



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho

Maurício Topal de Moraes

Salvador
Junho/2006



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Linha de pesquisa em Estudos Teóricos das Artes Visuais.

Maurício Topal de Moraes

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins

Salvador
Junho/2006



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

Ficha Catalográfica

Moraes, M. T. de

A arte e sua legitimação pelo desempenho / Maurício Topal de Moraes. – Salvador: s.n., 2006. – 107p.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA.

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

1. Performatividade 2. Legitimação 3. Estética 4. Poder
5. *Habitus*



Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

Dissertação intitulada “A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho”, de autoria de Maurício Topal de Moraes, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins
PPGAV/UFBA – Orientador

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFBA

Prof. Dr. Dante Augusto Galeffi
Programa de Pós-Graduação em Educação/UFBA

Salvador, ____ de _____ de 2006

AGRADECIMENTOS

Dedico esta dissertação aos meus pais Maria Sueli Topal de Moraes e Silvio Luiz de Moraes, aos quais sou grato pelo enorme incentivo e apoio em todos os sentidos.

Agradeço especialmente ao meu orientador Eugênio de Ávila Lins que apoiou muito este trabalho com sua generosidade, inteligência e grande sensibilidade.

Aos amigos conhecidos no curso Lanussi Pasquali, pela sinceridade e posicionamentos, Sicília Calado, pelas incontáveis ajudas, Cláudio Magalhães, pelas diversões e conversas. Também ao velho amigo Euriclésio Sodré, pela confiança.

Sou bastante grato pela importante contribuição no enriquecimento da pesquisa ao professor Antônio Câmara, com sua coerência e radicalidade. Também ao professor Dante Galeffi pelo enorme incentivo, apoio e disponibilidade para conversar sobre este assunto.

Ao professor Roaleno Ribeiro Amâncio Costa e à professora Ana Alice Alcântara Costa pela ajuda e estímulo na elaboração do projeto inicial.

Por fim, aquele professor que influenciou o direcionamento deste trabalho, pela postura pessoal, pensamento e desejo de “mudar o mundo”, Felipe Serpa.

RESUMO

Este trabalho trata de investigar as possibilidades de determinada produção artística vir a ser sustentada ou legitimada pelo desempenho sobre a história social (da qual também seria produto). Com este fim, utiliza-se uma definição abrangente de “estética”, como percepções gerais, diferente das especificações kantianas sobre o termo. Para falar de desempenho, parte-se da crítica de Lyotard sobre a legitimação do conhecimento dado em função da busca da eficácia para o sistema social, confrontando tal autor com outros teóricos (Derrida, Butler e, de outra maneira, Bourdieu) os quais estudam aspectos denominados “performativos”, internos à produção cultural. Conclui-se que o desempenho não seria necessariamente relacionado aos interesses totalizantes da concepção da sociedade enquanto sistema cibernético, mas apropriado a práticas estéticas e culturais que contribuiriam para a descentralização ou diversidade gnoseológica e a uma organização social horizontalizada.

ABSTRACT

This dissertation investigates the possibilities of a particular artistic production be sustained or legitimized by performance in social history (of which it is product). With this aim, a broad definition of 'aesthetic', as general sensation without the commons value classification, is employed. To talk about performance, we employ Lyotard's critique about the legitimization of knowledge, as a search for efficiency of the social system, confronting this author with other theorists (Derrida, Butler and, to a certain extent also Bourdieu), who study aspects within cultural productions, denominated 'performatives'. The conclusion we reach is that performance is not necessarily related to the totalizing interests of the conception of society as a cybernetics system, but appropriated to an aesthetic and cultural practice, which contributes to the gnoseologic diversity or decentralization and to a horizontal social organization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
O DESEMPENHO DO CAMPO ARTÍSTICO	8
1.1. A produção estética	8
1.2. História da arte: performatividade e burocracia	15
CAPÍTULO II	
LEGITIMAÇÃO E DESEMPENHO	26
2.1. Lyotard e o conhecimento	28
2.1.1. A pesquisa e sua legitimação pelo desempenho	31
2.1.2. O ensino e sua legitimação pelo desempenho	33
2.1.3. A ciência pós-moderna	35
2.1.4. A legitimação pela paralogia	38
2.2. O critério de desempenho nos jogos de linguagem	41
2.2.1. A performatividade da marca	42
2.2.2. A <i>performance</i> da ação	46
2.2.3. O poder das produções culturais	51
2.3. Um outro ponto de vista	57
CAPÍTULO III	
LEGITIMAÇÃO E DESEMPENHO NA ARTE	63
3.1. Arte por Bordieu	63
3.1.1. Gosto e desempenho artísticos	63
3.1.2. Percepção erudita	67
3.1.3. Gênese do campo e do olhar	69
3.2. O ponto de vista pela performatividade	76
3.2.1. Burocracia na arte	77
3.2.2. Estética: performatividade na arte	87
3.2.3. Proposta artística: a estética ou arte performativa	92

CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	104
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	106

INTRODUÇÃO

A idéia desta pesquisa surgiu em uma época que ainda freqüentava as aulas do curso de graduação. Neste período, ou um pouco antes, comecei a ter certo contato com alguns movimentos sociais, como o estudantil, sindical e feminista. Através de tal envolvimento, percebi que propostas importantes e inovadoras produzidas no interior do cotidiano dos movimentos, e mesmo de partidos de esquerda, não alcançavam uma difusão mais ampla para a população em geral. Algumas vezes, os pensamentos, reivindicações e atividades destes agrupamentos acabavam transmitidos pelos meios de comunicação de maneira deturpada e depreciada. Nesta época também era filiado a um partido de esquerda, o qual, ao passo que representava uma ameaça aos interesses dos dominantes no campo do poder econômico e político, sofria as mais diversas formas de desqualificação através da imprensa. Este sentimento motivou a vontade de imaginar uma maneira concreta de atuação sobre o ambiente cultural e político, através da atividade de artes visuais, que estava estudando na universidade naquele momento.

Deste modo, não deve surpreender que as perguntas sobre o papel da arte no contexto político acabassem resultando nas respostas que conduziram a esta pesquisa. Observei que os artistas preocupados com questões políticas (ou que assim se diziam) acabavam entrando na incoerência de um protesto invariavelmente sem resultados práticos, já que a arte não tinha alcance fora do seu campo específico. Embora aparentasse proporcionar ao artista uma liberdade maior que outras produções culturais, talvez esta possibilidade estivesse disponível justamente devido ao seu pequeno alcance. Por outro lado, a cultura de massa, estando restrita nos limites da produção comercial e dos interesses de seus empresários, assumia as principais responsabilidades estéticas para a maioria das pessoas (enquanto observadores) na atualidade. A investigação sobre as possibilidades da *legitimação da arte por seu desempenho* foi, portanto, uma tentativa de superar estas limitações impostas de um lado pela produção comercial, e de outro pelos próprios paradigmas da cultura artística.

