grifo nosso).

5.2.1 As classes sociais e a cultura

Essa legitimidade se impõe por toda a parte. Situados no lado oposto à "arte de viver erudita" no espectro de estilos de vida, os membros das classes populares, quando rompem na prática as normas estéticas de seus pares, são chamados à ordem, acusados de "aburguesamento". Uma das poucas normas explícitas do gosto popular é o princípio da conformidade: não se deve buscar a diferença, a identificação com outros grupos. Já as classes médias são marcadas por uma "boa vontade cultural", efeito da ascensão social e de sua aspiração aos direitos e deveres da burguesia.

A leitura que Gartman faz da maneira como Bourdieu descreve a relação das

diferentes classes com a cultura legítima, em nossa opinião, é equivocada, pois a reduz à mera *imitação*: a alta burguesia imita a fração dominada no gosto pela cultura pura; a pequena-burguesia imita a alta burguesia, mas a classe trabalhadora não imitaria ninguém (GARTMAN, 2013, p. 107). Essa interpretação reduz a relação com a cultura a um cinismo deliberado de "querer parecer" pertencer a um grupo do qual não se faz parte, uma dinâmica cultural fundada somente no *consumo conspícuo*, em demonstrar por meio de sinais externos de comportamento a adequação a determinados padrões culturais. Ainda que esse tipo de consumo seja realizado especialmente pelos indivíduos das classes médias, a lógica da imitação não pode ser vista como o fundamento de *todas* as relações com a cultura legítima. Enquanto Gartman afirma que a teoria da mudança cultural em Bourdieu baseia-se na dinâmica de imitação de classe dentro de um mercado cultural claramente hierarquizado (GARTMAN, 2013, p. 110), acreditamos, e pretendemos demonstrar isso por meio das explicações que estamos formulando em nossa tese, que essa teoria seja bem mais complexa e, na verdade, a originalidade seja um princípio bem mais atuante que a imitação. Vejamos.

Segundo Bourdieu, a dialética da *divulgação* e da *distinção* é um dos motores das mudanças no consumo artístico: as classes "distintas" são levadas, pela difusão de suas práticas distintivas, a procurar novos princípios distintivos em novos consumos simbólicos ou em novas maneiras de consumir: são várias as estratégias (quase sempre, inconscientes) utilizadas pelos consumidores para "reintroduzir a raridade": culto aos "nomes do passado", opor produtores, culto às gravações ao vivo, destacar as idiossincrasias dos intérpretes etc. Além desses exemplos citados por Bourdieu, poderíamos acrescentar a volta da demanda e da produção de discos de vinil, o culto a tradutores, a presença em estreias e pré-estreias de espetáculos, a valorização das "edições limitadas", a leitura de textos no idioma original, as áreas "VIP" ou os "tapetes vermelhos" disponíveis em eventos com grau crescente de popularidade (como as apresentações do *Cirque du Soleil*) etc. Isso tudo ocorre, pois a "divulgação desvaloriza" e a "raridade do produto e a raridade do consumidor diminuem paralelamente" (BOURDIEU, 2003a, p. 177).

Por outro lado, a produção que melhor atende (potencialmente ou de fato) a essa demanda por "raridade", já que também ela busca essa "raridade", tende a ganhar mais espaço e a ter mais oportunidades de se desenvolver. Essa dinâmica é favorecida pela própria lógica de funcionamento do campo artístico que, girando em torno da questão da forma e do estilo, faz da busca pela originalidade um dos principais motores da produção.

Essa lógica faz com que os produtores produzam bens diferentes, independentemente de suas vontades. Entretanto, afirmar que os artistas existem *somente* através da diferença não significa que toda diferença tenha por princípio a *busca da diferença*. Procurar a diferença não é garantia de encontrá-la e, num universo em que a maioria busca a diferença, não procurá-la já diferencia o produtor (BOURDIEU, 2008a, p. 174). Assim, é mais a busca por *raridade* do que por *conformidade* que explica as mudanças tanto no consumo quanto na produção artística, sem deixar de sublinhar que tanto a raridade quanto a conformidade são categorias relacionais e que atuam simultaneamente, com pesos diferentes dependendo da classe social de que se fala: os indivíduos buscam conformar-se ao *dever-ser* próprio de sua posição e que, dependendo do lugar ocupado no campo cultural, podem ser mais ou menos influenciado pela busca da raridade e da originalidade. Gartman parece ignorar essas questões.

Além disso, toda a esfera da incorporação dos valores estéticos, do domínio dos códigos artísticos, as disposições legítimas ou ilegítimas (em suma, tudo que envolve a noção de *habitus*), central para a análise bourdieusiana, escaparia à interpretação de Gartman da relação social com a cultura reduzida à *imitação*. A leitura de Gartman transforma a questão da origem e do impacto social dos diferentes vínculos culturais de classe a um simples jogo cujos ganhadores são aqueles que imitam melhor. Talvez por não enxergar a limitação imposta por sua análise, Gartman associe tão fortemente a visão de Bourdieu a de Veblen e também, como fazem outros estudiosos, acuse a teoria de Bourdieu de ser determinista e incapaz de lidar com as mudanças históricas que acontecem na cultura.

Para Gartman, Bourdieu aplica o modelo de legitimação cultural pré-capitalista, que já havia sido descrito por Weber, à sociedade capitalista. Mas Weber restringe esse modelo de legitimação cultural à sociedade pré-capitalista, pois o desenvolvimento do capitalismo traz a norma impessoal das burocracias econômicas e políticas, nas quais a autoridade é justificada pela racionalidade da estrutura, não pelo valor pessoal. Gartman (2013, p. 47) defende que Bourdieu ignora essa mudança na natureza da legitimação cultural em função de seu conceito de *classe*, que rejeita a ênfase marxista nas posições na produção em favor da ênfase weberiana nas posições na distribuição de bens. Para Bourdieu, defende Gartman, classe é a posição estrutural dentro de um espaço de distribuição do capital cultural e do capital econômico. Na sociedade moderna, a posição individual é determinada pelo montante total dos dois capitais, e as frações de classe pela proporção relativa de cada um deles no montante.

Essa interpretação de Gartman é problemática em diversos pontos. Primeiramente, o fato das sociedades capitalistas não mais justificarem a superioridade econômica de um indivíduo sobre o outro diretamente com base em noções de "valor pessoal" não significa que isso tenha deixado de acontecer completamente. A ideia de uma racionalidade estrutural (verdadeiramente "irracional", segundo os trabalhos de Marcuse e Adorno) que justifica as posições sociais dominantes e dominadas, que sustente sozinha a manutenção das desigualdades sociais, é no mínimo ingênua e, se levada ao extremo, invalida todas as tentativas de analisar o papel da cultura na legitimação das desigualdades de classe. A estrutura burocrática é ocupada por *pessoas*, que não nascem ocupando um lugar nessa estrutura, mas chegam a ele em função de vários fatores. A teoria de Bourdieu sobre a legitimação cultural desse funcionamento trabalha justamente com a ideia de que o discurso aberto sobre o mérito pessoal, que predominava na sociedade pré-capitalista, passa a ser substituído por um discurso ideológico que oculta as diferenças de classe pelo mecanismo de conversão do capital cultural em capital econômico e da reconversão deste em capital cultural que naturaliza a relação com a arte, por exemplo. Ao contrário do que afirma Gartman, Bourdieu diferencia os "burgueses de primeira geração" dos burgueses modernos, cuja legitimação dos privilégios passa a ser justificada pela apelação à natureza cultivada e à cultura convertida em natureza e não mais às virtudes ascéticas que explicavam o mérito pessoal (BOURDIEU, 1971, p. 71-72).

Em segundo lugar, Gartman simplifica muito a visão de Bourdieu sobre a noção de "classe social" (para Gartman, noção que dá origem ao problema da explicação sobre a mudança na natureza da legitimação cultural). Ao contrário do que afirma o estudioso, Bourdieu não "rejeita a ênfase marxista nas posições na produção" como determinante da classe, mas sim um conceito teórico (e político) de classe social como uma "realidade" (BOURDIEU, 1996, p. 25 e seguintes). Bourdieu defende, contra aqueles que falam de homogenização e democratização cultural e econômica (incluímos aqui Gartman[177] e sua leitura sobre a Escola de Frankfurt), a existência de diferenças e de princípios de diferenciação.

177 Todo o estudo de caso apresentado por Gartman sobre o mercado de automóveis nos EUA (que ele estende para todos os bens da cultura material) funda-se nessa noção de homogenização da produção que leva ao obscurecimento das diferenças sociais. Somente negando a existência das diferenciações num mercado como o de automóveis, por exemplo, é possível dizer que a teoria da distinção de Bourdieu não se aplica a esse tipo de consumo. Em nossa opinião, a visão de Gartman sobre o mercado automobilístico (e, por conseguinte, os outros mercados de bens materiais) negligencia e subestima suas diferenciações, forçando uma homogeneidade. Por isso o autor afirma que a teoria de Bourdieu só se aplica aos bens da cultura imaterial. O desenvolvimento de nossa tese demonstra que somos totalmente contrários a essa posição.

> É o que fazem [negam a diferença e os princípios de diferenciação], paradoxalmente, já que mantêm o termo classe, aqueles que acham que atualmente as sociedades americana, japonesa ou francesa são uma enorme "classe média" (vi em uma pesquisa de opinião que 80% dos japoneses dizem pertencer às "classes médias"). Posição evidentemente insustentável. Todo meu trabalho mostra que, em um país do qual também se dizia que se tornava homogêneo, que se democratizava etc., a diferença está em toda a parte. Nos Estados Unidos, hoje, não há dia em que não apareça uma nova pesquisa mostrando a diversidade onde *queríamos ver* a homogeneidade, conflito onde queríamos ver consenso, reprodução e conservação onde queríamos ver mobilidade. Assim, a *diferença* (o que expresso ao falar do *espaço* social) existe, e persiste. É necessário, portanto, aceitar ou afirmar a existência de classes? Não. (BOURDIEU, 1996, p. 26).

Para Gartman, a análise de Bourdieu de classe como posição na distribuição econômica não consegue compreender as mudanças históricas na produção econômica, que condiciona a cultura. Como a distribuição de recursos é desigual tanto no pré-capitalismo quanto no capitalismo, Bourdieu postula culturas que simbolizam essa desigualdade. Já a noção marxista de classe como relações de produção faz com que ela seja mais consciente das mudanças históricas provocadas na cultura. A distribuição é meramente o reflexo superficial das relações de produção, nas quais reside a desigualdade mais fundamental de poder para controlar o processo de trabalho. O que Gartman parece não compreender é que a posição no espaço social *inclui* as relações de produção e que falar de “distribuição”, em Bourdieu, não é falar de “difusão” nem de “partilha” deste ou daquele recurso, mas da classificação que o olhar do pesquisador faz a partir de um conjunto de qualidades observáveis nos indivíduos. Não é valorizar o “consumo” sobre a “produção”, como acusa Gartman, ao seguir a linha de Lukács e da Escola de Frankfurt, que grosso modo vê a cultura como “reflexo” da produção material, mas identificar como se apresentam (ou estão distribuídos) os elementos constitutivos dos diferentes tipos de capital possuídos pelos indivíduos.

Gartman critica Bourdieu de anistoricidade pois afirma que há diferenças na dinâmica cultural das sociedades pré-capitalistas e capitalistas que não foram contempladas por Bourdieu, especificamente, o que diz respeito aos bens culturais materiais. Mas, para sustentar essa crítica, Gartman ignora (e em alguns momentos interpreta incorretamente)[178] a teoria de Bourdieu que ataca justamente as visões que

178 Gartman apresenta sérios problemas de leitura, por exemplo, nas páginas 40 e 41 de seu *Culture, Class, and Critical Theory*, quando fala de gostos compartilhados por todas as classes, sobre gostos musicais e alimentícios etc., citando *A Distinção*. Suas citações sofrem de imprecisão conceitual e até mesmo distorcem os dados apresentados por Bourdieu. Por exemplo, Gartman diz que uma “substancial

negligenciam as diferenças presentes em todo o universo cultural, ao demonstrar que o funcionamento de âmbitos tão "distantes" como o da cultura erudita e o da escolha do cardápio funcionam segundo os mesmos princípios. Acreditamos que a alegação de Gartman segundo a qual a teoria de Bourdieu é anistórica deriva de outro problema de leitura (que irá resultar, também, em sua alegação de que essa teoria é tautológica, como veremos a seguir): Gartman não leva em conta o componente *temporal* das posições sociais no interior dos campos. Segundo Vandenberghe, Bourdieu

> caracteriza as classes de posições sociais ao longo de três dimensões […], duas das quais são espaciais e uma que é *temporal*: (1) o volume de capital possuído, (2) estrutura do capital, ou seja, a composição do capital global de acordo com o peso específico das diferentes espécies de capital relativamente ao capital global, e (3) a *trajetória social objetiva, passada, presente e potencial*, como indicada pelos movimentos ao longo dos eixos espaciais. (VANDENBERGHE, 1999, p. 53, tradução e grifos nossos).

Finalmente, Gartman acusa a definição bourdieusiana de classe de ser tautológica em relação à cultura: a variação cultural e de estilo de vida se explica pela posição de classe, que também é parcialmente definida pelo capital cultural. Este é adquirido pela socialização na escola e na família, o que leva a uma explicação baseada em uma "simplista transmissão cultural":

> as classes têm diferentes estilos de vida porque aprendem diferentes estilos de vida em casa ou na escola. Esse argumento levanta a questão de como se originam os estilos de vida transmitidos, para começo de conversa, e ignora aquela que é supostamente a variável intermediária entre classe e estilo de vida – o *habitus* engendrado pelas condições materiais de existência. (GARTMAN, 2013, p. 47, tradução nossa).

A saída apresentada por Bourdieu seria dar uma sutil primazia para o capital econômico na determinação do estilo de vida. Em última análise, o salário engendra o *habitus*, que por sua vez determina o consumo cultural. Mais uma vez, a interpretação de Gartman nos parece equivocada. Em nenhum momento Bourdieu defende que a renda seja o fator predominante na relação com a cultura. Basta ver a pesquisa desenvolvida em *O Amor pela Arte*, por exemplo. O *habitus* certamente está ligado às maneiras como os indivíduos se relacionam com as necessidades materiais, que Bourdieu diferencia basicamente em relações de negação e de aceitação. Mas isso não implica em conectar

---

proporção de todas as classes expressaram uma preferência pela música popular" (p. 41), mas os dados apresentados em *A Distinção* não corroboram essa observação (ver Tabela 1 à p. 20 e Gráfico 1, à p. 22). Além disso, a tripla distinção feita por Bourdieu (popular, média e erudita) não é citada por Gartman.

diretamente a renda com o estilo de vida.

Dizer que as classes “aprendem diferentes estilos de vida” já é levar em conta o *habitus*, algo que Gartman diz estar ausente desse argumento, como se vê na citação acima. Além disso, a tese de Bourdieu não é tautológica, como quer Gartman, pois não afirma a conversão de capital cultural *diretamente* em capital cultural, nem a posição social é definida exclusivamente pelo capital cultural. O autor tenta compreender como o capital econômico se converte em capital cultural, e como o capital cultural se converte em capital econômico, fenômeno que está ligado ao próprio funcionamento dos campos (VANDENBERGHE, 1999, p. 52). A visão de Bourdieu está longe de ser “simplista”, justamente por levar em conta os diferentes elementos que convergem em cada ponto do espaço social e os diferentes agentes que contribuem, mais ou menos, para a existência de um campo como o cultural. Ademais, o próprio ciclo (“tautológico”, segundo Gartman) que liga capital cultural a capital cultural se apresenta como um problema para Bourdieu, como veremos posteriormente.

5.3 Práticas culturais como marcadores sociais

A disposição estética (inclinações, desejos, preferências, familiaridade, gostos pessoais e domínio de códigos artísticos específicos) e as práticas culturais correspondentes são, para Bourdieu, importantes marcadores sociais de distâncias, pois não dizem respeito a uma dimensão que se autoproclama autônoma e isolada da vida humana cotidiana, a saber, “a arte”, mas por estarem intimamente ligadas à luta cotidiana pela sobrevivência:

> Deste modo, a disposição estética se define também, objetiva e subjetivamente, com relação às outras disposições: a distância objetiva com relação à necessidade e com relação aos que dela se acham prisioneiros se sobrepõe uma tomada de distância intencional, reduplicação deliberada, pela exibição da liberdade. (BOURDIEU, 1983, p. 87).