A princípio iniciei a pesquisa no mestrado em artes visuais na linha de “poéticas”, a qual proporcionaria a realização de uma prática artística baseada nesse desejo de intervenção política e da teorização desta prática. Seria um exemplo individualizado (ao ser realizado

por mim) da potencialidade da atividade coletiva sobre os instrumentos culturais, sem grandes investimentos financeiros. Esperava-se poder explicitar a capacidade da ação estética, mesmo com meios econômicos reduzidos, de produzir uma sensibilização mais abrangente do que obtém os trabalhos restritos ao gosto “culto” da arte “erudita”, sem cair nos clichês da cultura de massa. A sugestão seria que diversos agentes, produzindo ativamente estas ações, pudessem provocar conseqüências significativas em direção a uma descentralização do poder estético e da comunicação.

Embora esta proposta fosse apreciada por alguns professores da linha teórica, parecia inadequada à metodologia utilizada por aqueles vinculados à produção artística do curso. Esta situação levou à decisão de solicitar, em fevereiro de 2005 a troca para o atual orientador de estudos teóricos. Devido aos regulamentos internos do curso, ela foi condicionada à minha própria mudança de linha.

A mudança na pesquisa certamente não faria com que esquecesse os conhecimentos adquiridos com trabalhos de arte já realizados, percepção na recepção dos mesmos e minha condição enquanto potencial produtor destes objetos. Tais fatores contribuíram para a opção de não desenvolver estudos de caso e focar a pesquisa na investigação, elaboração e organização das idéias que poderiam servir como base teórica de uma determinada produção estética. Uma base teórica que deveria ser um pensamento organizado acerca dos fundamentos e objetivos da minha própria produção, assim como uma reflexão consistente que possibilitaria o engajamento de outros produtores neste tipo de ação cultural.

A finalidade atual desta dissertação é, portanto, elaborar este pensamento que contribua para o abandono de suposições (como aquelas relativas à autonomia do campo artístico), as quais impediriam uma produção estética potencialmente mais eficaz sobre o contexto social e político, e enfatize, por outro lado, os procedimentos que colaboram com o desempenho relativo a esta necessidade. Colocando de modo mais direto, o objetivo deste trabalho é elaborar a defesa teórica da necessidade de uma produção cultural que tenha como meta o desempenho da intervenção sobre os desdobramentos históricos gerais, pelo enfoque no gosto exterior aos limites do campo específico. O estudo de caso, embora pudesse ter alguma contribuição nesta pesquisa, talvez não fosse adequado, principalmente considerando o tempo disponível para a realização deste trabalho. Os casos a serem

estudados dificilmente estariam entre as obras produzidas e aceitas pelo campo artístico ou, pelo menos, do modo como são descritas atualmente por ele. Provavelmente, estes casos seriam encontrados nas produções sem fins propriamente artísticos, de alguns movimentos políticos, como seus eventos, festas, uso de marcas, hinos, músicas, etc. (sendo a palavra “estética” tomada de modo amplo, como sensações e sentimentos gerais, diferente das especificidades kantianas). Além disso, a hipótese seria que este uso estético poderia ser intensificado na variedade e maior adequação aos fins almejados pelos utentes, obtidas através da investigação chamada “científica” e pelas sugestões de novas posturas sobre esta atividade.

Talvez o pressuposto da *legitimação pela verdade* no conhecimento, assumido por inúmeros especialistas do campo intelectual, assim como por agentes nas disputas no campo do poder, para impor seu ponto de vista particular, seja uma das razões para os movimentos sociais não usarem todo o potencial dos meios estéticos. O preconceito ou o temor sobre a estética parece ter estado regularmente presente na cultura ocidental, de maneira similar às observações de Platão sobre a exclusão da arte e dos artistas de sua república ideal. A preferência tende a ser dada às possibilidades oferecidas pela lógica ou razão, como se estas pudessem descobrir uma realidade livre das formações culturais ou históricas, enquanto que a estética seria um ruído para o processo analítico. Neste aspecto, a própria arte “erudita” acaba sofrendo pelas mesmas suposições e sendo também limitada nas possibilidades estéticas: é uma produção para a educação “cultura”, valorizada e fundamentada no conhecimento analítico da *verdade* que supostamente reconheceria os atributos positivos e essenciais dos objetos artísticos. Uma estética dependente e submissa ao campo intelectual.

O título da dissertação foi inspirado em um capítulo do trabalho de Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, intitulado “A Pesquisa e sua Legitimação pelo Desempenho” (2000, p. 77), além de outro no mesmo livro chamado “O Ensino e sua Legitimação pelo Desempenho” (2000, p. 89). O termo “legitimação” possui nesta dissertação um sentido amplo, assim como no livro de Lyotard. Como este autor comenta “tomamos a palavra em um sentido mais lato do que lhe é dado na discussão da questão da autoridade pelos teóricos alemães contemporâneos [J. Habermas e Lacoste]”, na ciência, por exemplo, “a legitimação é o processo pelo qual um ‘legislador’ ao tratar do discurso científico é

autorizado a prescrever as condições estabelecidas (...) para que um enunciado faça parte deste discurso e possa ser levado em consideração pela comunidade científica” (LYOTARD, 2000, p.13). Talvez seja o caso nesse trabalho de se ter utilizado a palavra legitimação em um sentido ainda mais abrangente que Lyotard ao se tratá-la também como estabelecida por um processo inconsciente, ou seja, o que Bourdieu denominaria de *doxa*. A *doxa* pode ser resumidamente explicada como uma “teoria” (termo usado por Eagleton, neste sentido¹) não formalizada, não verbalizada, implícita, internalizada inconscientemente dentro das mentes dos indivíduos e, portanto, aceita por estes acriticamente. Por exemplo, existe em geral uma idéia pré-estabelecida para se reconhecer um poema, um romance, enquanto tais, sem necessariamente um questionamento sobre este reconhecimento.

A palavra “desempenho” é empregada também no sentido mais comum, como uma “atuação” ou uma “maneira como atua ou se comporta alguém ou algo, avaliada em termos de eficiência e rendimento”². Por outro lado, ela seria equivalente ao termo “performatividade”, mais utilizado entre alguns autores (ou por seus tradutores), aplicado na denominação de tipos de enunciados performativos (diferentes de denotativos, prescritivos, etc.), com Austin, Derrida, assim como por Butler sobre ações corporais repetitivas que modelariam comportamentos. A escolha de “desempenho” ao invés de “performatividade” no título desta dissertação, além de estar relacionada à tradução feita para a versão brasileira da obra de Lyotard (embora performatividade também seja utilizada na tradução de certos comentários sobre a *Condição Pós-Moderna*³), foi considerada apropriada por ser um termo mais comum e, portanto, bastante acessível, além de frequentemente inquietante quando relacionado a questões artísticas.

A opção de tomar a análise deste trabalho de Lyotard (interessado em tratar do conhecimento e, mais ainda, do conhecimento científico), como ponto de partida sobre o problema da legitimação da arte, deve-se à perspectiva de que a arte faz parte do campo geral da produção cultural e um melhor entendimento da gênese de determinado campo específico, e dos discursos dentro desse campo, poder ser feito a partir das homologias entre campos, que seriam interdependentes, apesar de suas autonomias relativas. Um

¹ Ver em EAGLETON, *Literary Theory*, vii-viii, apud HARRIS, 2001, p.28.

² Dicionário HOUAISS, <http://houaiss.uol.com.br>.

³ Veja nos comentários de LECHTE, 2002, p. 273-275.

trabalho que analise a arte somente partindo de seu campo específico não poderia tratar de seu objeto de maneira apropriadamente crítica, segundo Bourdieu⁴.

O método utilizado para esta investigação será dado pela comparação e análise crítica de pensamentos de alguns autores, que tratam por vezes de diferentes assuntos como conhecimento, identidade, arte, etc. Serão utilizados enquanto teorias, sobre as quais, ao confrontá-las entre si, refutar, concordar e justificar as novas conclusões, será produzido o pensamento que este trabalho tem como objetivo elaborar.

Sobre a organização do texto, o primeiro capítulo trata de definir o uso de dois conceitos fundamentais para o desdobramento deste pensamento, que são o de estética e o de burocracia. Ambos serão propostos de modo lato e relativo ao interesse dos objetivos do raciocínio em questão. Poderia ter optado pelo emprego de outros termos para as mesmas definições como, por exemplo, *aisthesis*, utilizada por alguns autores em sentido similar a “sensações”. Entretanto acredito que palavras tão comuns como estas desempenham um papel mais satisfatório: pela expressão “estética” busca-se romper com as classificações valorativas tradicionalmente a ela associadas; a palavra “burocracia” confere à definição o sentido pejorativo geral das burocracias específicas e, talvez, o seu princípio.

O segundo capítulo aprofunda o assunto, partindo de alguns conceitos da obra de Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. O trabalho deste autor estabelece o ponto inicial enquanto texto referencial para a análise das possibilidades de uma *legitimação pelo desempenho* na produção cultural. Embora o autor tenha uma proposta bastante diferente da pesquisa desenvolvida aqui, a partir das críticas, adequações e assimilações de algumas de suas análises, confrontando também com outros autores de perspectivas distintas, foi possível fazer uma leitura particular sobre este tipo de legitimação. O pensamento de Lyotard está colocado em um tópico separado, a fim de permitir o entendimento adequado de seus conceitos. Procurou-se, assim, evitar que as críticas e confrontos, caso fossem feitas dentro do mesmo texto, atrapalhassem nas conexões próprias de seu raciocínio, reduzindo a consistência desta investigação. Uma das questões principais criticadas em Lyotard foi seu método dos “jogos de linguagem”, que trata o conhecimento como produto lógico de enunciados pertencentes a um jogo com regras específicas: aquelas relativas aos

⁴ Ver em BOURDIEU, 2004, p. 253.

“denotativos”, os quais estariam susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. Deste modo, o autor rejeita o critério do desempenho (ou as regras do jogo performativo) como inerente à pragmática do conhecimento. O desempenho seria pertinente somente ao jogo da técnica, a qual teria relação com a eficácia para sua valorização. Para questionar Lyotard foram expostas as perspectivas de autores que empenham sua atenção sobre a performatividade (desempenho) na linguagem e na cultura em geral, como Derrida e Butler. Derrida afirma que a performatividade é intrínseca a toda escrita e comunicação, não havendo elocuições constativas puras. Butler concorda com os argumentos de Derrida, mas observa ainda que a performatividade está presente também nos atos corporais. O que demonstra mais uma limitação do método dos jogos de linguagem atento somente a um conhecimento discursivo. Por outro lado, esta análise da produção corporal parece estar, em parte, concordante com Pierre Bourdieu no conceito de *habitus*. Bourdieu ainda reforça a idéia do desempenho dos enunciados e da ação cultural em geral, de intervir no espaço social, com sua atenção sobre o que denomina produção simbólica.

O terceiro capítulo é sustentado por estas críticas e recusas aos aspectos do pensamento de Lyotard, relativos à separação entre o conhecimento, que teria como critério a verdade, e a técnica, vinculada ao desempenho, além da demonstração das limitações do método dos jogos de linguagem em seu enfoque puramente discursivo. A *legitimação pela verdade*, assim, é rejeitada pelas sugestões elaboradas no capítulo anterior, nas quais a produção do conhecimento seria performativa e não apenas constativa, ou seja, uma intervenção política, a qual o entendimento enquanto leitura neutra sobre fatos pré-existentes não seria pertinente. Os primeiros tópicos trazem algumas análises de Bourdieu sobre arte e a função do *habitus* na formação do gosto erudito. Pelos motivos anteriores, as tentativas de Bourdieu de elaborar uma pesquisa genealógica seriam adequadas, dentro da coerência deste trabalho, somente na medida que pudessem proporcionar mais poder de atuação, sobre o espaço social, para os interesses dos seus conhecedores. A busca de uma forma de olhar objetivo, afastado da história, como gostaria o autor, já teria sido colocada sob suspeita nas observações sobre o papel performativo da cultura. A partir desta crítica, foram usados alguns dos conceitos de Bourdieu para tratar da burocracia na arte contemporânea, as possibilidades performativas de uma ação estética livre dos constrangimentos produzidos pelos paradigmas do gosto “culto” e sugerida uma proposta da ação artística com um interesse performativo.

Esta pesquisa não abarca os principais pensamentos já produzidos, relativos ao assunto, com os quais se poderia confrontar a proposta defendida aqui. De qualquer modo, isto não parece ser fundamental neste tipo de investigação. Sua importância está no trabalho de construir um pensamento consistente e coerente, sobre o qual o leitor possa compreender o desencadeamento lógico do raciocínio e confrontá-lo, ele mesmo, com outras idéias coincidentes ou divergentes e com sua própria sensibilidade do mundo. A *busca pela verdade* talvez justificasse um levantamento exaustivo das teorias sobre o assunto, mas a verdade parece tão suspeita atualmente quanto aqueles discursos que reivindicam explicar o “natural”, a fim de obter o assentimento do interlocutor. A razão de escrever esta dissertação, portanto, não está em investigar a verdade, mas provocar e gerar idéias, assim como contribuir com possíveis mudanças.