Esses marcadores são “sociais” pois, além de marcarem as posições ocupadas pelos agentes do campo artístico, relacionam-se tão estreitamente aos campos acadêmico e econômico (Bourdieu fala de posições “análogas”) que marcam também as posições dos indivíduos na sociedade de modo geral, entendida como espaço de conflito de classes. A relação entre os diferentes estilos de vida é uma relação de poder e, por ser

uma “forma irreconhecível de luta de classes,” porque é tomada como “natural”, é uma das que mais contribui para a sua manutenção:

> Afirmação de um poder sobre a necessidade dominada, [o estilo de vida] encerra sempre a reivindicação de uma superioridade legítima sobre aqueles que, não sabendo afirmar esse desprezo pelas contingências no luxo gratuito e no desperdício ostentatório, permanecem dominados pelos interesses e as urgências mundanas: os gostos de liberdade só podem se afirmar enquanto tais com relação aos gostos de necessidade e, passando por aí para a ordem da estética, constituídos como vulgares. Essa pretensão tem menos chances que qualquer outra de ser contestada, posto que a relação sobre a qual ela se funda, da disposição ‘pura’ e ‘desinteressada’ com relação às condições que a tornam possível, isto é, as condições materiais de existência mais raras porque mais liberadas da necessidade econômica, tem todas as chances de passar despercebida. O privilégio mais classificador tem, assim, o privilégio de aparecer como o mais fundado na natureza. (BOURDIEU, 1983, p. 88).

5.3.1 Bourdieu, um vebleniano?

Gartman, Thomson, Jon Elster e Daniel Miller apontaram para o fato de que a concepção que Bourdieu tem de cultura (estilos de vida como recursos na competição de classes por honra, que valoriza mais a distância diante da necessidade econômica) se assemelha muito a de Veblen. Os dois autores veem a cultura como suporte opressivo ao sistema de classes e usam a expressão “consumo conspícuo”, de modo que a análise de Bourdieu sobre a educação como capital cultural teria sido antecipada por Veblen. Mas, de acordo com Gartman (2013, p. 37), Bourdieu nega essas semelhanças, pois, diferente de Veblen, ele não defende uma escolha consciente e racional de bens culturais na busca por distinção (daí a noção de *habitus*). Gartman acha que isso não é suficiente para diferenciá-los. Para nós, há mais diferenças além dessa (e, se acompanharmos Andrew B. Trigg, a questão da escolha consciente não é uma delas).

Para o propósito de nossa tese, acreditamos ser profícuo desenvolver o paralelo entre as visões de Bourdieu e Veblen por dois motivos: primeiro, pois isso irá nos ajudar a explicitar melhor a noção de estilo de vida como “marcador social”; segundo, porque o trabalho de Veblen foi objeto de um texto de Adorno, “O ataque de Veblen à cultura”, e, dada a completa ausência de referências por parte da Escola de Frankfurt a respeito da obra de Bourdieu, esse tópico pode servir para relacionar, ainda que indiretamente, as duas teorias sobre a cultura. Gartman acha surpreendente o fato de *A Distinção* ignorar a

teoria cultural da Escola de Frankfurt que, para esse autor, representa um grande desafio para a visão vebleniana; vejamos se esse desafio se estenderia também para a visão bourdieusiana. Além disso, por meio da leitura que Adorno faz do trabalho de Veblen, acreditamos ser possível sublinhar outras diferenças mais significativas, mostrando que há menos coisas em comum do que similitudes entre Bourdieu e Veblen. Recorreremos também ao artigo "Veblen, Bourdieu, and Conspicuous Consumption", de Trigg, tanto para comentar alguns pontos da leitura adorniana da obra de Veblen, quanto para comparar as teorias de Veblen e Bourdieu.

Em seu texto "O ataque de Veblen à cultura", Adorno analisa e critica a abordagem desse autor, que ele identifica com as posições da "Nova Objetividade", de Adolf Loos e da tecnocracia. Adorno se concentra na noção de "consumo conspícuo", por meio da qual Veblen se refere ao aspecto "bárbaro" da cultura (cobiça, busca de vantagens, limitação à imediatidade): esse consumo representaria o abandono das preocupações da vida prática, a dedicação a coisas sem utilidade imediata para elevação da "posição na hierarquia social" e fortalecimento do "poder sobre as outras pessoas" (ADORNO, 1998b, p. 70). Apesar de fazer menção à análise de Veblen sobre o esporte, Adorno concentra seu texto no consumo de mercadorias como meio de expressar prosperidade, dando pouca atenção à outra forma de expressá-la: a dedicação a atividades de lazer (TRIGG, 2001, p. 101).

Adorno identifica três fontes intelectuais para o pensamento de Veblen: o pragmatismo americano, em função do tom darwinista e da ênfase na noção de adaptação, que segundo ele podem ser vistos já no início do *Teoria da classe ociosa*: "A vida do homem em sociedade, assim como a vida de outras espécies, é uma luta pela existência, e, portanto, um processo de adaptação seletiva. A evolução da estrutura social foi um processo de seleção natural de instituições" (ADORNO, 1998b, p. 71). Assim, a "adaptação" é central em seu pensamento: para sobreviver, os indivíduos têm que se adaptar às condições históricas e naturais. Mas, ainda que Veblen identifique adaptação a progresso, sua visão não é ingênua:

> As críticas de Veblen visam sempre as [sic] falhas na adaptação. Ele percebe muito bem as dificuldades que a tese da adaptação enfrenta no âmbito social, pois sabe que as condições às quais os homens devem se adaptar são em larga medida produzidas socialmente; sabe ainda que existe uma interação entre as condições internas e as externas e que a adaptação pode reforçar relações reificadas. (ADORNO, 1998b, p. 71).

A segunda fonte intelectual, segundo Adorno, é o positivismo tradicional. Veblen defende a supremacia da técnica, ou seja, o progresso como adaptação da vida à técnica industrial, que por sua vez é conseguida por meio do pensamento científico (entendido como aplicação do princípio da causalidade). Veblen elogia a técnica industrial pois ela seria capaz de eliminar a individuação dos objetos, que é falsa e remete a antigos modelos de repressão. O autor

> insiste energicamente que o mundo poderia apresentar a si mesmo nesta igualdade abstrata de seus objetos, predeterminada pelas relações de produção. Quando argumenta a favor de uma organização racional do consumo, Veblen na verdade está exigindo que a produção em massa, que calcula de antemão o comprador como seu objeto, mostre sua verdadeira face na esfera do consumo. (ADORNO, 1998b, p. 73).

Por fim, Adorno aponta o marxismo como última fonte intelectual: Veblen seria marxista quando fala de "consumo conspícuo" – "um consumo que ocorre não em função de si mesmo, mas basicamente como um reflexo das qualidades sociais dos objetos de troca" (ADORNO, 1998b, p. 72) – pois essa ideia seria inspirada na noção do caráter fetichista das mercadorias, e de "reversão" como uma regressão forçada, por pressão das condições econômicas, às formas obsoletas de consciência. Mas Veblen se afastaria do marxismo quando critica a vida não-econômica e explica fatos econômicos com base em aspectos psicológicos e "hábitos de pensamento".

Para Adorno, Veblen teve o mérito de ser o primeiro pensador a reconhecer espontaneamente a falsa individualidade das coisas, a contradição entre forma e função. Mas as críticas de Veblen à ornamentação (falsa individuação) não fazem referência somente ao passado, pois o autor via no *kitsch*, por exemplo, "a imagem de uma futura dominação autoritária." Se, por um lado, Veblen reconhece que a cultura atual (Adorno escreveu o texto em 1941) é propaganda, exibição de poder, roubo e lucro, por outro, eternizou essas características como essenciais à cultura em praticamente toda a história humana. Para ele, a "história universal é a exposição universal. Ele explica a cultura a partir do *kitsch*, não o contrário" (ADORNO, 1998b, p. 75). Ademais, Veblen não considerou "tudo aquilo que na cultura consegue superar essa situação" (ADORNO, 1998b, p. 74), e aqui reside uma das principais críticas de Adorno ao pensamento vebleriano: a eliminação de todo aspecto transcendente e portanto, negativo, da cultura.

Segundo a visão "utilitarista" de Veblen, a cultura não passa de desperdício e enganação, um gasto irracional e ostentatório. A "categoria antropológica" central para

ele, de acordo com Adorno, não é a felicidade ou, em termos veblenianos, a “plenitude da vida”, mas o *trabalho*. Assim, o problema da cultura é se orgulhar do ócio, de sua exclusão do trabalho. Por supervalorizar a esfera da produção, Veblen critica a “classe ociosa” pois ela escapa à sua ética do trabalho. Como essa classe “economicamente independente” não está submetida às necessidades da vida, sua adaptação é precária e remete a modos de pensar obsoletos e, o que é pior, segundo Veblen, antieconômicos, ou antilucrativos, o que dá no mesmo.

Por um lado, Adorno elogia Veblen por afirmar que a sociedade procede de modo antieconômico, ou seja, irracional, mas, por outro, o critica, seja por não compreender o entrelaçamento entre útil e inútil, seja por deixar de lado as questões estéticas:

> Em vez de compreender a oposição entre as competências como expressão da divisão fetichista do trabalho, ele se apresenta como um especialista em cultura cujo parecer poderia ser vetado por colegas especializados em estética. Enquanto economista, aborda a cultura com excessiva soberania, eliminando-a do orçamento como desperdício, ao mesmo tempo que secretamente se resigna com sua mera existência fora do âmbito orçamentário. Veblen não percebe que a legitimidade ou falta de legitimidade da cultura não depende do ponto de vista da especialidade que a põe em questão, mas sim do conhecimento dos nexos que constituem a sociedade. (ADORNO, 1998b, p. 80).

Preocupado somente com as implicações econômicas, Veblen elimina a verdade por trás da aparência ao descartar *toda* a aparência. O engodo industrial da individuação, sustentado pelas aparências, é para Veblen resquício de outros tempos e não, conforme defende Adorno, um elemento essencial da industrialização contemporânea. A noção de consumo conspícuo lida apenas com a aparência, as imagens “sintéticas”, negligenciando o momento de *verdade* por trás da experiência com as mercadorias.

> O universo daquelas imagens que Veblen desmascara como consumo conspícuo é um universo de imagens sintético, que representa a tentativa inevitável, mas fracassada, de escapar à perda de experiência causada pelo modo de produção moderno e de livrar-se, por meio de uma concreção autofabricada, da dominação do equivalente abstrato. Os homens preferem enganar a si mesmos com a ilusão do concreto a abandonar a esperança nele contida. Os fetiches da mercadoria não consistem apenas na projeção de relações humanas intransparentes sobre o mundo das coisas, são também divindades quiméricas, que representam tudo aquilo que não se reduz à mera troca, mas que devem sua origem justamente ao primado do processo de troca. O pensamento de Veblen recua diante desta antinomia. (ADORNO, 1998b, p. 81).

Para Adorno, Veblen fracassa diante da questão do luxo por ver nele mera aparência que pode ser eliminada sem afetar o processo industrial de produção, que em sua visão pode promover a "plenitude da vida". Veblen não reconhece a "ambiguidade do luxo" e foca somente na

> parte do produto social que não serve para a satisfação das necessidades humanas nem para a felicidade do homem, mas que é desperdiçada para que o sistema obsoleto seja preservado. O outro lado do luxo [ignorado por Veblen] é a utilização de partes do produto social que não servem, mediata ou imediatamente, para a reposição de forças de trabalho esgotadas, mas que servem aos homens, na medida em que estes não estão completamente presos ao princípio da utilidade. (ADORNO, 1998b, p. 82).

Adorno deseja ressaltar a importância do reconhecimento desse "outro lado" do luxo, sua ambiguidade: inutilidade que mantém a realidade como está, mas que contém a felicidade que nega essa mesma realidade. O consumo, assim, nunca é somente "conspícuo", pois a felicidade que esse consumo proporciona ao indivíduo "privilegiado" remete à felicidade potencial de todos os indivíduos:[179]

> Ao negar a própria felicidade viva e substituí-la pelo prestígio das coisas – Veblen fala de 'confirmação social' –, revela contra a sua vontade o mistério contido em toda pompa e ostentação: não é possível uma felicidade individual que não inclua, pelo menos virtualmente, a felicidade da sociedade como um todo. Mesmo a maldade, a exibição do *status* e o impulso de ostentação, nos quais o momento social da felicidade, sob o princípio da concorrência, inexoravelmente se realiza, contêm o reconhecimento da sociedade e do todo como os verdadeiros sujeitos da felicidade. Os traços do luxo que Veblen caracteriza como 'odioso', revelando má vontade, não apenas reproduzem a injustiça, mas contêm, deformado, o apelo à justiça. (ADORNO, 1998b, p. 83).

Veblen, "desiludido" com a cultura, a trata como engodo. No entanto, sua crítica é conformista, privilegia a adaptação, a "dominação da mesmice" (ADORNO, 1998b, p. 89), pois é mais contra a enganação do que contra o estado atual das coisas. É uma crítica "bárbara":

> A verdadeira crítica da cultura bárbara não poderia contentar-se em denunciar de modo bárbaro a própria cultura. Ela deveria determinar e rejeitar a barbárie abertamente desprovida de cultura, em lugar de privilegiar grosseiramente a barbárie contra a cultura, apenas porque esta

179 Vemos semelhanças entre esse tipo de afirmação e a tese kantiana, já tratada por nós anteriormente a propósito da leitura de Eagleton da *Terceira Crítica*, segundo a qual o prazer estético individual representa um momento de universalidade humana.

barbárie não mentiria mais. (ADORNO, 1998b, p. 88).

Adorno denuncia o fato de o pragmatismo de Veblen ser regressivo, pois é imediatista, e não ser dialético, pois renuncia à ideia de *possibilidade*, essencial à dialética; a tarefa cognitiva da dialética vai além dos fatos nus e crus, procede por meio de conceitos para melhor desvendar os fatos.

A crítica de Adorno a Veblen não é citada por Trigg. Este aponta outros três tipos de crítica a sua teoria: o fato de a influência cultural não acontecer somente de cima para baixo na hierarquia social; em segundo lugar, que os consumidores exibem sua prosperidade de modo mais sutil e sofisticado; e, por fim, que os hábitos de consumo não são mais determinados pelas posições de classe, mas por "estilos de vida" que se espalham pela hierarquia social (TRIGG, 2001, p. 99). Trigg está interessado em demonstrar que essas críticas, em sua maioria, são fundadas em compreensões equivocadas e reducionistas do trabalho de Veblen e que é possível responder a elas por meio da correção dessas compreensões e do apelo à obra de Bourdieu, que "fornece um desenvolvimento contemporâneo da teoria do consumo conspícuo que se funda sobre alguns dos aspectos mais sutis do modelo de Veblen" (TRIGG, 2001, p. 104, tradução nossa). Acreditamos que a primeira e a segunda críticas citadas por Veblen podem ser relacionadas, ainda que superficialmente, à posição de Adorno, enquanto a segunda e a terceira têm a ver com a posição de Gartman a respeito de Bourdieu.

O primeiro problema citado por Trigg é o fato de Veblen reconhecer somente uma influência cultural, que, vinda do alto, é unidirecional. Essa maneira de ver a transmissão de gostos e preferências restringiria a aplicabilidade da teoria a bens de luxo (TRIGG, 2001, p. 103). O autor concorda que essa limitação está realmente presente na teoria de Veblen. A visão de Bourdieu, para Trigg, é mais apurada pois leva em consideração o "capital cultural" e o caráter estético dos gostos (algo somente vislumbrado de relance por Veblen) e uma dinâmica cultural circular entre as classes sociais: a busca por distinção leva as classes superiores a negar semelhanças com a classe popular (e vice-versa); as classes médias a emular as classes superiores e a negar a cultura popular; e as classes superiores, por sua vez, a fazer um uso "legítimo" de, ou "resgatar", elementos da cultura popular para se diferenciar das classes médias.