CAPÍTULO I

O DESEMPENHO DO CAMPO ARTÍSTICO

1. A produção estética

É difícil não ser confundido por todos esses tabus contra qualquer arte que possa ser útil ou mesmo poderosa. Muitos fatores complexos estão operando. O mais óbvio é a tendência da educação da arte ocidental e sua insistência de que a grande arte é um instrumento para o prazer e o entretenimento dos que estão no poder. Somos informados pelas instituições de ensino que se a arte quiser ser poderosa, deve ficar separada do poder e de todos os eventos que os artistas são incapazes de controlar. Esta é a contrapartida de falar a mulheres e crianças para ficarem a parte, “deixe conosco: isto é trabalho para homem” (E já está claro, há tempo, que os artistas são considerados “mulheres” pelos homens não interessados em cultura, mas que fazem “trabalho de verdade” e sujam suas mãos em sangue e óleo). Se tal atitude resulta do medo consciente ou inconsciente da classe governante de que a arte poderia ser uma poderosa forma de comunicação e organização, de que os artistas têm medo? (LIPPARD, 1995, p.162)

Há alguns anos atrás, em uma aula na Faculdade de Educação, à qual assistia como aluno ouvinte, o professor da disciplina, Felipe Serpa⁵, afirmava que o sistema de educação brasileiro era altamente eficaz, a ponto de fazer com que mesmo os que ficavam de fora, os marginalizados desse sistema, avaliassem a si mesmos de acordo com os seus padrões de qualificação. Quem não frequenta a escola percebe o conhecimento dela como legítimo e superior àquele adquirido em sua vida cotidiana. O sistema de educação hierarquiza e homogeneiza a cultura e esta é a função para que foi criado. Alguns meses depois encontrei Felipe em um corredor do prédio e comentei o quanto tinha gostado daquela observação. Ele, então, complementou com uma crítica à política publicitária do governo federal: “Pois é, e essa campanha do governo, de alfabetização, fica desmoralizando quem não sabe ler! Para que um agricultor que trabalha na terra vai querer aprender isso?”

Qual a relação desta história com a pesquisa que me proponho a desenvolver hoje, a qual intitulei “A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho”, em que recuso aceitar a arte

⁵ Luiz Felipe Perret Serpa foi professor e reitor da UFBA, deu aulas até 2003, quando faleceu aos 68 anos. Seu pensamento, maneira de trabalhar e entusiasmo revolucionário influenciaram e serviram de estímulo para a produção deste trabalho, do modo como está elaborado.

enquanto “a cultura melhor” ou “alta cultura”? A resposta deveria ser óbvia para qualquer pessoa que concordasse com as afirmações de Felipe, já que elas significam uma devastação completa nas bases do discurso de sustentação do saber acadêmico, ao passo que a “deslegitimação” da arte enquanto “alta cultura” é apenas parte e consequência natural desse questionamento amplo. Contudo, a prática na Universidade Federal da Bahia demonstra que a mente humana funciona em um contexto bem mais complexo do que o das deduções lógicas. E esse tipo de pesquisa, proposta aqui, acaba reunindo algumas características pelas quais se pode sentir claramente a distância existente entre os princípios acadêmicos de reflexão defendidos em discurso e a prática real, pouco versátil, da academia. Uma destas características é a pesquisa apresentar conceitos menos “populares”, ainda não tão assimilados e entendidos (pelo menos no contexto específico dessa universidade), e por isso requerer um pouco mais de empenho intelectual e atenção. Os especialistas da academia raramente possuem essa boa vontade indiscriminada. Ironicamente, o princípio que faz com que eles resistam tanto à característica do “diferente”, e portanto mais difícil, talvez seja o mesmo que faça com que os clichês sejam tão eficazes e utilizados na “baixa cultura” ou “cultura de massas”, mas que os acadêmicos especialistas em “alta cultura” tanto criticam: o pensamento igual não exige esforço.

Por outro lado, a academia tem dificuldade de entender qualquer estudo que não parta “dos instrumentos conceituais e materiais outorgados pela separação” (DEBORD, 2002, p. 128), porque este é o mundo da “sociedade do espetáculo”, como diria Guy Debord. Um mundo em que se satisfaz com a informação separada, onde não se consegue fazer conexões e, portanto, entender a vida e o mundo como um todo relacionado. A vida e o mundo são aceitos passivamente como obscuros, ou como uma realidade distante do cotidiano comum. A frase “quem não frequenta a escola percebe o conhecimento dela como legítimo e superior àquele adquirido em sua vida cotidiana” passa a ser apenas mais um fragmento desconectado do todo. A autoridade de especialista de Felipe é confortavelmente aceita e sua proposição esvaziada de qualquer aplicação no mundo concreto, porque não é absorvida como raciocínio, mas como informação fragmentada. Contudo, Felipe não tinha como o objetivo de seu trabalho construir a si mesmo como especialista: seu objetivo

era “mudar o mundo”⁶. “Quem tem necessidade do especialista, por motivos diversos, são o falsificador e o ignorante”, dizia Debord (2002, p. 179). O ignorante, resultante da separação, precisa do especialista porque não consegue entender nada sozinho, e o falsificador para poder, através dele, enganar o ignorante.

Os cursos de pós-graduação de processos criativos em artes visuais conseguem formar indivíduos com essas duas qualidades juntas: são “falsificadores” e “especialistas”. Os artistas produtores de “reliquias”⁷ na arte contemporânea, que a academia de artes visuais tem se especializado em formar, ao mesmo tempo em que produzem seus trabalhos, os quais são o exemplo máximo da cultura do mundo espetacular da separação, ou das especialidades fragmentadas, são também os especialistas que dominam um vocabulário complexo para convencer o “ignorante” do valor desses objetos. As relíquias são o exemplo máximo do mundo da separação porque elas precisam ser separadas do todo para serem valorizadas. Elas dependem diretamente da autoridade de uma história separada, que é a história da arte, e do status da cultura específica da academia. Elas também precisam estar separadas enquanto objetos concretos, isoladas em salas de galerias e museus, ou, ao serem reconhecidas como arte, isoladas conceitualmente dos objetos “profanos” do mundo. Entretanto, se a cultura difundida pela educação formal não pode reivindicar uma posição especial perante outras formas de conhecimento e aprendizagem, como foi implicitamente sugerido nas palavras de Felipe, pode-se considerar o desprezo quase absoluto pela arte contemporânea que sente o indivíduo comum, não influenciado pela opinião dos especialistas, como legítimo. Qualquer pessoa está igualmente qualificada para reconhecer as qualidades ou a falta de qualidade de trabalhos artísticos.

Os objetos (ou ações) estéticos legitimados pelo desempenho, diferente das relíquias, são imunes a qualquer crise de autoridade no conhecimento. Eles sempre irão existir independente de um discurso criado, simplesmente porque emprestam poder a quem os domina. E é aí que provavelmente residia a importância original da arte. Para compreender

⁶ Referência a Debord, no texto “Relatório sobre a Construção de Situações de Organização e de Ação da Tendência Situacionista Internacional” (2003), o qual inicia com a frase “Nossa primeira idéia: é preciso mudar o mundo”.