A segunda crítica afirma que o consumo conspícuo perdeu a importância desde o período de Veblen, devido ao comportamento menos ostentatório das classes altas e do aumento do poder aquisitivo das classes médias. Trigg afirma, contra os que

interpretaram que o consumo conspícuo é predominantemente uma ação consciente, que Veblen reconhecia o aspecto inconsciente desse consumo:

> Para a grande maioria das pessoas de qualquer comunidade moderna, a razão imediata dos gastos, além do necessário ao conforto físico, não é tanto um esforço consciente de se exceder nas despesas de seu consumo visível, como um desejo de manter um padrão convencional de decência quanto ao grau e quantidade de bens consumidos. (VEBLEN, 1983, p. 49 apud TRIGG, 2001, p. 108).

Outros autores, como Ramstad, segundo Trigg, também observaram que o fato da emulação cultural operar em um "nível secundário" foi amplamente ignorado por vários intérpretes de Veblen. Em nossa opinião, Adorno estaria entre eles, pois ele apresenta a crítica de Veblen ao consumo como "engodo", o que tacitamente implica que Veblen considerava o consumo conspícuo como uma atividade conscientemente dirigida para a exposição enganosa de prosperidade e superioridade social. Trigg aponta a teoria do *habitus* de Bourdieu como a formalização da intuição de Veblen sobre o aspecto inconsciente do consumo, e não como uma correção, posição de autores tais como Michele Lamont e Annette Lareau (TRIGG, 2001, p. 109).

Finalmente, a terceira crítica alega que, no consumo pós-moderno, a relação entre classe social e consumo desapareceu. Trigg defende que Veblen, a despeito de ter escrito seu trabalho há mais de um século, teria vislumbrado a existência de diferentes "estilos de vida", ainda que não tenha utilizado esse termo, e sim "estilos cambiáveis" e "esquemas de vida". Mais uma vez, Trigg afirma que Bourdieu apresenta um esquema teórico mais adequado, com base em suas noções de capital cultural e *habitus*, que contemplam a mobilidade social e indicam a existência de frações de classe:

> Estilos de vida não se relacionam com pontos verticais na hierarquia de classes, como em Veblen, mas também atravessam a hierarquia social horizontalmente. Isso fornece a base para uma resposta coerente para o impulso de certos pós-modernistas de reduzir o consumo a uma coleção pluralista de estilos de vida, desprovida de estrutura social. (TRIGG, 2001, p. 101, tradução nossa).

Dos quatro tipos de críticas ao trabalho de Veblen, nos interessam alguns pontos levantados por Adorno e a terceira crítica apresentada por Trigg. As semelhanças entre Veblen e Bourdieu e os prováveis aperfeiçoamentos que este fez ao trabalho daquele, apontados por Trigg, só são relevantes para o nosso trabalho na medida em que puderem revelar problemas na abordagem teórica de Bourdieu e ajudar a demonstrar que certas

críticas de Adorno não se aplicariam a Bourdieu. Sobre a crítica apontada por Trigg segundo a qual não há mais vínculo entre consumo e classe social (ponto que já discutimos ao tratar da análise de Gartman), parece-nos claro que a mesma não se aplica a Bourdieu, visto que o conflito de "classes" (ainda que o autor considere esta uma categoria teórica artificial)[180] está presente em seu trabalho e que, acompanhando seu raciocínio, o fato de o consumo cultural não ser vivido pelos indivíduos explicitamente como conflito de classes e não ser visto por alguns pesquisadores como tal, não significa que esse consumo não esteja fundado naquele conflito.

Um dos pontos levantados por Adorno, o da cultura como "engodo", está relacionado, como já afirmamos acima, à segunda crítica apresentada por Trigg, a de que o consumo conspícuo seria uma ação consciente e deliberada dos indivíduos. Trigg afirma que Veblen reconhecia o caráter inconsciente desse consumo e que Bourdieu desenvolveu mais esse aspecto por meio de sua noção de *habitus*. Ainda que Adorno estivesse correto a respeito de Veblen, já discutimos anteriormente que a crítica que acusa Bourdieu de ver na cultura mera "ideologia" (como faz Thomson) é reducionista e equivocada. Portanto, não nos dedicaremos mais a esse ponto.

Apesar de Trigg e Gartman verem continuidades e semelhanças entre as obras de Veblen e Bourdieu, a partir da leitura que Adorno fez de *A Teoria da Classe Ociosa*, podemos indicar diferenças cruciais entre as duas abordagens da cultura: em primeiro lugar, Bourdieu não defende a superioridade da técnica industrial nem a adaptação da existência ao modo industrial, assim como não trata a individuação e a ornamentação das mercadorias como mera aparência, mas também não afirma, como Adorno, que essa pseudoindividuação seja devida unicamente a necessidades inerentes ao processo de produção industrial. Em segundo lugar, Bourdieu detalha a luta, somente insinuada por Veblen, que configura a existência social humana por meio da sua teoria dos campos. Além disso, Bourdieu reconhece a existência de elementos trans-históricos na cultura, o que indica que ele talvez esteja ciente do que Adorno chama de "ambiguidade do luxo" e afaste-se da "sociologia positivista" criticada tanto por Adorno quanto por Marcuse.

Em terceiro lugar, parte da crítica de Veblen ao consumo conspícuo se baseia no fato de ele considerar esse consumo como "inútil", "improdutivo", um "desperdício", alienado da vida prática. A teoria de Bourdieu é contrária a essas afirmações, que representam, até certo ponto, a visão "erudita" sobre a cultura, que a coloca à parte da realidade, desinteressada e desvinculada de finalidades práticas. Em quarto lugar, e este

180 Cf. Bourdieu (1996, p. 25 e seguintes).

ponto, além de estar relacionado ao segundo, revela a complexidade (para não dizer, ambiguidade) da teoria de Veblen sobre a cultura: sua crítica se baseia em sua ética do trabalho, enquanto Bourdieu está interessado em explicitar os mecanismos culturais tácitos e ocultos que contribuem para a manutenção da desigualdade social. Se interpretarmos Veblen à luz do pensamento de Bourdieu, podemos afirmar que seu trabalho representa um ponto de vista muito próximo do "gosto bárbaro" ou "gosto de necessidade", pois é marcado pelo culto ao trabalho, pela crítica ao ornamento e pela rejeição do que não tem finalidade prática. Ao mesmo tempo, como indicamos acima, Veblen não questiona uma das categorias centrais da estética "erudita" acerca da cultura: seu distanciamento da vida prática.

5.3.2 O que o consumo cultural oculta?

Ao final de seu "O ataque de Veblen à cultura", Adorno aponta que Veblen reconheceu a conexão entre a penúria da vida contemporânea e a manutenção da má existência, citando o que ele considera uma das mais "belas passagens" de Veblen:

> O abjetamente pobre e todas aquelas pessoas cujas energias estão inteiramente absorvidas na luta pelo sustento cotidiano são conservadores porque não podem arcar com o esforço de pensar além do dia seguinte; assim como os muito prósperos são conservadores porque têm pouca ocasião de descontentar-se com a situação hoje existente. (VEBLEN apud ADORNO, 1998b, p. 90).

Adorno identifica o pragmatismo de Veblen à pobreza conservadora. Nós, com Bourdieu, identificamos nos pensamentos de Adorno, Marcuse, Danto, Eagleton, Kant etc., traços de uma relação erudita conservadora[181] com a cultura que tende a legitimar teoricamente, ainda que não seja esta a intenção dos autores, as desigualdades culturais que, por sua vez, contribuem para legitimar desigualdades sociais.

Gartman não concordaria com isso. Ele sublinha as diferenças entre as abordagens de Bourdieu e da Escola de Frankfurt sobre a legitimação cultural, de maneira que o leva a defender a visão da última (e, por conseguinte, a opor-se a Veblen e àquilo que ele vê

181 Giroux (1986, p. 167), também encontrou traços de conservadorismo na concepção de cultura dos frankfurtianos: "Apesar de suas conquistas singulares em politizar a cultura […] seus membros nunca foram capazes de fugir da posição preeminentemente conservadora que separava qualitativamente a cultura superior da cultura de massa. Esse foi um fracasso importante, pois subjacente a ele estava uma exaltação da distinção entre arte e cultura de massa – uma distinção que servia frequentemente para desvalorizar a experiência cultural bem como a possibilidade de práxis da classe trabalhadora."

de vebleniano em Bourdieu). O autor afirma que eles realizam essa integração de modo diferente, embora Bourdieu compartilhe com os Frankfurtianos a intenção de integrar a preocupação de Weber com a legitimação cultural e a análise marxista das classes: para a Escola de Frankfurt, a cultura capitalista legitima a divisão em classes obscurecendo-a, não estabelecendo uma hierarquia de honras, como acredita Bourdieu. Para ele, essa legitimação acontece por meio da ocultação dos condicionantes sociais da apreciação estética: o comportamento simbólico mostra as diferenças de classe, mas de modo que as verdadeiras origens da hierarquia de poderes dos grupos sejam ocultadas sob a aparência de um merecimento individual fundado na "natureza". Já a Escola de Frankfurt defende que a função ideológica da cultura consiste em evitar qualquer reconhecimento de diferenças de classe, tornando-as irreconhecíveis por meio de uma cultura de massas padronizada consumida por todos (noção derivada do conceito marxista de reificação e da extensão que Lukács atribui a esse conceito no reino da cultura).

Reiteramos que, para Bourdieu, o que a relação ("vulgar" ou "erudita") com a cultura torna irreconhecível não são as diferenças de classe, mas sim as *condições materiais de existência* que estão na base dessa relação. Essa ocultação acontece pois as diferentes disposições estéticas são apresentadas, pelo ponto de vista erudito, e vividas, tanto por quem detém quanto por quem carece da disposição legítima, como fundadas na natureza. Essa naturalização se dá em todas as instâncias em que se exercitam as disposições estéticas, a começar pelo aprendizado dos códigos artísticos que darão acesso às obras de arte.

5.4 O aprendizado dos códigos e cultura como "segunda natureza"

Bourdieu problematizou o tema do aprendizado de uma maneira que a Escola de Frankfurt não fez. Por exemplo, quando Marcuse (1998, p. 157 e p. 159-160, grifos nossos) afirma que "para se conservar o conteúdo de conhecimento destas obras [autênticas], precisa-se de *capacidades espirituais* e de uma *consciência intelectual* que não estejam adaptadas ao modo de atuar e de pensar desejado pela civilização dominante"; ou, ainda, que "a sociedade bloqueou há muito tempo os *domínios espirituais* dentro dos quais essa cultura poderia ser entendida em seu conteúdo cognitivo e em sua verdade determinada", mas não discute, ao mesmo tempo, as condições e os determinantes sociais desses "domínios e capacidades espirituais", contribui,

filosoficamente, para perpetuar a “naturalização” da percepção artística.

Bourdieu defende que a capacidade de compreender “corretamente” as obras, que está na base do estilo de vida “superior”, é desenvolvida de tal maneira que parece igualmente “natural”, pois seu caráter artificial se torna invisível nas duas instâncias responsáveis por sua difusão: a família e a escola. No primeiro caso, as regras da produção das obras são interiorizadas inconscientemente por meio da percepção repetida das obras. Bourdieu afirma que o “domínio inconsciente dos instrumentos de apreciação, que funda a familiaridade com as obras cultas, se constitui por uma lenta familiarização, por uma longa série de ‘pequenas percepções’” (1971, p. 62, tradução nossa).

Vale ressalvar, contudo, que essa descrição da aprendizagem da competência artística de Bourdieu poderia soar um tanto mecânica e certamente faria sentido acrescentar a ela a hipótese de que a mera repetição não é suficiente para produzir esse domínio, mas que outras condições também devem ser preenchidas, como, por exemplo, um clima de afetividade, situações prazerosas, atividades significativas, modelos atitudinais importantes para as crianças, reconhecimento da legitimidade da autoridade de quem conduz as experiências de familiarização etc. Na verdade, isso não escapou de todo ao próprio autor, pois ele tratou da importância da “autoridade pedagógica” na inculcação cultural (Bourdieu; Passeron, 1975, p. 26 e seguintes) e da afetividade na “ação pedagógica” (Bourdieu, 2001, p. 202). Lemos também, ainda em *Meditações Pascalianas*, que a “aquisição do habitus primário no seio da família não tem nada a ver com um processo mecânico de inculcação, análogo à impressão de um 'caráter' imposto pela coerção” (BOURDIEU, 2001, p. 199). De todo modo, tais condições de aquisição ainda reforçam o caráter inconsciente da familiarização, como sublinhou Bourdieu: “neste domínio em que tudo é questão de maneira de ser, a maneira correta não se adquire senão através das aprendizagens *imperceptíveis* e *inconscientes* de uma primeira educação, ao mesmo tempo difusa e total” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 105, grifos nossos).

Posteriormente, a educação escolar tende a favorecer a reapropriação, agora consciente, de modelos de pensamento, percepção ou expressão que já são dominados inconscientemente. A escola formula explicitamente os princípios da “gramática criadora” e fornece o material verbal e conceitual com o qual se pode nomear as diferenças que foram primeiro experimentadas instintivamente (cf. Bourdieu; Passeron, 1975, p. 56 e seguintes). O domínio, consciente ou não, dos princípios e regras de produção da obra permite apreender sua “coerência e necessidade”, num processo de reconstrução

semelhante ao do criador. Se, por um lado, a escola dedica pouco tempo e pouca atenção ao ensino propriamente artístico,[182] por outro, tende a inspirar certa familiaridade com o mundo da arte, que constitui o sentimento de pertencer à classe culta, de se sentir como o destinatário legítimo das obras "que não se entregam a qualquer um" (novatos ou não-iniciados). Assim, a escola tende a cultivar também uma *disposição cultivada*, "atitude durável e generalizada que implica o reconhecimento do valor das obras de arte e a habilidade para apropriar-se dessas obras mediante categorias genéricas" (BOURDIEU, 1971, p. 65).

Segundo Bourdieu, o sentimento de "desprendimento" diante do universo escolar, expresso, por exemplo, pela "repugnância" ao pedagógico referida anteriormente, (ilustrada pela já citada fala de Adorno (1998a, p. 176) segundo a qual "a erudição seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota"), e o desenvolvimento de um juízo de gosto "pessoal" são outros efeitos da instrução escolar: são livres para se emancipar das imposições escolares aqueles que assimilaram a cultura escolar a tal ponto que interiorizaram a atitude liberta da cultura escolar ensinada por uma escola tão imbuída dos valores das classes dominantes que reclama para si a "desvalorização mundana" das práticas escolares. A oposição entre a cultura "canônica", estereotipada e rotinizada e a cultura "autêntica", livre dos discursos escolares, só faz sentido para uma pequena minoria de homens cultivados, para os quais a cultura é uma segunda natureza, que aparece como "dom". O tema da segunda natureza aparece tacitamente em discursos filosóficos como os de Adorno (2003, p. 69) e de Marcuse, quando este recorre à noção psicanalítica de "pulsões"; e quando afirma que mudanças externas (políticas e econômicas) não serão capazes de interromper a continuidade histórica do desenvolvimento social repressivo se não forem realizadas por pessoas "fisiológica e psicologicamente capazes de experimentar as coisas, e a si mesmas, fora do contexto de violência e exploração" (1969a, p. 25, tradução nossa). Acreditamos que isso corrobora, ainda que de modo particular, a ideia de uma cultura enraizada na natureza.

Segundo Bourdieu, a cultura "livre" (ou seja, isenta de referências a sua origem) é o valor supremo da classe burguesa. Os homens cultos dessa classe pensam a salvação

182 "[...] o ensino do desenho ou da música deve também sua situação subalterna ao fato de que a sociedade burguesa que exalta o *consumo* das obras atribua pouco valor à *prática* das artes recreativas e aos produtores profissionais de obras de arte." (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 99). Exemplos cotidianos dessa desvalorização – assinalada por Bourdieu – podem ser encontrados nos direitos trabalhistas específicos inexistentes até pouco tempo para certas categorias artísticas (no Brasil, os músicos podiam se aposentar somente como "autônomos") e na desaprovação que os jovens aspirantes a um curso superior na área das artes muitas vezes obtêm de suas famílias.

cultural (a arte dotada de poderes místicos capazes de “elevar” as pessoas até um estado de humanidade “pura” e “superior”) sob a lógica da predestinação: virtude adquirida (na escola, em especial) é virtude desvalorizada. Assim,

> a representação que opõe a atitude autenticamente culta à pura fruição passiva e, ao mesmo tempo, à disposição escolar [...], desempenha uma função ideológica ao descrever determinada *maneira* de abordar as obras, produto de um tipo particular de aprendizagem, como a única legítima. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 104, grifo no original).

Um ensino artístico que se reduz a um discurso sobre as obras[183] (causa do status particular da obra de arte e da lógica específica da aprendizagem derivada desse status) é um ensino de segundo nível. Pois, assim como o ensino da língua materna, ele supõe, ainda que de forma quase sempre não-sistematizada, indivíduos dotados de uma competência prévia e de um capital cultural específico (experiências e conhecimentos, como visitas a museus, concertos, leituras etc.) distribuídos desigualmente entre os diferentes meios sociais. Além do capital cultural, a própria disposição dos membros das classes diante da cultura erudita é diferente: de um lado, os integrantes das classes cultas se sentem obrigados a respeitar certas “obrigações culturais” como parte do *dever-ser* que compõe seu ser social.

5.4.1 Um ciclo fechado

Bourdieu pergunta: como romper o ciclo que leva de capital cultural a capital cultural, já que a experiência direta das obras da cultura erudita e a aquisição escolar da cultura estão submetidas às leis que regem a emissão e a recepção das obras?

> Ao não trabalhar metódica e sistematicamente mobilizando todos os recursos disponíveis desde os primeiros anos da escolaridade para administrar a todos, na situação escolar, o contato direto com as obras, ou pelo menos um substituto aproximativo dessa experiência [...], o ensino artístico só é plenamente proveitoso para aqueles que devem ao seu meio familiar a competência adquirida por uma familiarização lenta e insensível, já que se exime de dar explicitamente a todos o que implicitamente se exige de todos. (BOURDIEU, 1971, p. 67, tradução nossa).

183 “A desvalorização do ensino artístico participa da desvalorização de todo ensino técnico, ou seja, de todo ensino das ‘artes mecânicas’ que exige, sobretudo, o trabalho manual” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 99).

Para romper esse ciclo, afirma Bourdieu, seria necessária a confluência de dois fatores: uma mudança radical da pedagogia e uma mudança econômica. No aspecto pedagógico, pois o ensino tradicional trabalha pressupondo a harmonia preestabelecida entre os conhecimentos prévios e os escolares. Entretanto, somente a ação pedagógica não seria suficiente, pois o capital cultural é uma forma transformada das condições econômicas, já que seu acúmulo e incorporação dependem de dinheiro e tempo. São essas mesmas condições econômicas que, garantindo distância com relação à necessidade material, tornam possível a disposição estética legítima. O gostar da cultura erudita, portanto, está duplamente ligado às condições econômicas.

> Na medida em que as aspirações são sempre avaliadas de acordo com as possibilidades objetivas, o acesso à cultura erudita, assim como a ambição de ter acesso a ela, não pode ser o produto milagroso de uma conversão cultural, mas, no estado atual, pressupõe uma mudança de condição econômica e social. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 53).

Assim, a questão do acesso à cultura erudita corrobora a tese de Bourdieu, mencionada anteriormente, segundo a qual quanto mais autônomo se torna o campo da arte, mais ligado ele fica aos outros campos. Aqui, no caso, sua conexão com o campo econômico está em evidência: quanto mais o acesso ao universo artístico depende de uma disposição estética (domínio e reapropriação acadêmica dos códigos, postura em relação ao lazer e à cultura etc.) cada vez mais distante da disposição engendrada por condições de uma vida preocupada com a satisfação das necessidades materiais, mais essa disposição se concentra nas mãos de um grupo cada vez menor de pessoas, concretamente capazes de ignorar aquelas necessidades por já as terem conquistado. Uma disposição, que para existir depende de um determinado contexto econômico, garante a manutenção desse mesmo contexto, paradoxalmente, por não exibir nenhum traço dessa dependência. A autonomia dos campos permite que eles se comuniquem mais diretamente e, ao mesmo tempo, menos explicitamente. E, como estamos apresentando agora, além dos campos artísticos e econômicos, há também outro campo crucial para a manutenção do ciclo supracitado: o campo acadêmico.[184]

Em sua modalidade predominante, uma das funções da comunicação pedagógica é transmitir o código das obras da cultura erudita e, simultaneamente, o código pelo qual ocorre tal transmissão.

184 Para uma análise da apropriação do pensamento de Bourdieu sobre o campo educacional por pesquisadores brasileiros, ver Catani (2004) e Catani; Catani; Pereira (2001).

> No caso particular das obras de cultura erudita, o controle do código não pode ser adquirido completamente pelas simples aprendizagens difusas da experiência cotidiana e pressupõe um treino metódico, organizado por uma instituição especialmente preparada para tal fim. Daí, segue-se que a apreensão da obra de arte depende em sua intensidade, modalidade e própria existência do controle que o espectador detém do código genérico e específico da obra (ou seja, de sua competência artística) e é tributária, em parte, do treino recebido na escola […]. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 110).

A intensidade e a modalidade dessa comunicação variam segundo a proximidade ou distanciamento entre a cultura do receptor (herdada da família) e a cultura erudita e os modelos linguísticos e culturais pelos quais a escola transmite essa cultura. Assim, indivíduos familiarizados com culturas diferentes chegam à escola com vantagens ou desvantagens diante da tarefa de se apropriar dos códigos eruditos. Para o autor, somente a instituição escolar poderia "exercer a ação contínua e prolongada, metódica e uniforme de formação" capaz de produzir, em larga escala, compensando parcialmente a desvantagem inicial, "indivíduos competentes, dotados de esquemas de percepção, de pensamento e expressão que são a condição da apropriação dos bens culturais e dotados da disposição generalizada e permanente para apropriar-se desses bens que define a devoção cultural" (BOURDIEU, 1971, p. 67-68, tradução nossa). Todavia, dada a forte dependência que o sucesso da ação pedagógica tem em relação ao capital cultural herdado da família, o próprio Bourdieu sublinha a limitação que uma atuação "compensatória" da escola poderia ter para aqueles que não são herdeiros da "nobreza cultural".[185] Ao contrário daqueles que criticam Bourdieu por pintar um retrato simplesmente "reprodutor" da instituição escolar,[186] acreditamos que sua análise do funcionamento do sistema educacional, ao colocar em evidência uma das principais funções exercidas por ele, ou seja, a de consagrar as diferenças socialmente condicionadas tratando-as como desigualdades de "dons" naturais de maneira "neutra" e "irrepreensível", pode contribuir para romper o ciclo que leva de capital cultural a capital cultural por fornecer uma base lúcida para práticas educacionais e culturais opostas às

185 O tema da formação educacional não escapou a Adorno, por exemplo, que dedicou a ele diversos textos, vide a coletânea *Educação e emancipação* (2010). A despeito da riqueza do tema, destacaremos, para o propósito de nosso trabalho, somente a sua noção do duplo caráter da educação, emancipatória ou adaptativa, que acompanha a noção da ambiguidade da cultura, que pode ser conservadora ou crítica. Como hipótese cuja comprovação escapa ao escopo de nosso trabalho, sustentamos que a visão adorniana sobre a educação acompanha *pari passu* sua crítica cultural e sofre dos mesmos problemas que estamos abordando aqui em relação ao fenômeno artístico.

186 Zuin (1995, p. 162), por exemplo, inclui Bourdieu na categoria dos "teóricos da reprodução", junto a Althusser, Bowles e Gintis, ignorando as diferenças entre as teorias desses autores.

práticas reprodutoras. Explicitar o que funciona especialmente por estar oculto é uma ação eminentemente crítica, pois ataca aquilo que permite à cultura exercer sua função ideológica: o esquecimento, dissimulação e negação do "laço ao mesmo tempo evidente e oculto entre a cultura e a educação" (BOURDIEU, 1971, p. 72, grifo no original, tradução nossa). Discordamos, assim, daqueles que, como Giroux, afirmam que as "chamadas teorias da reprodução, […] são excepcionais em denunciar as relações de dominação e exploração material e espiritual, mas também insuficientes em oferecer subsídios teóricos que fundamentem a formação de representações e práticas sociais contra-hegemônicas" (ZUIN, 1995, p. 163).

5.5 O discurso filosófico e a naturalização da cultura

Segundo Bourdieu, é inegável que a eficácia da ação formadora da escola é função do grau em que seus destinatários preenchem as condições prévias da recepção adequada: "À semelhança da pregação religiosa, a pregação cultural só consegue reunir as condições de êxito quando se dirige a convertidos." (BOURDIEU, 2007b, p.137). De fato, a escola trata a competência cultural como desigualdade natural, de dom, e não como desigualdade socialmente condicionada, reafirmando assim as desigualdades daquela competência. A escola colabora para a manutenção da "ideologia carismática", que se funda justamente na ocultação da relação entre a competência artística e a educação. A ideia "irracional" de uma cultura "de berço", de um dom cultural que a natureza dá a alguns e nega a outros, é inseparável da ignorância acerca das funções da escola, instituição que "transforma as desigualdades socialmente condicionadas diante da cultura em desigualdades de êxito, interpretadas como desigualdades de dons, que são também desigualdades de mérito" (BOURDIEU, 1971, p. 72, tradução nossa), por meio de seus vereditos "irrepreensíveis". Assim, apoiadas pela instituição escolar, "as classes privilegiadas da sociedade burguesa substituem a diferença entre duas culturas, produtos históricos das condições sociais, pela diferença de essência entre duas naturezas: uma natureza naturalmente cultivada e uma natureza naturalmente natural" (BOURDIEU, 1971, p. 73, tradução nossa) ao multiplicar as diferenças econômicas (a posse de bens materiais) pelas diferenças criadas pela posse de bens simbólicos (obras de arte, por exemplo) ou pela busca de distinções simbólicas no modo de usar tais bens – deslocando o princípio distintivo de classe da *economia* para a *cultura*. A representação que o

privilegiado homem culto faz dessa cultura parece ter a finalidade de autorizá-lo a se convencer de que ela é inata.

> E, para que o círculo ideológico se feche perfeitamente, basta que esses homens de cultura encontrem em uma representação essencialista da bipartição de sua sociedade em bárbaros e civilizados a justificativa de seu direito de dispor das condições que produzem a posse da cultura e o desapossamento cultural, estado de 'natureza' destinado a aparecer como fundado na natureza dos homens que estão condenados [socialmente] a ela. (BOURDIEU, 1971, p. 73, tradução nossa).

Parte integrante da educação acadêmica, pois compõem o corpo do material "culturalmente digno" de ser ensinado e, pela ação pedagógica, passam a ser reconhecidos como "legítimos", os discursos filosóficos sobre a cultura, como os de Marcuse e de Adorno, por exemplo, tendem a reforçar a relação erudita com a arte, posto que são fruto dessa relação privilegiada. Por um lado, não se pode ignorar o potencial crítico desses discursos "privilegiados" (se a modernidade em geral é marcada pela negação de si própria, por que o discurso filosófico não poderia ser crítico de si mesmo?). Mas, por outro, reconhecer esse "privilégio" não significa, como afirma Zuin (1995, p. 168) a propósito da crítica de Giroux à Escola de Frankfurt, "debilitar a concepção crítica" de seus autores, e sim explicitar suas limitações. De fato, o que observamos em nossos estudos é que esse potencial crítico estaria comprometido, pois esses discursos não problematizam a questão crucial dos condicionantes sociais do "dom" artístico e da competência cultural, pois trabalham a partir da noção de autonomia da arte sem questioná-la completamente.

Como a competência artística é produto de uma familiarização "insensível", de uma transferência "automática" de atitudes, quer dizer, de uma aprendizagem inconsciente, os privilegiados tendem, como vimos, a considerar sua herança cultural como um *dom da natureza*. Para Bourdieu, as contradições e ambiguidades da relação dos mais cultivados com sua cultura explicam-se justamente por este paradoxo da "realização" da cultura como "tornar-se natureza": a cultura só se realiza *negando-se como cultura* (artificial e artificialmente adquirida), só assim ela se torna segunda natureza ou, nos termos do autor, um *habitus*. No âmbito dos discursos filosóficos sobre a arte, isso pode resultar, também, em problemas de ordem teórica. Podemos observar o tema da "segunda natureza" em Marcuse, quando este afirma que as necessidades estéticas, detentoras de uma *raiz orgânica*, só podem ser satisfeitas por meio da extinção das instituições

estabelecidas que negam suas reivindicações “orgânicas” (MARCUSE, 1969a, p. 27). E observamos também traços da já referida aporia da *revolução antes da revolução* quando o autor defende que certa arte seria capaz de liberar a *sensibilidade* de indivíduos portadores de uma “nova sensibilidade”. Segundo Marcuse, para que aconteça a superação da realidade estabelecida é preciso que haja indivíduos dotados de sensibilidade e consciência incompatíveis com essa realidade. E, para que haja indivíduos assim, é preciso que a realidade estabelecida seja superada. Uma solução para essa aporia, conforme defende Marcuse, é a atuação *indireta* da arte como um catalisador das mudanças subjetivas necessárias à revolução. Mas esses “novos” sujeitos possuem a disposição “estética adequada”? Ou: existe uma arte que se harmonize com essa disposição? Todavia, essa aporia segue sem solução, pois, a nosso ver, o autor não problematiza os condicionantes e as posições sociais daqueles cujas “reivindicações orgânicas” estão em consonância com a sua visão de “necessidades estéticas”, nem atenta para a hipótese de que estas são adquiridas, artificiais, e não naturais.

Diante dessa dificuldade do amador e do teórico da arte em reconhecer que a cultura não é (outra) natureza, Bourdieu mostra que fica claro por que falar das condições e dos condicionamentos sociais que tornam possível a experiência estética das pessoas cultas soa ao mesmo tempo como uma *evidência* e como um *escândalo*: uma vez que sua experiência da “graça estética” é tão perfeitamente liberada das imposições culturais e possui tão poucas marcas do longo processo de aprendizagem da qual é fruto.

5.5.1 Usos e modos de aquisição

Bourdieu afirma que a diferença entre o aprendizado “natural” e “espontâneo” da cultura e as formas de aprendizado “forçado” não está em elementos “qualitativos” (a profundidade ou durabilidade de seus efeitos), mas no tipo de relação com a cultura: confiante, segura de si, certa de deter a legitimidade cultural, desembaraçada e íntima. Portanto, o lugar privilegiado dos modos de marcar as distâncias sociais é a maneira de *usar* sistemas simbólicos culturais (vestuário, mobília, linguagem, modos de agir, adereços e, especialmente, a relação com as obras de arte), pois “nada distingue, com efeito, mais rigorosamente as diferentes classes do que as disposições e as competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo das obras legítimas” (BOURDIEU, 1983, p. 89), maneira que está intimamente vinculada ao modo como se

adquire a cultura:

> Assim, o que a ideologia do gosto natural opõe, através de duas modalidades de competência cultural e de sua utilização, são dois modos de aquisição da cultura:[187] o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, *acelerado*, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura. (BOURDIEU, 1983, p. 97, grifo no original).

Podemos acrescentar também que a maneira de usar os bens ganha importância, pois a mera posse dos bens, materiais ou simbólicos, não é mais suficiente para distinguir as pessoas.[188] Maneira que não está dissociada do seu modo de aquisição:

> privilegiar, entre todos os tipos de disposição, aquele que carrega menos vestígios de sua gênese, [...], é uma forma de estabelecer a separação intransponível entre os detentores da maneira correta de consumir os bens culturais que faz a qualidade do consumidor (e, em certos casos, o valor do bem consumido), e os novos-ricos da cultura que denunciam [...] as carências sutis de uma cultura adquirida em más condições […]. (BOURDIEU, 2007b, p. 104).