⁷ Relíquia, um termo utilizado por Berger, existe quando “o significado da obra original não mais reside no que ela unicamente diz, mas no que ela unicamente é”. Seu valor depende de sua raridade e o “objeto de arte, a ‘obra de arte’, fica envolvido numa atmosfera de religiosidade inteiramente falsa. As obras de arte são discutidas e apresentadas como se fossem sagradas relíquias” (BERGER, 1999, p. 23).

melhor esse argumento, é conveniente definir a utilização da palavra “estética” aqui. Segundo o *The Cambridge Dictionary of Philosophy*:

Baumgarten criou o termo ‘estética’ em seu *Reflexões sobre a Poesia* (1735) como o nome para uma das duas ramificações do estudo do conhecimento, ou seja, para o estudo da experiência sensorial conectado com o sentimento, a qual ele afirmava que fornecia um tipo diferente de conhecimento das distintas idéias abstratas estudadas pela “lógica”. Ele o derivou da palavra grega antiga *aisthanomai* (perceber), e “a estética” sempre esteve intimamente conectada com a experiência sensorial e com os tipos de sentimentos que ela provoca. (AUDI, 1995, p. 10)

Portanto, partindo desse sentido original e diferente do entendimento em que estética é sinônimo, na melhor das hipóteses, para o “formalismo” de Kant e, na pior, para a percepção visual das formas ao estilo de Arnheim, ela aqui será usada em referência a experiências sensoriais mais abrangentes. Tampouco será empregada no sentido de um ramo filosófico que trata do estudo da experiência sensorial, mas como a própria experiência sensorial. A estética existe (mas não somente) na música, teatro, dança, artes visuais, cinema, arquitetura, publicidade, cultura de massa, etc. e, portanto, esses campos produzem ações ou objetos estéticos. Ela independe de qualquer qualificação, como bom ou ruim, bem ou mal. A estética simplesmente funciona ou não funciona e é o que há em comum entre o vaso indígena, uma pintura gótica e uma escultura modernista de David Smith (tirando, é claro, o fato de todas possuírem o status de relíquia, dado pela “cultura erudita”, na atualidade).

As ações ou objetos estéticos sempre existem, porque são inerentes à experiência humana. São meios ou instrumentos usados pelos agentes, em todas as relações e culturas, para seduzir e influenciar. A estética está na retórica de qualquer fala, na gesticulação da pessoa que se comunica, nos objetos que se escolhe e se usa. O próprio texto escrito aqui possui estética e tenho plena consciência da importância dela (assim como todo indivíduo na mesma situação) quando, por exemplo, escolho alguma palavra, em detrimento de outra de mesmo sentido, simplesmente porque “soa” melhor. Quando Lyotard escreve “o saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não saber (...)” (LYOTARD, 2000, p. 53) não posso deixar de pensar que existe uma prioridade estética intencional do autor, o qual poderia ter escrito o mesmo trecho de diversas formas, e até mais simples, mas talvez menos expressivas.

Quem escreve espera ser “ouvido”, acreditado e, portanto, ter poder sobre o leitor. A estética é um instrumento eficaz para se exercer poder. E o objeto estético é o poder materializado, que influencia evitando, ou até tornando impotente, o pensamento crítico do indivíduo seduzido. Richard Stankiewicz, artista do modernismo americano, tinha entendido a natureza exata do que poderia significar a palavra “arte” e do poder da estética, quando escreveu:

As coisas podem estar objetivamente presentes sem ter o poder de afetar o que chamamos de “presença”. O objeto extraordinário, aquele que tem presença, é o que está ali, de maneira subjetiva e tirânica: não pode ser ignorado, não pode deixar de ser contemplado. Parece-me que essa qualidade intensiva das coisas é aquilo que uma obra de arte deve ter para ser uma escultura, e qualquer meio técnico usado para se chegar a isso é permitido (STANKIEWCZ, 1999, p. 586).

Este é o objeto estético bem sucedido, aquele que “não pode deixar de ser contemplado”. E ele é, necessariamente, inimigo da escolha “racional” ou “consciente”. Mas existe um certo desconforto causado por uma leitura que despreza uma suposta qualidade fundamentalmente boa na arte e vê em sua essência a “tirania” da estética. Tanto críticos de arte conservadores, como Greenberg, quanto autores ligados a uma linha radical no pensamento político, como Trotsky, acreditaram que a arte poderia servir para o “bem”, cada um a seu modo⁸. Seja como for, os objetos estéticos, com sua tirania, não podem ser pensados nos termos de positivo ou negativo, por si sós. Eles simplesmente existem, como existe a comunicação entre as pessoas, e seria inútil tratá-los como problemas políticos. O que pode ser uma questão política é o controle das tecnologias e dos equipamentos que produzem as experiências estéticas efetivas da atualidade e como elas são mantidas inacessíveis para os demais indivíduos. A tirania estética não produz sociedades ou políticas tiranas, a concentração do poder da produção de ações ou objetos estéticos sim⁹.

A palavra “arte” está muito distante da concepção dos objetos estéticos definidos aqui. Como afirma Lucy Lippard, “é difícil não ser confundido por todos esses tabus contra qualquer arte que possa ser útil ou mesmo poderosa” (LYPPARD, 1995, p. 162). Um dos motivos da confusão talvez esteja no fato da academia ter sido, e continuar sendo, uma forte colaboradora para a difusão desses tabus e para o entendimento dessa arte enquanto a

⁸ Para mais informações, ver HARRIS, 1998, p. 56; TROTSKY, 1999, p. 468-473; BRETON e TROTSKY, 1999, p. 490-494; GREENBERG, 1999, p. 588-591.

⁹ Existem vários grupos ativistas nesta questão; ver, por exemplo, o Adbusters: www.adbusters.org

“cultura da qualidade”, desqualificando, assim, outros gostos e discursos, geralmente relacionados à maioria, não inserida no círculo restrito da educação “erudita”. Entretanto, a legitimidade de seus discursos sobre a cultura e os produtos de sua própria cultura vêm sendo progressivamente questionados, ou simplesmente desprezados. Justamente em uma época em que a “imagem” é tão importante, sendo ela a própria realidade, como diria Baudrillard (1991 e 1992), e utilizada em tamanha quantidade, não haveria espaço para um discurso tão “separado”, isolado em sua especialização, e, portanto ineficaz para entender suas conexões com o mundo e a si mesmo.

O relato de Rogoff sobre seu cotidiano na academia, em que observa uma “formação anatômica nova”, produzida pelos cursos de história da arte, chamada “o bom olho”, é um exemplo prático desse isolamento. Rogoff conta que, como professora no Departamento de História, todas as vezes que reclamava de algum estudante sobre sua “falta de curiosidade intelectual”, sua “excessiva percepção literal do campo de estudo” ou seu “entendimento estreito da cultura como uma série de objetos radiantes”, alguém na faculdade respondia “Ah, mas ele tem um bom olho”. A área de conhecimento mais flexível da “cultura visual” tem preenchido essa carência deixada por outras disciplinas acadêmicas tradicionais, relacionadas ao campo da visão, com “hierarquias de excelência” e valores que “privilegiam apenas uma linha da produção cultural”. Rogoff, atualmente pesquisadora na área, escreve que “o espaço que tal investigação habita (...) é uma arena muito mais abrangente que a esfera para a circulação das imagens ou das questões relativas à natureza da representação” (ROGOFF, 2002, p. 31). E o espaço aparece aqui como “sempre diferenciado: é sempre sexual e racial; é sempre constituído pelo capital circulante; e está sempre sujeito a fronteiras invisíveis que determinam inclusões e exclusões” (ROGOFF, 2002 p. 32). O “tipo de olhar que foi sancionado e legitimado”, analisa Rogoff, deve agora ser entendido através de questões sobre “quem pode olhar, para quais propósitos e por quais discursos acadêmicos (...) ele é legitimado” (ROGOFF, 2002, p. 31).