Os dilemas de autores como Adorno, Valéry, Proust e outros a respeito dos museus (novos e antigos) e seus visitantes, discutidos por Otília Arantes (1991) e Ricardo Fabbrini (2008), por exemplo, revelam talvez o conflito (e a falta de clareza diante das mudanças no cenário e nas obras expostas nos museus) entre o modo "legítimo" de fruição, de certo modo, um uso, (ilustrado pela "gravidade e concentração" de Adorno, pela defesa da contemplação de Valéry) e o "ilegítimo" (a "superficialidade" denunciada por Valéry, a "fruição diletante" de Proust, criticada por Adorno). À medida que os museus se multiplicam, que a "universalização do acesso" se torna uma bandeira da política cultural

---

187 A atualidade desses dois modos de aquisição pode ser observada em dois fenômenos que, à primeira vista, poderiam apontar para a sua inadequação: *o consumo cultural afluente* – especialmente no tocante à cultura mediana, que continua sendo visto com reservas (e mesmo com maus olhos) pelos teóricos eruditos, desvalorizado especialmente por seu caráter "pedagógico" (que pode ser identificado na presença da mensagem, da autorreferência, do didatismo; na ausência de ambiguidades; na "condução" do espectador etc.); e *a crise sistêmica do ensino* – a dificuldade enfrentada pelo sistema convencional de educação escolar em manter a imagem de "democrático" e "igualitário" diante da entrada maciça de indivíduos oriundos de contextos culturais pouco ou nada familiarizados com a cultura escolar, para os quais as práticas pedagógicas se mostram incapazes de promover um aprendizado efetivo da disposição cultural legítima.

188 Outro autor que também trata da função de distinção exercida pelo consumo cultural é Jean Baudrillard. Gambaro (2012, p. 26), ao analisar as proximidades e diferenças entre as visões de Bourdieu, Baudrillard (análise próxima da semiologia do consumo material como elemento de exclusão) e Bauman (transitoriedade das relações e consumo como elemento de inclusão), chega a uma conclusão semelhante à nossa: atualmente, a simples aquisição de bens não é distintiva, mas os "usos atribuídos aos objetos, esses sim, e a velocidade de troca, se tornaram os verdadeiros definidores do pertencimento a uma elite, da inclusão."

dos governos, que o ensino se “democratiza” (ainda que somente em termos de montante total de matrículas e não de inclusão real), que os museus são incluídos nos roteiros turísticos, ou seja, que o acesso em si é ampliado, cresce a importância do papel de distinção dos usos dos objetos culturais.

A crítica de Gartman a respeito dos limites da noção de “distinção” em Bourdieu, que busca mostrar como ela não contempla o nivelamento cultural decorrente do consumo igualmente nivelado, negligencia a questão do uso dos bens. Gartman considera que o consumo de bens culturais materiais ocorre somente em função da renda, ou seja, em função de aspectos quantitativos, como vimos. Citando pesquisas que indicam o consumo de bens materiais semelhantes por membros de diferentes classes sociais, o estudioso afirma que esse consumo oculta as diferenças de classe, que só são explícitas no reino “íntimo” da cultura imaterial (GARTMAN, 2013, p. 127 e seguintes). Sua crítica funda-se nas noções equivocadas, se tomarmos como referência a teoria de Bourdieu, de que o consumo de bens imateriais não leva à exibição de nenhum sinal exterior (ou seja, é invisível) e de que o consumo de bens materiais não exige nenhum “conhecimento” especial. Mas, ao contrário, o consumo dos bens da cultura legítima revela sinais diversos e, se se quiser apontar somente um, o sucesso escolar é um deles.

Além disso, Gartman apresenta uma visão um tanto mecânica (ironicamente, uma das críticas que ele faz à abordagem da Escola de Frankfurt) ao associar diretamente o poder aquisitivo do indivíduo aos bens que ele vai consumir: se o indivíduo tem dinheiro suficiente para comprar um aparelho televisor de determinado tipo, vai fazê-lo. Negligenciam-se assim completamente as motivações pessoais e o sistema de valores dos indivíduos que os levam a consumir este ou aquele produto, a eleger prioridades, quer dizer, tudo que caracteriza os indivíduos como “agentes” (justamente o aspecto criticado por Gartman na teoria de Bourdieu: indivíduos como meros suportes da estrutura).[189] Por fim, a crítica de Gartman sofre de um problema conceitual mais grave: diferenciar a cultura em “material” e “imaterial” é arriscar-se a incluir pinturas e esculturas no grupo das “materiais” e um fundo de investimentos na de “imateriais”, colocando de cabeça para baixo toda a sua argumentação. O que define o tipo de cultura, vemos em Bourdieu, não é o tipo de suporte em que ela se encontra; não é tanto a posse, mas o uso

189 Por exemplo, constatar que no Brasil de hoje há mais de um aparelho celular por habitante e, a partir disso, afirmar que o consumo de aparelhos celulares está democratizado e nivelado é ignorar uma série de diferenças aplicáveis a esse consumo: idade do aparelho (novo, antigo, usado), modalidade de compra (a vista, a prazo, cartão de crédito, carnês etc.), marca, preço, tipo de conta telefônica (pré-pago, pós-pago, com ou sem plano de internet móvel), uso principal (trabalho, comunicação com a família, uso de redes sociais etc.), tipo (smartphone, convencional) e assim por diante.

que se faz dela, a “qualidade” da experiência cultural.

5.5.2 Ideologia carismática: iluminação e salvação cultural

Num aparente paradoxo, Bourdieu defende que a diferenciação entre a experiência “autêntica” e a “ilegítima” feita pelos eruditos por meio do “dom” contempla uma ideia de “conversão” artística, segundo a qual a arte pode irradiar milagrosamente uma espécie de “iluminação” que levaria à “salvação cultural”[190] de qualquer pessoa que tenha um espírito “elevado” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 19-20).

> Do que se segue que os conhecedores mais advertidos são *os defensores naturais da ideologia carismática, que concede à obra de arte um poder de conversão mágico, capaz de despertar as virtualidades latentes em alguns eleitos*, e que opõe a experiência autêntica da obra de arte como ‘afecção’ do coração ou iluminação imediata da intuição aos avanços laboriosos e aos frios comentários da inteligência, silenciando as condições sociais e culturais dessa experiência e tratando ao mesmo tempo como uma graça de nascimento a potencialidade adquirida por uma longa familiarização ou pelos exercícios de uma aprendizagem metódica. (BOURDIEU, 1971, p. 70, tradução e grifo nossos).

Todos podem ser despertados pela graça da iluminação estética – esse é o poder carismático da obra de arte. Essa ideologia atribui tal poder ou capacidade ao acaso incompreensível da graça ou à arbitrariedade dos “dons”, que são na verdade, segundo Bourdieu, habilidades que resultam de uma educação desigualmente repartida. Mas dizer que essa experiência com a arte é *ideológica* não é o mesmo que dizer que ela é *falsa*: ela é realmente sentida intimamente pelo espectador. Essa incompreensibilidade pode ser reforçada de diversas maneiras pelos discursos filosóficos sobre a arte como, por exemplo, quando Abdo (2005, p. 363 e 365) explica que, para Pareyson, a arte é “alteridade irredutível, não dedutível e não explicável por condições preexistentes”, que só pode ser compreendida como um mundo (que expressa a dimensão espiritual do artista) cujo fundamento reside nela mesma. Entretanto, para Bourdieu, esse caráter “íntimo” e “subjetivo” não faz do encontro com a arte uma experiência inexplicável, ao contrário. Essa relação vivida como mística entre o espectador e a obra é explicada, segundo

190 Seria um exagero enxergar este vínculo tácito entre dois universos que na aparência já estão completamente separados, o da arte e o da religião, nesta afirmação de Danto, segundo a qual o “[…] mundo da arte se encontra diante do mundo real aproximadamente como a relação na qual a *Cidade de Deus* se encontra diante da *Cidade Terrena*. Alguns objetos, como alguns indivíduos, desfrutam de uma dupla cidadania [...]”? (DANTO, 2006, p. 22, grifos nossos).

Bourdieu, em função das “estratégias” de distinção dos produtores e as estratégias de distinção dos consumidores mais distintos (princípio que rege as ações culturais de ambos os agentes) se encontrarem sem precisar se procurar. Por isso, o encontro com a obra é vivido muitas vezes dentro da lógica do *milagre* e do *amor à primeira vista*. Também por isso a experiência do amor pela arte exprime-se e é vivenciada na linguagem do amor. O encontro “milagroso” com a obra de arte funciona como “o encontro entre um já objetivado e uma expectativa implícita, entre uma linguagem e disposições que não existem senão no estado prático”, quer dizer, um “encontro entre duas histórias, uma no estado objetivado (a obra de arte), a outra no estado incorporado (o consumidor), que são objetivamente concordantes”, de modo que descobrir uma coisa a seu gosto é descobrir a si mesmo (BOURDIEU, 2003a, p. 170, 171 e 179). Desse modo, Bourdieu recusa a visão weberiana, a respeito do “ajustamento calculado dos membros do clero com as expectativas dos leigos,” segundo a qual haveria uma relação consciente entre oferta e procura, uma relação cínica entre o produtor, capaz de oferecer satisfação conscientemente, e os consumidores (2003a, p. 172).

Apontamos os trechos a seguir, extraídos de *A Dimensão Estética*, como exemplos do discurso de um “conhecedor mais advertido”, pois parecem evidenciar uma afinidade estreita entre o pensamento de Marcuse e a “ideologia carismática”, porquanto ilustram sua ideia de que a arte pode produzir uma “contra-consciência” (1978, p. 9) e uma “contra-sensibilidade”, ou uma nova consciência e uma nova percepção (p. 41), que tornam possível que o “indizível seja dito, que o de outro modo invisível se torne visível e o insuportável exploda” (p. 45, tradução nossa):

> A lógica interna da obra de arte acaba por *levar à emergência* de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporada nas instituições sociais dominantes. […] A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para *mudar a consciência e os impulsos* dos homens e mulheres que podem mudar o mundo. (MARCUSE, 1978, p. 7, tradução e grifo nossos).

> Mas o *encontro* com o mundo ficcional *reestrutura* a consciência e fornece representação sensível para uma experiência antissocial. A sublimação estética assim libera e valida os sonhos infantis e adultos de felicidade e tristeza. (MARCUSE, 1978, p. 44, tradução e grifo nossos).

> A arte irrompe uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão na qual os seres humanos, a natureza e as coisas não se submetem mais à lei do princípio de realidade estabelecido. [...] O

> *encontro* com a verdade da arte acontece nas distanciadoras linguagem e imagens que tornam perceptível, visível e audível aquilo que não é mais, ou ainda não é, percebido, dito e ouvido na vida cotidiana. (MARCUSE, 1978, p. 72, tradução e grifo nossos).

Já em 1945, podiam ser observadas essas ideias de Marcuse sobre os "poderes"[191] (que não são apresentados pelo autor como místicos) da experiência estética:

> A 'promesse du bonheur', embora apresentada como destruída e destruidora, é, na apresentação artística, suficientemente fascinante para iluminar a ordem de vida reinante (que destrói a promessa) em vez da ordem futura (que a realiza). O efeito é um despertar da memória, a lembrança de coisas perdidas, a consciência do que foi e do que poderia ter sido. (MARCUSE, 1999, p. 286).

> A incompatibilidade da forma artística com a forma real da vida pode ser usada como uma alavanca para lançar sobre a realidade a luz que esta não consegue absorver, a luz que pode acabar dissolvendo esta realidade (embora esta dissolução não seja mais a função da arte). […] A arte pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade. (MARCUSE, 1999, p. 288).

Uma década depois, em *Eros e Civilização*, Marcuse comenta a noção de "catarse" em Aristóteles mas, ainda que não atribua um valor puramente "afirmativo" às transformações internas que o contato com a arte é capaz de realizar nos indivíduos, não questiona esse "poder" estético:

> A proposição de Aristóteles sobre *o efeito catártico* da arte resume a dupla função da arte: tanto opor quanto reconciliar; tanto acusar quanto absolver; tanto trazer à tona o reprimido quanto reprimi-lo novamente – '*purificado*.' As pessoas podem *se elevar* com os clássicos: elas leem e veem e ouvem seus próprios arquétipos se rebelar, triunfar, desistir ou perecer. E como tudo isso é formado esteticamente, elas podem fruí-lo – e esquecê-lo. (MARCUSE, 1969b, p. 122, tradução e grifos nossos).

Sobre as condições sociais que asseguram e condicionam a possibilidade dessa "elevação", o autor nada diz. O contexto "social" e "histórico" aparece, na referida obra, como categoria ampla e abstrata, fundada em sua interpretação marxiana da

191 Como havíamos afirmado anteriormente, há algumas afinidades entre o pensamento de Marcuse e Pareyson, entre elas a atribuição à arte de um "poder […] de pôr em crise todo um modo de existência do homem no mundo" e a afirmação segundo a qual "renovar as formas da arte significa renovar as relações humanas nos seus mais diversos níveis." (ABDO, 2005, p. 364). A linguagem mística aparece na explicação de Abdo de forma explícita: a forma artística "é uma fonte inesgotável de significados, capazes de *iluminar*, de modo sempre novo a realidade à sua volta e de modificar qualitativamente o lugar do homem e das coisas dentro dessa realidade." (ABDO, 2005, p. 363, grifo nosso).

metapsicanálise freudiana, no qual se insere um sujeito igualmente abstrato e genérico.

5.5.3 Um silêncio interessado

Os condicionantes sociais, as habilidades adquiridas e exigidas, os códigos que precisam ser dominados etc., não são explicitados por Marcuse (e o mesmo poderia ser dito, a despeito das diferenças teóricas de seus projetos, a respeito de Adorno e de Danto). Sobre esse tipo de omissão, Bourdieu alega que, contrariando a tendência kantiana em caracterizar tudo a respeito da experiência estética "autêntica" no desinteresse, o silêncio dos indivíduos cultivados acerca das condições sociais dessa experiência é um silêncio *interessado*,[192] pois permite legitimar um privilégio social ao transformá-lo em um dom natural. Embora o silêncio de autores como Adorno não seja completo, pois este reconhece a situação privilegiada[193] dos poucos capazes de expressar subjetivamente os antagonismos sociais por meio da arte, ele não se aprofunda, como se vê na seguinte passagem:

> Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao *privilégio*: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como *sujeitos autônomos*, capazes de se *expressar livremente*. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento

192 "O furor ou o horror que o resultado do meu trabalho às vezes suscita talvez se explique em parte pelo fato de que esse olhar desencantado, sem ser de escárnio ou de cinismo, também se dirige aos universos que são, por excelência, lugar de desinteresse (pelo menos na representação daqueles que dele participam), como é o mundo intelectual. Lembrar que os jogos intelectuais também tem alvos, que esses alvos suscitam interesses – coisas que de certo modo todos sabem – é tentar estender a todas as condutas humanas, aí compreendidas as que se apresentam ou são vividas como desinteressadas, o modo de explicação e de compreensão de aplicação universal que define a visão científica, e arrancar o mundo intelectual do estatuto de exceção ou de extraterritorialidade que os intelectuais têm a tendência de lhe atribuir. […] Assim, a sociologia postula que há uma razão para os agentes fazerem o que fazem (no sentido em que falamos de razão de uma série), razão que se deve descobrir para transformar uma série de condutas aparentemente incoerentes, arbitrarias, em uma série coerente, em algo que se possa compreender a partir de um princípio único ou de um conjunto coerente de princípios. Nesse sentido, a sociologia postula que os agentes sociais não realizam atos gratuitos." (BOURDIEU, 1996, p. 137-138).

193 Para Zuin (1995, p. 165), apresentar o reconhecimento dos frankfurtianos de que condições economicamente desiguais deram origem à cultura "superior" é suficiente para refutar aqueles que criticam "a postura conservadora" de Adorno. Discordamos desse autor, pois o conservadorismo aqui não reside na ignorância das desigualdades sociais, mas, entre outras coisas, no não-questionamento da "universalidade" dessa "superioridade" cultural.

> e o sonho. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. (ADORNO, 2003, p. 76-77, grifos nossos).

Adorno não problematiza aqui as "pressões da sobrevivência", ou os condicionantes históricos e sociais que levaram sujeitos diferentes a se tornarem "autônomos" ou "alienados", ou as implicações na compreensão da origem de competências e incompetências artísticas, ou os limites dessa "expressão livre", ou por que o direito de "buscar a própria voz" não se efetiva (ao menos não no texto em questão). Mas, revelando-se somente a quem é capaz de operar "a interpretação social da lírica" por meio dos procedimentos imanentes adequados, essa "corrente subterrânea coletiva" nos parece sofrer do mesmo destino das condições sociais da experiência estética: o quase esquecimento.