Já há algum tempo, Foucault observava e afirmava a crise da autoridade do conhecimento com seus métodos tradicionais e o enfraquecimento das “diferenças epistemológicas significativas entre os procedimentos científicos e os procedimentos políticos” (BARBOSA, 2000, p. XXII):

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 2003, p. 71).

Pode ser percebida, na citação de Foucault, uma linha de raciocínio semelhante à noção de eficácia do sistema de ensino, explicada por Felipe. Sistema que desqualifica outros tipos de discursos, articulados por grupos externos. A pesquisa “A Arte e sua Legitimação pelo Desempenho” está sendo construída sobre tais conceitos e a partir da compreensão desse sistema de poder. Distanciando-se da postura que permanece inserida e isolada como especialidade na cultura da separação. Assim como se fundamenta na crença da pertinência de “lutar contra as formas de poder exatamente onde” o intelectual é “ao mesmo tempo o objeto e o instrumento” desse poder. Baseia-se nos mesmos conceitos para questionar os fundamentos de um saber hierarquizado, que mistifica determinados produtos culturais, e propor uma produção de objetos estéticos construídos a partir da sensibilidade do indivíduo comum (não-especialista). A noção de objetos estéticos é satisfatória para esses objetivos, porque nela a discussão sobre “qualidade” é simplesmente substituída pela de “desempenho” ou “eficácia”. Desempenho que estará sempre relacionado a impressionar ou seduzir alguém ou algum grupo específico, em determinada época e lugar específicos.

“A teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática” continua Foucault. A teoria é uma ação de intervenção por si mesma e produzirá uma modificação no espaço em que for inserida. Portanto, construir um objeto estético e um trabalho teórico é necessariamente uma dupla intervenção. Embora um complemento o outro, assim como a experiência empírica ou a prática política e a teoria se complementem, são independentes enquanto “ações performativas”¹⁰, ou seja, como agentes modificadores do espaço. Nesse sentido, a teoria sempre será “paralela” ao objeto estético e nunca o “encontrará”, ou irá falar de sua “verdade”. Falar *sobre* o objeto estético, antes de ser uma

¹⁰ Sobre os performativos ver DERRIDA, 1991 e BUTLER, 2003.

prática explicativa, é uma prática de construção criativa, que intervém no espaço, e mesmo no objeto, por outra via daquela do próprio objeto. O discurso teórico produzido pelo artista, antes de explicar ou “dialogar com o trabalho”, será, inevitavelmente, uma interferência por si mesmo. As pesquisas dentro da academia em “poéticas visuais”, como costumam ser chamadas, constituídas de teorias, em conjunto com a produção de objetos materiais, são desenvolvidas através dessas duas ações. Possuem intervenções performativas distintas, mas são voltadas para um objetivo comum: a busca da legitimação através dos paradigmas instituídos nesse campo de produção. De qualquer modo, e que fique claro isto, a prática comum, utilizada por vários artistas acadêmicos, os produtores de relíquias, que faz do texto o objeto estético (no qual provavelmente seriam mais habilidosos os poetas) e do objeto concreto uma linguagem simbólica ao estilo do texto (resultando em um mistério de códigos subjetivos: a lógica da separação levada ao extremo) será questionada nesta pesquisa.

Independentemente do que os artistas que escrevem sobre seus trabalhos façam e os métodos de pesquisa que utilizem, eles sempre estarão realizando uma dupla intervenção. Mesmo que elas tenham como principal e talvez único papel afirmar a sua própria segregação. A não compreensão disso poderá levá-los a um desempenho reduzido, para outros fins diferentes da separação, nessas intervenções. A negligência da estética no próprio objeto concreto, como foi definida acima, é uma das conseqüências. E o desprezo do indivíduo comum, e até de pesquisadores de outras áreas da cultura, pelo que é produzido nos centros de pesquisa em arte, certamente, é sintomático do fraco desempenho dessa produção para o mundo exterior à sua especialização.

2. História da arte: performatividade e burocracia

Como é possível perceber pelo título “performatividade e burocracia”, neste tópico será desenvolvida uma análise a respeito da história da arte, seu papel performativo¹¹ sobre a cultura e de suas posturas sobre a produção cultural de nosso século. A delimitação do

¹¹ A palavra “performativo” ou “performatividade”, como utilizada aqui, possui um significado semelhante a “desempenho”, por exemplo, o desempenho da linguagem sobre o espaço social. Um maior aprofundamento no assunto pode ser encontrado em Jacques Derrida, “Assinatura Acontecimento Contexto”, *Margens da Filosofia*, ou Judith Butler, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*.

campo de estudo desta disciplina, pouco justificada por pesquisadores e normalmente assumida de maneira arbitrária, é um dos aspectos a ser considerado, porém não o único. Tampouco parece ser seu principal problema, como será sugerido mais adiante. Em lugar da aceitação apressada da perspectiva de historiadores da arte, estabelecidos e reconhecidos institucionalmente (tomando suas definições, do que seria a produção cultural merecedora de atenção e de como estudá-las, como definitivas), para a construção de um conhecimento dinâmico e sinceramente preocupado com problemas externos às disputas internas da academia, seria mais adequado o questionamento a respeito do papel dessas perspectivas.

Pensar na produção artística, avaliar a pesquisa em artes, sua função, por quem e como é produzida significa investigar uma atividade humana. Conseqüentemente, estas reflexões partem de pressupostos a respeito da humanidade e de sua motivação para tais ações. Para tanto, parece razoável assumir que pessoas possuam semelhanças culturais em um nível ampliado, em meio às diferenças que devem ser consideradas entre grupos e indivíduos¹². A palavra “cultural” não está sendo utilizada aqui como uma oposição ao “natural”. Cultural é referente a toda percepção humana e, portanto, qualquer discurso e conhecimento é uma construção de cultura. O saber deriva da digestão e do processo criativo intelectual, logo o reconhecimento da natureza somente pode ser concebido enquanto criação desse processo. Embora essa definição desautorize a tentativa de estabelecimento de características imutáveis ou essenciais, ela não impede que sejam sugeridas algumas premissas que estabeleçam qualidades comuns entre seres humanos. A recusa de impor e aceitar discursos como *verdadeiros* não desqualifica a *funcionalidade* desses discursos. Assim como o conhecimento de produção de tecnologia independe de qualquer dúvida a respeito de sua *verdade*, mas sim de sua *eficácia*¹³ (em proporcionar poder). Visando a uma similar funcionalidade, irei sugerir a seguir algumas semelhanças

¹² Como afirmam Bourdieu e Darbel em seu *O Amor pela Arte*, os indivíduos possuem formações diferenciadas, relacionadas também (mas não somente) à posição social de sua família e ignorar isso, como normalmente faz o sistema escolar, seria “reduplicar e sancionar as desigualdades iniciais diante da cultura” (BOURDIEU, DARBEL, 2003, p. 109), já que a cultura legitimada é justamente a cultura da classe dominante.

¹³ Embora alguns autores, como Lyotard (2000), estabeleçam uma diferença entre conhecimento e técnica, segundo a qual o primeiro estaria relacionado a enunciados denotativos (em que a pertinência é a verdade) e o segundo ao desempenho (em que a pertinência é a eficiência), a análise de Derrida (1991) sobre a performatividade da linguagem sugere que o conhecimento está também vinculado, em sua própria pragmática, ao critério de eficiência.

comportamentais entre seres humanos, que estabeleçam a base de sustentação das considerações a respeito da história da arte e da atividade artística.

A consideração de algumas características normalmente qualificadas de psicológicas como *culturais* é estratégica para evitar interpretações essencialistas e tornar clara a relatividade desta abordagem. Além disso, qualquer referência a aspectos não culturais necessariamente teria que partir da suposição da possibilidade da percepção da realidade *pré-cultural*. Indicar tais características como culturais não implica em defini-las como contingentes, tampouco como definitivas. Apenas gostaria de manter abertas tais questões, já que não parece possível nem desejável estabelecer conclusões fixas a esse respeito¹⁴. A primeira das premissas é sobre o caráter de individualidade que permeia a construção das relações sociais. Será considerado que indivíduos tenham como necessidade básica a conquista de respeito e aceitação no convívio social. O respeito corresponde a poderes específicos dentro do grupo, como influenciar outros membros e sentir-se seguro em seu meio. A busca de concentrar poder é, portanto, a necessidade de controle próprio. Sendo este inevitavelmente dependente da relação com os outros, equivale à necessidade de controle sobre outros, ou seja, de exercer poder. A necessidade de poder não parece possível de ser satisfeita, porque o controle nunca é completo. Um domínio absoluto significaria a anulação da ameaça, ou seja, a impossibilidade de um *semelhante*¹⁵. O agente semelhante seria, assim, o poder não conquistado, o objeto de desejo e, portanto, o estímulo para ação. O segundo ponto é uma dedução da premissa anterior. Se a necessidade de controle próprio conduz ao desejo de poder sobre outros, a vida dos mesmos possui uma importância fundamental para cada um, levando à conclusão de que são seres basicamente coletivos. É importante notar que esta abordagem supõe as relações sociais como a principal fonte do entendimento do desejo e do comportamento individual. Obviamente o processo descrito não ocorre unicamente de forma direta ou simplista como a opressão explícita, mas por meio de complexas relações de negociações e concessões sutis entre pessoas e grupos¹⁶.

¹⁴ Gostaria de sugerir novamente BUTLER, 2003, para uma interessante crítica aos discursos que analisam uma realidade pré-cultural.

¹⁵ A “semelhança”, neste sentido, refere-se mais a uma *potência* de ação, ou à percepção da mesma pelo outro, do que a uma cultura similar entre os indivíduos.

¹⁶ Para uma perspectiva bastante semelhante veja BOURDIEU, 2004, principalmente o capítulo “As Relações entre a História Reificada e a História Incorporada”, p. 75-106.

Partindo daqui podemos supor alguns aspectos da formação da burocracia¹⁷. Como uma prática mantida socialmente, a burocracia deve cumprir uma função dentro dessas relações entre grupos e pessoas com interesses específicos. Ela demanda uma habilidade específica do burocrata e, portanto, confere-lhe utilidade e conseqüentemente autoridade simbólica enquanto especialista. Entretanto a burocracia, enquanto tal, constrói um conhecimento voltado para si mesmo e promove um empenho de energia desperdiçado principalmente em sua própria manutenção. Os especialistas da burocracia desfrutam de poder através da autoridade simbólica que ela lhes proporciona e por isso tendem a defendê-la e justificar sua existência. A versão extrema dessa defesa pode ser observada com o elogio da atividade possuindo um fim em si mesma. Isto ser empregado principalmente em relação à arte não é apenas coincidência. A arte contemporânea entrou em tal processo de burocratização que provavelmente transformou-se fundamentalmente na independência burocrática da justificativa de cumprir qualquer necessidade prática. É a consagração da complexidade e especialização por si mesma e do desperdício de energia para a manutenção do próprio desperdício. Entretanto, está claro que a burocracia não é inútil como em alguns casos parece querer ser vista, e desempenha uma função bastante eficaz, mas não declarada. Embora não caiba entrar aqui de modo mais profundo nesta análise, ao menos para firmar um sistema hierarquizado, fragmentado, inacessível à maioria, confuso e assegurado do poder de determinados especialistas, esta construção burocrática demonstra sua eficiência¹⁸.

Em seu estudo sobre história da arte radical, a qual surge a partir dos anos sessenta enquanto alternativa à linha mais tradicional, Jonathan Harris analisa os perigos enfrentados por esta abordagem em termos de sua burocratização, para a qual utiliza o termo academicismo.

¹⁷ O sentido para burocracia poderia ser pensado como inspirado numa das definições comuns desta palavra, explicada no dicionário Houaiss (<http://houaiss.uol.com.br>), sendo um sistema ou corpo de funcionários “enquanto estrutura ineficiente, inoperante, morosa na solução de questões, falta de iniciativa e de flexibilidade, indiferente às necessidades das pessoas e à opinião pública, tendente a complicar trâmites e a ampliar sua área de influência e seu poder, com conseqüente emperramento ou asfixia das funções organizacionais que são a sua razão mesma de ser”. Entretanto, este tópico trata de elaborar uma definição própria e mais abrangente para o termo “burocracia”.

¹⁸ Sobre o assunto, veja BOURDIEU, *O Poder Simbólico*, 2004, com atenção para “Gênese Histórica de uma Estética Pura”, p. 281-298 e do mesmo autor *A Economia das Trocas Simbólicas*, 1998, “Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos”, p. 270-294.