Assim, se aceitarmos o argumento de Bourdieu, a experiência estética é *útil*, ou seja, cumpre diversas funções que não somente "elevar o espírito", o que não quer dizer que seus usos sejam todos intencionais ou envolvam "má-fé", mas certamente resultam em benefícios e recompensas, assim como punições ou condenações. Bourdieu, ao questionar o "desinteresse" relativo às práticas artísticas, reforça o caráter "mundano" da arte e, como já afirmamos anteriormente, situa o fenômeno artístico no universo das práticas sociais, contra a ideia de uma arte autônoma, externa e superior à realidade social.

Esta é, então, a condição de possibilidade da ideologia carismática: a suspensão (a ignorância) das condições sociais que tornam possível a cultura e a cultura tornada natureza (com aparência de dom e graça, mas efetivamente adquirida e, assim, "merecida"). Essa ideologia permite atribuir à cultura, especialmente ao "amor pela arte"[194] (marca da eleição que separa, de modo imperceptível, os agraciados dos não-agraciados), o lugar central que ela ocupa na "sociodiceia" burguesa:

194 Mesmo que Bourdieu não use a expressão "pós-modernidade" para se referir ao período cultural objeto de suas investigações, este coincide com o período que outros estudiosos identificam sob esse rótulo. Ainda que autores como Jameson falem de uma "virada cultural" que representa a transformação profunda de diversos aspectos da cultura moderna (ausência de historicidade, superficialidade, fragmentação), acreditamos que o funcionamento da cultura como legitimadora das desigualdades sociais continua operando sob os mesmos princípios de distinção descritos por Bourdieu. A cultura pós-moderna, ainda que fragmentada, efêmera e comercial, continua hierarquizada e "desconectada" na aparência de seus condicionantes sociais. Se a arte na contemporaneidade é consumida predominantemente como entretenimento e o comércio marca todas as suas instâncias, isso não exclui o elemento ideológico de "transformação interior" e de sentimento de superioridade natural que acompanha o consumo das obras relativamente consideradas mais "legítimas", mais "artísticas". A ideologia carismática nunca esteve tão presente quanto agora, pois nunca antes a ideia de "democratização" do acesso às obras foi tão incorporada ao mercado da arte.

> O burguês encontra naturalmente na cultura, como natureza cultivada e culta que se tornou natureza, o único princípio possível de legitimação de seu privilégio: não podendo invocar o direito de sangue (que sua classe negou historicamente à aristocracia), nem a natureza, que segundo a ideologia 'democrática' representa a universalidade, quer dizer, o terreno em que desaparecem todas as distinções, nem as virtudes ascéticas que permitiam aos burgueses da primeira geração invocar seus méritos, pode apelar à natureza cultivada e à cultura convertida em natureza, ao que se denomina às vezes a 'classe', por uma espécie de lapso revelador, à 'educação', no sentido de produto da educação que parece não dever nada à educação, à *distinção*, graça que é mérito e mérito que é graça, mérito não adquirido que justifica as aquisições não merecidas, ou seja, a herança. (BOURDIEU, 1971, p. 71-72, grifo no original, tradução nossa)

Em é também em virtude do caráter ideológico desses aspectos da cultura que Bourdieu defende que se "rompa o silêncio" por meio de seu estudo e problematização:

> Não seria necessário demonstrar que a cultura é adquirida ou que essa forma particular de competência a que chamamos gosto é um produto da educação ou que nada é mais banal do que a procura da originalidade se todo um conjunto de mecanismos sociais não viessem dissimular essas verdades primeiras que a ciência deve restabelecer, estabelecendo em acréscimo as condições e as funções de sua dissimulação. É assim que a ideologia do gosto natural, que repousa na negação de todas essas evidências, tira sua aparência e sua eficácia daquilo que, como todas as estratégias ideológicas que se engendram na luta de classes cotidiana, ela naturaliza as diferenças reais, convertendo em diferenças de natureza diferenças no modo de aquisição da cultura. (BOURDIEU, 1983, p. 95).

No caso específico da "ideologia carismática", ela é ainda mais adequada para manter as desigualdades por conviver pacificamente com a noção predominante de universalidade:

> Pedra angular de um sistema que não pode funcionar senão dissimulando sua verdadeira função, a representação carismática da experiência artística nunca desempenha tão bem sua função mistificadora como quando adota uma linguagem 'democrática' […]. A ideologia carismática não teria a mesma força se não constituísse o único meio formalmente irrepreensível de justificar o direito dos herdeiros à herança sem contradizer o ideal da democracia formal se, nesse caso particular, não tendesse a fundar na natureza o direito exclusivo da burguesia a apropriar-se dos tesouros artísticos, a apropriar-se deles *simbolicamente*, quer dizer, da única maneira legítima em uma sociedade que pretende entregar a todos, 'democraticamente', as relíquias de um passado aristocrático [o acervo dos museus]. (BOURDIEU, 1971, p. 75, grifo no original, tradução nossa).

5.5.4 O último reduto da democracia formal: a escola

Ironicamente, talvez seja justamente o "ideal [erudito] da democracia formal" um dos responsáveis pelas novas configurações dos museus, cada vez menos "eruditos":[195] destinados, de fato, à visitação de uma parcela muito pequena da população, a classe culta, os museus de arte estariam fadados ao fechamento se não encontrassem estratégias para aumentar sua frequentação e assim justificar sua manutenção. Isso não significa, entretanto, uma destruição completa da configuração "tradicional" dos museus, visto que o consumo cultural, como as outras formas de consumo, divide-se em nichos e pode sem má consciência destinar espaços, bens e serviços de "níveis" diversos para "clientes" diversos, sem minar a ideologia da universalidade.

Assim, dado o fracasso das tentativas "didáticas" (visitas guiadas, organização e exposição pedagógica dos acervos etc.) e "econômicas" (acesso gratuito, vínculo entre exposições e pacotes turísticos) em aumentar a visitação ao museu "tradicional" de modo significativo, não é de todo estranho que alguns museus tenham adotado estratégias mais condizentes com a indústria do entretenimento[196] (que Arantes chama de "imperativo de animação cultural"), capaz de atingir um número consideravelmente maior de pessoas, de se manter e de gerar lucros financeiros (citemos o caso do cinema hollywoodiano, somente um dos exemplos possíveis).

Cinco décadas após a publicação da pesquisa de Bourdieu e sua equipe sobre os hábitos de frequentação dos museus de arte na Europa, não nos parece que "o sentimento profundo da indignidade (e da incompetência) que assombra os visitantes menos cultos, como que esmagados pelo respeito diante do universo sagrado da cultura legítima, [e que] contribui consideravelmente para mantê-los afastados dos museus" (BOURDIEU; DARBEL. 2007, p. 89) tenha sido abrandado significativamente por alguma ação escolar ou mesmo pelos "setores educativos" dos museus. Casos como a exposição "Picasso e os mestres", citada por Fabbrini (2008, p. 257), que atraiu milhares de pessoas, não deixam de ser uma exceção que confirma a regra. Organizada por grandes instituições culturais (museus nacionais franceses, museu nacional Picasso, Louvre,

195 Ver os casos do Beaubourg e do Monchengladbach, discutidos por Arantes (1991, p. 164 e seguintes, e p. 167, respectivamente) e Fabbrini (2008, p. 253 e seguintes, e p. 264, respectivamente).

196 A seguinte afirmação corrobora nossas impressões sobre as mudanças na gestão dos museus: "Ao contrário dos museus dos anos 70, ainda projetados com intenções didáticas, vinculadas a movimentos sociais de democratização, os museus dos anos 80 optaram claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude crescentemente hedonista, a seu ver requerida pelo próprio funcionamento da sociedade de consumo" (ARANTES, 1991, p. 167).

museu d'Orsay e a Galeria Nacional de Londres), com o apoio do grupo LVMH Moët Hennessy-Louis Vuitton, com um orçamento alto para os padrões de uma exposição de arte, mas baixo se comparado ao de uma produção cinematográfica hollywoodiana, por exemplo, a exposição contou com mais de duzentas obras do próprio Picasso e de outros pintores de renome, como El Greco, Vélasquez, Goya, Poussin, Ingres, Manet, Lautrec, Degas, Cézanne, Renoir, Ticiano, Rembrandt e Van Gogh.

Mesmo sem dados precisos sobre o nível de instrução dos mais de 700.000 visitantes que usufruíram desta exposição, tal acontecimento parece confirmar várias das observações feitas por Bourdieu décadas atrás, entre elas o "fato de que os visitantes orientam sua escolha para pintores mais célebres e mais consagrados pela Escola com uma frequência tanto maior quanto menor é seu nível de instrução" (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 93). Além disso, diante do crescimento da classe média, a ideia de que "a boa vontade cultural das classes médias é um efeito da ascensão social, ao mesmo tempo que uma dimensão essencial da aspiração aos direitos (e deveres) da burguesia" (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 53) possa fornecer uma explicação para o grande número de visitantes da referida megaexposição.

Certamente, as observações de Bourdieu sobre os frequentadores dos museus deixam de fora outro problema relacionado aos Novos Museus: a *estetização do social*[197] ou a *generalização do estético*.[198] Esse problema diz respeito à noção de embaralhamento entre arte e vida, colocada em pauta pelas vanguardas históricas no campo da produção artística e discutida filosoficamente por autores como Marcuse, que pressupõe a *autonomia da arte* diante daquilo que Bürger chama de "práxis vital".

Toda a argumentação que buscamos construir em nossa tese tentou justamente problematizar essa *autonomia*, defendendo sua relatividade de fato, apesar de sua

---

197 "No atual estágio do capitalismo, a indústria cultural entrou no seu período *soft*, por assim dizer pós-industrial. Se pensarmos no que foi a indústria cultural dos anos 50 e 60, veremos que o processo se inverteu. Não se trata mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano, rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de uma cultura de massa, mas de introduzir o universo quotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de *estetização do social*, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida quotidiana" (ARANTES, 1991, p. 167, grifos no original). Tal "momento complementar" também foi reconhecido por Bürger (2012, p. 113), quando este afirma que a "literatura de entretenimento e a estética da mercadoria" representam a "falsa superação" da arte autônoma, tencionada pelos movimentos históricos de vanguarda como "transposição da arte para a práxis vital", mas que não logrou êxito.

198 "Estamos entendendo, assim, por generalização do estético o efeito perverso do programa moderno de fazer do mundo, arte [...]. Generalização do estético que é emblemática nos novos museus – como estamos procurando mostrar – não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como um valor em si, como algo a ser fruído como obra e arte, e não apenas como construção destinada a abrigar acervos de arte; mas também por suas exposições cenográficas; pela decoração de seus interiores; bem como pela sociabilidade estilizada de seus visitantes. (FABBRINI, 2008, p. 262-263).

absolutização ideal. Se os museus estão perdendo, ao menos na aparência, ao longo das últimas décadas, a aura de "seriedade", de "templo da arte", de isolamento da vida cotidiana, mas os dilemas referentes à apresentação e fruição das obras nos museus ainda permanecem, isso talvez seja sintoma da perda da importância do museu "tradicional" na manutenção da legitimidade da atitude erudita diante da arte e da correspondente *autonomia da arte*. Ou seja: não seria mais preciso "controlar" o acesso às obras para reforçar aquela atitude e aquela ideia, ou os aspectos mais socialmente rentáveis da cultura "superior" já não precisam tanto dos museus para se efetivar.

Com base em nosso estudo da obra de Bourdieu, acreditamos que o crescimento do sistema escolar possa fazer parte dessa mudança de papel do museu: se, para a maioria das pessoas, a distância com relação à cultura erudita já é reafirmada cotidianamente nos bancos escolares, se o "acesso" às obras está ao alcance dos dedos (vide o projeto *Google Art*) ou se existem outras artes (música, cinema, teatro etc.) mais "acessíveis" ou "significativas" que as artes plásticas tradicionais, não faz sentido investir (simbólica e economicamente) numa instituição que faz a mesma coisa, para um número muito limitado de pessoas (mesmo na megaexposição *Picasso e seus mestres*, o número de espectadores foi limitado pelas políticas de controle dos museus)[199] e, sobretudo, sem o caráter compulsório (legal ou não) que a educação escolar tem na maioria dos países. Além disso, acompanhamos Bourdieu quando dizemos que é muito mais fácil promover a "democratização" da cultura na escola "tradicional" do que no ambiente do museu "tradicional". A escola é a única instituição autorizada a converter capital cultural em signos concretos de distinção: os diplomas. Por sua vez, os certificados de escolaridade não têm valor somente dentro do universo acadêmico, o que certamente reduziria a importância prática da escola, mas implicam em oportunidades maiores ou menores de acesso a "bons" empregos (socialmente valorizados, mais "intelectuais" que "braçais") e "altos" salários.[200] Mais ainda, a escola funciona em consonância com a ideologia carismática, naturalizando as desigualdades culturais e, assim, as econômicas, promovendo ou censurando disposições culturais (quer dizer, no fundo, "maneiras de ser"), contribuindo para a manutenção do valor social da disposição erudita que extrapola o universo artístico e que, a despeito da crise enfrentada tanto pelo modelo econômico vigente quanto pelo sistema convencional de educação escolar, é uma disposição que

199 Ver Fabbrini, 2008, p. 257.
200 Por exemplo, no Brasil, em 2013, a diferença entre o salário de nível superior e o salário sem nível superior era de 219,4% (IBGE. Cadastro Central de Empresas: cresce interesse de organizações por nível superior; salário médio difere em mais de 219%. *Sala de Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 mai. 2013. Notícias).

continua desempenhando um papel central nas vidas dos indivíduos. Ambiente “natural” do discurso filosófico praticamente desde o início da história da Filosofia, a escola, espaço que funciona pela ignorância dos condicionantes sociais da cultura, permanece sendo o local por excelência de um discurso filosófico sobre a autonomia da arte que ainda não foi capaz de romper completamente com os princípios “eruditos” de uma estética cuja função social é, independentemente das intenções de seus estudiosos, contribuir para manutenção das desigualdades sociais.

> O desconhecimento dos determinantes sociais da carreira escolar – e, por conseguinte, da trajetória social para cuja determinação ela contribui – confere ao diploma escolar o valor de um direito de natureza, transformando a escola em uma das instâncias fundamentais da manutenção da ordem social. É, sem dúvida, no terreno da educação e da cultura que os membros das classes dominadas têm menos oportunidades, por um lado, de descobrir seu interesse objetivo e, por outro, de reproduzir e impor a problemática conforme a seus interesses: de fato, a consciência dos determinantes econômicos e sociais do desapossamento cultural varia quase em razão inversa ao desapossamento cultural […]. A ideologia carismática que imputa à *pessoa*, a seus dons naturais ou a seus méritos, a inteira responsabilidade por seu destino social, exerce seus efeitos para muito além dos limites do sistema escolar: não há relação hierárquica que não tenha uma parte da legitimidade, que os próprios dominados me[201] [sic] reconhecem, de sua participação, confusamente percebida, na oposição entre 'instrução' e ignorância. (BOURDIEU, 2008, p. 363, grifos no original).

201 Com base no trecho original, o termo correto deveria ser “lhe”. Para uma tradução alternativa do trecho em questão: “não existe relação hierárquica que não extraia parte da legitimidade que os próprios dominados lhe concedem de sua participação, confusamente percebida, na oposição entre 'instrução' e ignorância” (BOURDIEU, 2007, p. 452, tradução nossa).

Conclusão

O alcance singular da crítica da cultura de Bourdieu pode ser explicado em parte pela "heterodoxia" de sua abordagem das práticas, instâncias, agentes e bens culturais. A começar pelo fato de tratar *todos* os âmbitos culturais como objetos potenciais de estudo científico, sem reservar a nenhum deles um local especial ou "protegido" de qualquer esforço investigativo, como a visão de Danto acaba por fazer ao tratar das questões da arte da perspectiva de uma teoria (artística) da arte. Em relação ao universo da arte, fundado mesmo na contemporaneidade na noção de *autonomia* como descolamento entre arte e vida, a visão de Bourdieu provoca desconforto nos agentes envolvidos e apresenta um potencial crítico agudo. Praticante de um "trabalho de campo em filosofia", Bourdieu submete o "sagrado" mundo da arte a pesquisas empíricas extensas, ao mesmo tempo em que não pratica um "empiricismo cego"; discute princípios filosóficos; questiona outras abordagens sociológicas e constrói suas próprias categorias teóricas. A fim de superar os limites das abordagens "internalistas" e "externalistas" da cultura, propõe um olhar *relacional*, que não atribui sentido a nenhum elemento isoladamente, mas vê na relação entre eles o princípio de explicação teórica e de funcionamento prático.

Para romper efetivamente com as leituras "internas" também no sentido da filosofia da arte, Bourdieu busca tratar os textos como dotados simultaneamente de valor filosófico e não-filosófico. Procedendo de maneira diferente do que fazem Derrida e Eagleton diante da *Terceira Crítica*, Bourdieu desenvolve uma estética "antikantiana" que coloca em xeque diversas noções centrais para Kant: defende a unidade entre gostos "bárbaros" e "cultos", problematiza a fruição "desinteressada" da arte e afirma que toda experiência estética está sempre munida de conceitos. Tratando o fenômeno estético como fato social, o autor francês demonstra as implicações éticas de uma estética que elogia a cultura como dominação da natureza ao revelar a legitimação da dominação social subjacente à relação erudita com a arte.

Ferramenta importante para a efetivação do propósito de ruptura com as visões internalistas e externalistas, o conceito de *campo* permite a Bourdieu tratar os elementos do universo cultural de maneira relacional, destacando a particularidade de suas relações específicas, ao mesmo tempo em que permite compreender as leis gerais que organizam todos os campos. Com esse conceito, o autor mostra que o processo de autonomização

não é exclusividade do mundo da arte e que, ao fim e ao cabo, ele não tem como resultado o descolamento desse mundo em relação às outras instâncias da vida social, mas sim a efetivação de tendências de funcionamento que antes se encontravam em estado incipiente; a conquista de uma *autorregulação* cada vez mais completa; e a ocultação dos condicionantes sociais que atuam no campo. O reconhecimento das origens também "externas" dessa autorregulação permitiram a Bourdieu se afastar de visões que atribuem tudo que existe a respeito da arte a sua história interna, como o faz Danto, que reconhece somente o peso das relações dos agentes internos (quase reduzidos aos artistas) na determinação do universo da arte. Paradoxalmente, o processo de autonomização do campo artístico se efetiva em função do que ocorre em outros campos e o leva, na verdade, a uma conexão mais íntima com eles, posto que esse processo não se dá de forma independente, mas é devedor das dinâmicas de outros campos como o econômico, o religioso, o político e o escolar, por exemplo.

Para reforçar a tese de Bourdieu segundo a qual todos os campos se influenciam mutuamente, mesmo de maneira não-intencional, defendemos que a própria existência da abordagem bourdieusiana foi possibilitada pelo desenvolvimento interno do campo artístico em direção ao questionamento da categoria da forma estética única e da pretensão de normatividade das estéticas pré-vanguardistas:

> O significado da censura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas. Isto traz consequências para a ocupação científica com as obras de arte. Em lugar da observação normativa, *entra a análise de função*, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência de estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), o objeto da investigação. (BÜRGER, 2012, p. 155, grifo nosso).

O fato de só haver a possibilidade de tratar uma esfera da vida humana como um campo autorregulado se ela gozar de certo grau de autonomia não escapou ao próprio Bourdieu, que afirmava que seu enfoque, baseado na teoria dos campos,

> só tem fundamento, como é óbvio, na medida em que o objeto ao qual se aplica, o campo intelectual (e por conseguinte, ao campo cultural), seja dotado de uma autonomia relativa, que permita a *autonomização metodológica* que pratica o método estrutural ao *tratar* o campo intelectual *como* um sistema regido por suas próprias leis. (BOURDIEU, 2002, p. 10,

tradução nossa, grifos no original).

No trecho citado acima, podemos ver um dos aspectos criticados por Vandenberghe (1999, p. 39) na abordagem científica de Bourdieu: o convencionalismo. Ao recorrer à estratégia neo-kantiana do ficcionalismo analítico, Bourdieu estaria reduzindo a ontologia à epistemologia, enfraquecendo o potencial realista de sua teoria.

> Graças a essa vigilância epistemológica, Bourdieu evita o risco de reificação de sua teoria, mas somente ao custo de uma covardia ontológica, ouso dizer. O movimento de reificação do modelo da realidade para a realidade do modelo é mesmo evitado, mas como resultado desse toque convencionalista, a relação referencial entre o modelo e a realidade se torna ontologicamente obscura. Quando o movimento referencial do modelo da realidade para a realidade do modelo, e do significante para o significado, é rejeitado *a priori* e denunciado como um movimento reificador da hipótese para a hipóstase, não é mais possível testar racionalmente as pretensões ontológicas do modelo. [Isso impede] […] a investigação se o modelo efetivamente se refere e captura a realidade, ou se ele somente leva a sua reificação. (VANDENBERGHE, 1999, p. 40, tradução nossa).

Ainda que uma avaliação pormenorizada dessa crítica escape do escopo de nossa pesquisa, acreditamos que ela é mais profunda (e tem implicações mais profícuas) que as críticas feitas por Gruell, por exemplo.

Em comparação com outras visões teóricas contemporâneas sobre a função social da arte, acreditamos que Bourdieu foi quem realizou a maior ruptura com a pretensão de normatividade da estética pré-vanguardista. Sua posição representa também um desafio a leituras como a de Bürger (2012, p. 167) que, mesmo profundamente históricas e críticas, contribuem para reforçar alguns dos elementos centrais da estética “erudita”: a autonomia da arte, o estudo do fenômeno artístico a partir do estudo das obras individuais e a potencial inescrutabilidade da arte. Em nossa leitura, em grande medida isso se deu graças ao conceito de campo, com o qual Bourdieu superou o *economismo* que diversas teorias usam para explicar a dinâmica de campos de produção cultural como o da arte mediana. A função social da arte, para ele, não se define pela vontade consciente ou pelas intenções declaradas dos agentes do campo, ainda que elas ajudem a compreender essa função, mas se infere a partir do funcionamento interno dos campos, das disputas em jogo, das posições dos agentes e instâncias, de sua história e dos “prêmios” almejados.

Algumas dessas instâncias e instituições que são “palco” dos “jogos” também

foram problematizadas por outros teóricos, como é o caso dos museus. Entretanto, essas análises trabalham com noções da "estética erudita", tais como a *autonomia da arte*, que comprometem a profundidade de suas análises, dado que sua "parcialidade" é um importante fator limitante. Parte dessas análises foram provocadas pela crise dos museus tradicionais e pela emergência dos novos museus, no século XX, como as de Adorno, por exemplo, que apesar de não ser insensível às questões colocadas pelas vanguardas, pois reconhecia nelas um traço crucial para a legitimidade da arte, qual seja, a *autonomia*,[202] tomava como referência em sua discussão sobre os museus justamente os princípios "tradicionais" que corroboram a noção da autonomia da arte, dando preferência a uma perspectiva "artística" sobre esse problema.[203] Já Bourdieu situou o museu dentro do campo artístico em relação aos outros elementos que o compõem (críticos, teóricos, artistas, curadores, espectadores, escola, etc.), liderando uma grande pesquisa empírica sobre a frequentação de museus na Europa. Nessa pesquisa, traçou um retrato mais acurado da função dos museus de arte na contemporaneidade, explicando, inclusive, as razões pelas quais o museu passou a ocupar um lugar cada vez menos importante no que diz respeito à prática artística, ao mesmo tempo em que suas transformações provocaram polêmica no campo intelectual.

Talvez a análise mais extensa de Bourdieu tenha sido justamente sobre uma das instâncias menos problematizadas pelos discursos filosóficos sobre a arte, qual seja, a escola. O autor não somente buscou compreender como a educação (tanto familiar quanto escolar) tem um papel decisivo no aprendizado dos códigos artísticos e, portanto, no desenvolvimento da competência cultural legítima, como também a relação ambivalente entre a academia e os artistas, a função de reprodução da dominação social impetrada pela escola; a relação da escola com a cultura "legítima" e com a "ilegítima"; a conversão de capital cultural em signos sociais de reconhecimento de "mérito"; a naturalização das disposições culturais e o modo como a escola contribui para a manutenção da disposição cultural "erudita" e para a desvalorização da disposição "popular". Por meio de noções como "ética professoral" e "falácia escolástica", Bourdieu demonstrou a íntima conexão entre as *visões filosóficas sobre a arte* e o *campo escolar*, a maneira como ambos contribuem reciprocamente para sua manutenção. Diante da necessidade do discurso filosófico em ser tanto sancionado quanto reconhecido pelo

202 "Sem dúvida, Adorno salientou o significado da vanguarda para a teoria estética do presente. Mas, ao fazê-lo, na verdade insistia exclusivamente no novo tipo de obra de arte e não na recondução da arte à práxis vital intencionada pelos movimentos de vanguarda." (BÜRGER, 2012, p. 155).
203 Como pode ser visto em seu "Museu Valéry-Proust" (ADORNO, 1999a).

universo acadêmico, fica claro por que há poucas críticas “cultas” sobre a instituição escolar.

Somente por objetivar o ponto de vista “erudito”, Bourdieu pôde lançar mão de um olhar mais distanciado sobre a relação entre a cultura “superior” e a cultura “de massas”, enxergando diferenças e hierarquias onde outros (Adorno e Marcuse, p.e.) veem homogeneidade e uniformização. Mais uma vez, o autor cometeu uma “heresia”: propôs haver uma conexão entre essas duas esferas culturais, uma interdependência recíproca, uma ligação histórica e técnica entre elas. Assim, Bourdieu desenvolveu ferramentas de compreensão da “indústria cultural” bastante amplas, que permitem investigar a importância da disposição cultural “erudita” mesmo em lugares em que o conceito tradicional de “erudição” não se aplica, além de destacar o principal elemento da relação “bárbara” com a cultura legítima que é reforçado mesmo no consumo de bens culturais considerados “vulgares”, como a transmissão de um evento esportivo: o sentimento de *desapossamento* cultural. Com isso, justificam-se mais uma vez as hierarquias culturais (e sociais) que também operam na escola: de um lado, os instruídos, de outro, os ignorantes.

Complementar à noção de campo, o *habitus* também é um conceito fundamental para a teoria cultural de Bourdieu. Com ele, o autor rompe com as visões deterministas e simplistas que veem nos agentes meros suportes para as estruturas sociais externas. Bourdieu procura compreender as tendências gerais de comportamento de grupos classificados por meio de categorias que ele assume como artificiais, mas reconhece nos agentes individualidade e criatividade na interação com outros agentes e com as instituições sociais. O *habitus* permite que se observe o “inobservável”: os princípios ocultos que gerem as ações individuais. Entretanto, notamos que o aspecto psicológico da percepção artística e da incorporação dos valores culturais não é completamente desenvolvido por Bourdieu. Sua teoria deixa aberta essa vertente. Ela reconhece a dinâmica entre "externo" (campos) e "interno" (*habitus*) mas sua teoria dá conta mais do aspecto externo – talvez em função de sua própria área de atuação, a sociologia. O que, no fim, não está em contradição com a própria noção de *habitus* como mediador *indiretamente* observável entre estruturas e ações.

O propósito de nosso trabalho não se resumiu à “aplicação” das categorias da crítica cultural bourdieusiana (campo, *habitus*, *illusio*, ideologia carismática etc.) a determinados textos filosóficos a respeito da arte a fim de classificá-los como socialmente “conservadores” a partir de uma perspectiva meramente externa. Mais do que isso,

buscamos abordar os textos filosóficos dos autores analisados por meio da metodologia "enviesada" proposta por Bourdieu, *relacional*, simultaneamente internalista e externalista, que o autor aplica ao estudo dos diversos elementos do campo artístico. Dentre os elementos existentes, nós escolhemos, como objeto de estudo, os discursos filosóficos sobre o papel social do fenômeno artístico. Diante dos textos propriamente ditos, procuramos destacar os argumentos, princípios e ideias ali presentes que os associavam ao que chamamos de "estética erudita", a fim de explicitar a função ideológica prática que a presença desses elementos torna possível. Reconhecemos que esse caminho resultou numa análise que privilegiou a visão bourdieusiana e destacou somente os trechos das obras dos autores analisados que corroboravam sua associação ao que chamamos de "estética erudita". Os momentos em que autores como Adorno, por exemplo, se distanciavam dessa estética acabaram não tendo muito espaço em nossa pesquisa. A inclusão desse aspecto teria levado, certamente, a uma leitura mais extensa das obras escolhidas e à inclusão de outras obras, especialmente no caso de Danto, de cujo trabalho abordamos somente um texto.

Ainda assim, acreditamos ter levado a efeito nossa intenção de fugir do debate teórico da teoria, rechaçado pelo próprio Bourdieu, mesmo conscientes das limitações dessa intenção em se tratando de uma tese de Filosofia. Ao mesmo tempo, procuramos relacionar os discursos filosóficos entre si e também com as instâncias e práticas concretas nas quais esses discursos ganham vida, se atualizam (no sentido de torna-se ato, ação). Daí a ênfase à instituição de ensino e as referências ao campo intelectual e filosófico. Entretanto, ao final da pesquisa, observamos que a intenção de aplicar a metodologia "enviesada" de Bourdieu aos autores estudados acabou sendo insuficiente sem uma análise mais extensa de seus trabalhos em termos do *campo filosófico* e mesmo do *campo acadêmico*.

As críticas às abordagens filosóficas que extraímos do texto de Bourdieu ou que fizemos a partir de sua leitura não pretendem responsabilizar os filósofos pela legitimação social dos discursos filosóficos sobre a arte, mas sim sublinhar que, mesmo onde a Filosofia pretende investigar a função social da arte, seja ela crítica, utópica e inconformista, a simples intenção dos autores não é suficiente para realizar essa meta: se certos pressupostos e princípios teóricos não forem questionados, se o ponto de vista do próprio autor não for objetivado, o texto filosófico pode acabar contribuindo justamente com aquilo que deseja combater. Além de explicitar as implicações éticas e sociais desses discursos filosóficos sobre a arte, o trabalho de Bourdieu permite também realizar uma

análise que contribui em nível teórico para esse debate, ao apontar a insistência em certas categorias da estética "erudita" como causa de aporias e "curto-circuitos" conceituais.

Como vimos ao longo de nossa pesquisa, para Bourdieu, o cerne da dinâmica social é o conflito, afirmação e negação, luta, disputa, competição. Essa constatação contribui para afastá-lo, definitivamente, do positivismo científico tão criticado pela Teoria Crítica. Parte do mundo social, o âmbito cultural também é marcado por essa dialética. Nenhuma de suas noções, como campo ou *habitus*, é caracterizada por homogeneidade, unidimensionalidade. Sempre há diferença, hierarquia.

> Da mesma forma, *illusios* subjetivas são atravessadas por elementos contraditórios de constituição fantasística. Isto pode se expressar em habitus divididos, flutuantes e variáveis (Bourdieu 1997:79), resultados de lugares imaginários conflitantes. Assim como o agente busca recuperar a condição de primazia na fantasia do autocentramento originário a partir dessa busca orientada pelos objetos, pelas apostas e pelos prêmios muitas vezes conflitantes, assim também a cultura pode instituir valores simbólicos que se incompatibilizam. Desta dinâmica conflitiva orientada para a sustentação – seja da fantasia originária de completude e autocentramento no agente, seja da preservação e da unicidade de valores na cultura – emerge a trama da história, que não pode ser determinada *a priori* e nem por isso ser vista como não-razoável e impensável a posteriori. Daí também deriva o fato de as ações humanas não serem nem o produto puramente aleatório de um indeterminado a priori e nem uma determinação racionalmente recuperável em uma descrição exaustiva dos fenômenos sociais. (OLIVEIRA, 2005, p. 539).

Assim, a leitura de Bourdieu acerca dos fenômenos sociais nos parece ser menos "determinista" que a da Teoria Crítica, por exemplo, que acaba assumindo somente um ponto de vista ("a teoria da teoria", na expressão de Bourdieu) como referência, e portanto arrisca-se a reduzir a "sociedade" ao que enxerga esse único ponto de vista. A Teoria Crítica admite a determinação *a priori* da história, ao mesmo tempo em que defende a racionalidade da história, que a sociedade pode ser pensada. Bourdieu é partidário da segunda tese, mas não da primeira. O pensamento (assim como a cultura, também produto intelectual) é limitado, socialmente construído, e defender a sua transcendência absoluta equivale a defender que haja alguma coisa "fora" das práticas sociais. É justamente contra isso que argumenta Bourdieu, ao demonstrar que a arte (um dos produtos culturais mais interessados e dependentes da negação da origem social de suas práticas e mais visto como detentor de "autonomia"), é um fenômeno social como todos os outros, fruto de disputas e ações concretas, que acontecem na história. Sua

abordagem problematiza os discursos teóricos e as práticas sociais que elevam a arte por sobre os condicionantes sociais, seja naturalizando-a, seja defendendo seu caráter "sagrado" ou transcendente.

Acompanhamos Vandenberghe (1999, p. 49, tradução nossa) quando ele alega que "não há razão para não ler o sistema da teoria de Bourdieu, contra a corrente, como uma teoria sistemática das condições de possibilidade da mudança social." Acreditamos que sua compreensão não equivale a um veredito de "se é assim, deve continuar assim". Analisar a necessidade de certas configurações sociais é uma ferramenta imprescindível para qualquer tentativa de *transformação* dessas configurações, sob o risco de se reproduzir, à revelia, o que se pretende combater. E a busca da transformação social não deve, necessariamente, ter como alvo *todos* os fenômenos ao mesmo tempo. Visões como as de Marcuse e Adorno, por exemplo, fundadas na noção de que o *aqui-e-agora* é falso, levam a posturas pessimistas e irrealistas de que nada há no presente que valha a pena defender, que somente o utópico é válido. Reconhecer o valor próprio de cada manifestação cultural, à sua maneira, segundo seus critérios e motivos, é reconhecer a "beleza" (que em cada caso, significa uma coisa diferente) em todas as manifestações humanas, sem ignorar o fato de que essas manifestações são vividas num espaço social, até agora hierarquizado e estratificado, que dá pesos e legitimidades diferentes a cada uma das manifestações. Levar em consideração os diferentes pontos de vista sobre a cultura, sem eleger nenhum deles como o "autêntico", abre espaço para uma visão *relacional* da cultura e cria a possibilidade de se pensar sobre ela de um ponto de vista que não seja ele mesmo hierarquizador. Isso significa lidar com a multiplicidade da cultura humana de uma maneira mais complexa do que o maniqueísmo estabelecido pela tradicional dicotomia entre *absolutismo* e *relativismo* cultural.

> Este debate [sobre o multiculturalismo], velho como a antropologia, ressurgiu através das pessoas que viam no relativismo uma ameaça ao monoteísmo cultural. Não é o caso aqui de resolver essa questão, de fato muito mal colocada entre o relativismo e o absolutismo (que, é claro, repousa sobre a absolutização, a naturalização de uma cultura histórica, portanto, ligada às condições contingentes de sua aparição). Eu diria simplesmente que não existe um ponto de vista absoluto, universal, nem no universo de diferentes sociedades, contemporâneas ou de épocas diferentes, nem no seio de uma mesma sociedade, mas somente pessoas que lutam para impor seu ponto de vista particular (através do qual se afirma, aliás, seu reconhecimento do universal […]). (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 65).

Entender por que este produto cultural é considerado legítimo e aquele não, por que este engendra lucros sociais e aquele não, não resulta em um conformismo diante da situação estabelecida. Ao contrário, revela sua arbitrariedade e cria as condições para o seu questionamento teórico e prático – aquilo que, no fundo, é a função de toda Filosofia.

Referências

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org). *Adorno*: Sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994a. p. 92-99. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54)

_____. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *Experiência e criação artística:* paralipômenos à 'Teoria estética'. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I.* Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2003. p. 65-89.

_____. Museu Valéry-Proust. In: *Prismas*: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998a. p. 173-185. (Série Temas, 64)

_____. O ataque de Veblen à cultura. In: *Prismas*: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998b. p. 69-90. (Série Temas, 64)

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Adorno*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 63-108. (Os Pensadores)

_____. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). *Adorno:* Sociologia. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994b. p.115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54)

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa.* Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

ARANTES, Otília B. F. Os novos museus. *Novos Estudos*. São Paulo, n. 31, p. 161-169, out. 1991.

ARAÚJO, Ana Augusta C. de A. *A Natureza Institucional da Arte segundo George Dickie.* Ouro Preto: UFOP, 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (org). *A modernidade de Baudelaire.* Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 159-212.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção:* Crítica Social do Julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008. Cotejada com *La Distinction:* critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

_____. A Escola Conservadora. *Educação em Revista*, tradução de Maria Alice Nogueira. Belo Horizonte, n. 10, p. 3-15, dez. 1989.

_____. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: *O Poder Simbólico.* Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992a. p. 59-73.

_____. A metamorfose dos gostos. In: *Questões de Sociologia.* Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003a. p. 169-180.

_____. Alta costura e alta cultura. In: *Questões de Sociologia.* Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003b. p. 205-215.

_____. *As Regras da Arte:* gênese e estrutura do campo literário. 2 ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. Campo intelectual y proyecto creador. In: _____. *Campo de poder, campo intelectual:* itinerario de un concepto. Tradução de Alberto C. Ezcurdia. Montressor, 2002. p. 9-50.

_____. *Coisas Ditas.* Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. In: SILBERMANN, Alphons et al. *Sociologia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971. p. 43-80.

_____. Estrutura, *Habitus* e Prática. In: MICELI, Sérgio (Org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli *et al*. São Paulo: Perspectiva, 1982a. p. 337-361.

_____. Gênese histórica de uma estética pura. In: *O Poder Simbólico.* Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992b. p. 281-298.

_____. Gosto de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu:* Sociologia. Tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.

_____. Mas quem criou os criadores? In: *Questões de Sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003c. p. 217-231.

_____. *Meditações Pascalianas*. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: MICELI, Sérgio (Org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli *et al*. São Paulo: Perspectiva, 1982b. p. 269-294.

_____. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu:* Sociologia. Tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p.122-155.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sérgio (Org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli *et al*. São Paulo: Perspectiva, 1982c. p. 99-181. Cotejado com BOURDIEU, Pierre. Le marche des biens symboliques. In: *L'e Année sociologique.* Université Paris-Sorbonne, Paris, 1971, p. 49-126, v. 22.

_____. *Razões práticas:* sobre a teoria da ação. 9 ed. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

_____. Structuralism and Theory of Sociological Knowledge. *Social Research*, New York, v. 34, n. 4, p. 681-706, 1968.

_____; BOLTANSKI, L.; CASTEL, R.; CHAMBOREDON, J.-C. *Un Art Moyen:* essai sur les usages sociaux de la photographie. 2 ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

_____; PASSERON, Jean Claude. *A Reprodução:* elementos para uma teoria do sistema de ensino. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte:* os museus de arte na Europa e seu público. 2 ed. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____; HAACKE, Hans. *Livre-troca*: diálogos entre ciência e arte. Tradução de Paulo Cesar da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____; WACQUANT, Loïc. *Una invitación a la sociología reflexiva.* Tradução de Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

BRETAS, Aléxia Cruz. *Do Romance de Artista à Permanência da Arte:* Marcuse e as aporias da Modernidade Estética. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

BRITO JÚNIOR, Antônio Barros de, Arte e Abdução na Obra Teórica de Umberto Eco. *Cadernos de Semiótica Aplicada.* Araraquara. v. 8, n.1, p. 1-16, ago. 2010.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALVET, Louis-Jean et al. *Pierre Bourdieu:* son oeuvre, son heritage. Paris: Sciences Humaines, 2008. (Coleção Petite bibliothèque de Sciences Humaines)

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea:* uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CATANI, Afrânio Mendes. Pierre Bourdieu: Um estudo da noção de campo e de suas apropriações brasileiras nas produções educacionais. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 5, 2004, Campinas. *Actas…* Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2004, p. 1-9. Disponível em: <http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR4628ba6c00014_1.pdf >. Acesso em: 21 ago. 2015.

CHATEAU, Dominique. *L'Art comme fait social total.* Paris: L'Harmattan, 1998. (Coleção L'Art en Bref)

COULANGEON, Philippe. *Sociologie des pratiques cuturelles.* Paris: La Découverte, 2010. (Coleção Repères)

DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*, Outro Preto, n. 1, p. 13-25, Jul. 2006.

DÉOTTE, Jean-Louis, “Bourdieu et Panofsky : l'appareil de l'habitus scolastique”. *Revue Appareil*, Saint-Denis, nov. 2010.

DICKIE, George. What is art? An Institutional Analysis. In: _____. *Art and the Aesthetic*: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974. p. 426-437.

EAGLETON, Terry. O imaginário Kantiano. In: _____. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 55-77.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados.* 7 ed. Tradução de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1984.

ECO, Umberto. *Obra Aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FABBRINI, Ricardo N. A fruição nos novos museus. *Especiaria*. Ilhéus. v. 11, n. 19, p. 245-268, jan./jun. 2008.

FREITAS, Verlaine. *Adorno & A Arte Contemporânea.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FUSULIER, Bernard. Le concept d’ethos. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, Louvain-la-Neuve, 42-1/2011. Acesso em: 24 mai 2013. Disponível em: <http://rsa.revues.org/661>.

GAMBARO, Daniel. “Bourdieu, Baudrillard e Bauman: O Consumo Como Estratégia de Distinção”, *Revista Novos Olhares*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-26, 2012.

GARTMAN, David. *Culture, Class, and Critical Theory:* between Bourdieu and the Frankfurt School. New York: Routledge, 2013.

GIROUX, H. *Teoria Crítica e Resistência em Educação.* Tradução de Angela Maria B. Biaggio. Petrópolis: Vozes, 1986.

GRUEL, Louis. *Pierre Bourdieu, illusionniste.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. (Collection Essais)

HAMM, Christian. Experiência estética em Kant e Schiller. In: WERLE, Marco A.; GALÉ, Pedro F. (Org.). *Arte e Filosofia no Idealismo Alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009. p. 53-75.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Tradução de Maria Angela Caselatto. Bauru: EDUSC, 2008.

IBGE. Cadastro Central de Empresas: cresce interesse de organizações por nível superior; salário médio difere em mais de 219%. *Sala de Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 mai. 2013. Notícias.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político:* a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática, 1992.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*. São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Tradução de Alejo García Moreno e Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano.* Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

LUKÁCS, George. Narrar ou descrever? In: *Ensaios sobre literatura.* 2 ed. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 47-99.

LYPOVETSKI, Gilles; SERROY, Jean. *Estetização do mundo:* viver na época do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARCUSE, Herbert. Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária. In: KELLNER, Douglas (ed). *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999. p. 267-288.

_____. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969a.

_____. Comentários para uma redefinição de cultura. Tradução de Robespierre de Oliveira. In: _____. *Cultura e Sociedade*. Tradução de W. L. Maar, I. M. Loureiro e R. de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. p. 153-175. v. 2.

_____. Commencement speech to the New England Conservatory of Music. In: KELLNER, Douglas (Ed.). *Art and Liberation:* Collected Papers of Herbert Marcuse. New York: Routledge, 2007a. p. 130-139.

_____. *Eros and Civilization.* London: Sphere Books, 1969b. p. 143-160.

_____. *One-Dimensional Man*. 2 ed. Boston: Beacon Press, 1991.

_____. *The Aesthetic Dimension:* Toward a Critique of Marxist Aesthetics. Boston: Beacon Press, 1978.

_____. The Affirmative Character of Culture. Tradução de Jeremy J. Shapiro. In: KELLNER, Douglas (Ed.). *Art and Liberation:* Collected Papers of Herbert Marcuse. New York: Routledge, 2007b. p. 82-112.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. *Sociologia e Antropologia.* Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 47-181.

MEHAFFY, Nikos A.; SALINGAROS, Michael W. *A theory of Architecture.* Solingen: UMBAU-VERLAG Harald Püschel, 2006.

MICELI, Sérgio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea. *Tempo social*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 63-79, Abr. 2003a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 Jun. 2009.

_____. *Imagens negociadas:* retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.* São Paulo: Cia. das Letras, 2003b.

MORRISON, David. Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F.

Lazarsfeld. *Social Research*, v. 45, n. 2, summer, 1978. p. 331-355.

NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada de Filosofia*: das origens à idade moderna. Tradução de Maria M. de Luca. São Paulo: Globo, 2005.

OLIVEIRA, Angela Francisca Mendez de, “Diálogos possíveis – Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu: a natureza social da linguagem”. *Sociodialeto*, Campo Grande, v. 1, n. 5, nov. 2011.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. Illusio: aquém e além de Bourdieu. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Out. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 out. 2014.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAREYSON, Luigi. *Estetica*: teoria della formatività. 5 ed. Milão: Tascabili Bompiani, 1991.

PETERS, Gabriel. Humano, demasiado mundano: a teoria do *habitus* em retrospecto. *Teoria e Sociedade*, Belo Horizonte, v.18, n. 1, Jan./Jun. 2010. p. 8-37.

PONTES, N.. Habitus e Libido Social: revisitando Bourdieu através da psicanálise. *Estudos de Sociologia*, Pernambuco, n. 2, mar. 2013. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/42/33>. Acesso em: 20 Ago. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante:* cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção Educação: Experiência e Sentido)

SCHOOLMAN, Morton. *The Imaginary Witness:* the critical theory of Herbert Marcuse. New York: New York University Press, 1984.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. *Alienação artística:* Marcuse e a ambivalência política da arte. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. Bourdieu e a autonomização do campo artístico moderno. In: ENCONTRO NACIONAL DE FILOSOFIA DA ANPOF, 15, 2012, Curitiba. *Filosofia contemporânea:* Arte,

Ciências Humanas, Educação e Religião. São Paulo: ANPOF, 2013. p. 311-316.

_____. O recurso à estética kantiana em Eros e Civilização. In: COLÓQUIO KANT DA UFU,1, 2011, Uberlândia. *Anais*... Uberlândia: Instituto de Filosofia, 2011. p. 68-78.

SWARTZ, David L.; ZOLBERG, Vera L. (Ed). *After Bourdieu:* Influence, Critique, Elaboration. Dordrecht: KAP, 2004.

THOMSON, Alex. *Compreender Adorno.* Tradução de Rogério Bettoni. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 101-108.

TRIGG, Andrew B. Veblen, Bourdieu, and Conspicuous Consumption. *Jornal of Economic Issues*, n. 1, vol. 35, Mar. 2001. p. 99-115.

VANDENBERGHE, Frédéric. The real is relational: an epistemological analysis of Pierre Bourdieu's generative structuralism. *Sociological Theory,* Washington, v. 17, n. 1. 1999. p.32-67.

VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa:* um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística:* Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 41-60.

VIANNA NETO, Liszt. *Habitus* e o ponto de inflexão de Panofsky: teoria e metodologia da História da Arte no século XX. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 2008, Campinas. *Atas…* Campinas: UNICAMP, 2008, p. 812-821. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/NETO,%20Liszt%20Vianna%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

WACQUANT, Loïc. Mapeando o campo artístico. *Sociologia*, n. 48, p. 115-121, Mai. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292005000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 mar. 2012.

_____. "Sociology as Socioanalysis: Tales of Homo Academicus." *Sociological Forum.* v. 5, n. 4. p. 677-689.1990.

WERLE, Marco A.; GALÉ, Pedro F. (Org.). *Arte e Filosofia no Idealismo Alemão*. São

Paulo: Barcarolla, 2009.

ZUIN, Antônio A. S. Seduções e Simulacros – Considerações sobre a Indústria Cultural e os Paradigmas da Resistência e da Reprodução em Educação. In: PUCCI, Bruno (org). *Teoria Crítica e Educação:* a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. Petrópolis: Vozes; São Carlos: EDUFSCar, 1995. p. 151-176.