Devido ao declínio geral da esquerda e do ativismo feminista em todo o mundo nos anos noventa – embora outras formas de organizações de oposição, baseadas em, por exemplo, identidade racial e políticas de sexualidade, terem crescido no mesmo período – existe um perigo real de que a história da arte radical possa tornar-se simplesmente um outro academicismo, altamente desconectado com o mundo exterior. (HARRIS, 2001, p. 20)

Para Harris, a burocratização ou o academicismo possui o propósito de ser “funcional dentro da reprodução da sociedade patriarcal e capitalista”, porque a academia “empacota conhecimento, ‘processa’ estudantes e reproduz estruturas hierárquicas” (HARRIS, 2001, p. 21). Aqui é possível perceber o temor do autor de que mesmo uma proposta de estudo com uma perspectiva inicialmente tão perturbadora para o sistema possa ser absorvida e burocratizada pelas instituições, ao tornar-se apenas uma questão acadêmica. Em seu estudo, o autor entende como solução para evitar essa anulação das propostas iniciais da história da arte radical a ligação do historiador com o mundo da prática política dos movimentos sociais. A sugestão de Harris parece bastante consistente. Proporcionaria ao pesquisador o vínculo com o grupo que realmente sofre as conseqüências do problema estudado. Seria estabelecida assim a base para uma formação de relações sociais externas ao ambiente acadêmico e conseqüentemente o envolvimento com pessoas com interesses concretos na solução dos problemas estudados. O envolvimento *sensível* do pesquisador nesse ambiente produziria nele o estímulo para o empenho na busca da eficácia performativa. Entretanto, é necessário, para isso ocorrer, que sinta essa relação como entre *indivíduos semelhantes*. Que as relações externas sejam tão íntimas como as internas ao seu ambiente acadêmico. Para utilizar um termo marxista, é preciso que o pesquisador faça do meio externo seu “meio sensível”.

Parece que Marx e Engels já haviam identificado algo muito próximo da burocracia de nossa época quando, em *A Ideologia Alemã*, condenam os “jovens hegelianos” e seu idealismo.

Apesar de suas frases pomposas, que supostamente “revolucionam o mundo”, os ideólogos da escola jovem-hegeliana são os maiores conservadores. Os mais jovens dentre eles acharam a expressão exata para qualificar sua atividade, ao afirmarem que lutam unicamente contra uma “fraseologia”. Esquecem no entanto que eles próprios opõem a essa fraseologia nada mais que outra fraseologia e que não lutam de maneira

alguma contra o mundo que existe realmente ao combaterem unicamente a fraseologia desse mundo. (MARX, ENGELS, 2002, p. 9)

Poderia ser perguntado em relação a estes, assim como sobre nossos burocratas atuais, se estas criaturas realmente tinham como o estímulo de seu empenho intelectual resolver o problema o qual discutiam, ou seu desejo estava absolutamente imerso no jogo fraseológico interno de seu grupo e de suas relações restritas? Embora Marx e Engels os tratem como imbecis por sua supervalorização do pensamento abstrato, talvez a questão seja que no meio restrito da burocracia estas atitudes fossem bastante compensadoras. Entretanto, Marx e Engels estão realmente interessados nas soluções discutidas por esses idealistas e parecem ter percebido estas questões ao defenderem a vida prática ou o “mundo material” como a base fundamental das transformações sociais e como responsável pelo modo de pensar dos seres humanos.

[...] são os homens que, desenvolvendo sua produção material e suas relações materiais, transformam com a realidade que lhes é própria, seu pensamento e também os produtos do seu pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. Na primeira forma de considerar as coisas, partimos da consciência como sendo o indivíduo vivo; na segunda, que corresponde à vida real, partimos dos próprios indivíduos reais e vivos, e consideramos a consciência unicamente como *sua* consciência. (MARX, ENGELS, 2002, p. 19-20)

Nesse sentido parece bastante consistente a preocupação de Harris quanto ao envolvimento do pesquisador com a prática política. Entretanto, ele aponta a questão adicional de que a postura materialista puramente acadêmica poderia levar ao esvaziamento do potencial transformador inicial. A perspectiva de Harris utiliza o materialismo marxista ao estender sua lógica para os espaços específicos de determinados grupos, observando as particularidades e potencialidades de meios sensíveis distintos. Isto o torna propenso a atentar para o isolamento acadêmico ao mundo exterior, por esses dois ambientes se constituírem em dois meios sensíveis diferenciados¹⁹.

Deste modo, deslocando agora a atenção para a delimitação do campo de estudo da história da arte, normalmente assumido de maneira restrita e arbitrária, embora seja um problema

¹⁹ Enquanto um campo de relações sociais diferenciado, o ambiente acadêmico é relativamente autônomo, embora esteja em permanente relação com outros campos.

fundamental, observa-se que a simples flexibilização do campo não resultaria obrigatoriamente na desburocratização da atividade. Como observa Harris, uma prova desse fato são os “estudos culturais”. Inicialmente com uma proposta de suprir as carências deixadas por outras disciplinas estabelecidas nas áreas da cultura como literatura e artes, ao estudar a “cultura de massa” ou “popular” (com raízes nos sindicatos e no radicalismo da classe trabalhadora inglesa da metade dos anos sessenta), os estudos culturais são vistos hoje quase exclusivamente como uma matéria puramente acadêmica. Outro exemplo de proposta de ampliação do campo de estudos, mas que não parece estar distante do academicismo característico da história da arte tradicional, é a recente linha de estudos denominada “cultura visual”. Apesar desta linha ter um potencial bastante notável em superar diversas barreiras relativas às limitações do conhecimento separado, enfrentadas por disciplinas mais tradicionais ou mesmo recentes (como aquelas voltadas para o estudo de cinema ou mídia) pelo menos em determinados casos a perspectiva de alguns de seus autores pode causar certa angústia.

O livro intitulado *An Introduction to Visual Culture* (Uma Introdução à Cultura Visual), de Nicholas Mirzoeff é uma boa ilustração. O autor analisa ampla variedade de produtos culturais como cinema, telenovelas, reality shows, esculturas africanas coloniais, trabalhos de artistas contemporâneos, páginas de internet, pinturas renascentistas, fotografias de jornais e revistas, etc. Além disso, procura fazer seu estudo sem restrição disciplinar, utilizando um grande arsenal de conceitos filosóficos, antropológicos, sociológicos, artísticos, etc. Em seu trabalho, Mirzoeff, apesar de demonstrar vasto domínio teórico, ao aplicar esses conceitos para analisar os produtos da cultura visual, parece produzir um trabalho bastante aquém do potencial de tal proposta. Trata os objetos visuais apenas como ilustrações das teorias dos autores que utiliza. A teoria é o fio condutor em seu estudo e o material visual aparece apenas como sua confirmação. Um exemplo típico das considerações do autor, principalmente quanto à abordagem de trabalhos de artistas contemporâneos, pode ser percebido neste parágrafo sobre a fotografia da artista Nan Goldin:

Freqüentemente é dito que Goldin usa fotografias amadoras comuns como fonte de seu trabalho. Enquanto esta noção reflete corretamente a intimidade do trabalho, ela falta com o radicalismo de seu projeto. A maioria das fotografias amadoras comuns não inclui cenas de pessoas transando, injetando drogas no banheiro, travestidas, se masturbando ou

descolorando suas sobrancelhas, porém tais movimentos são o centro do trabalho de Goldin. Ela alcançou esse estilo bastante cedo em suas explorações com a fotografia, enquanto ainda era uma estudante na alternativa Satya Community School e mais tarde na School of the Museum of Fine Arts, em Boston. Em seu retrato de *Ivy com Marilyn, Boston* (1973), Goldin fotografa um de seus amigos travestido no clube noturno de Boston, *The Other Side*, vestido e pronto para sair. Ivy faz pose glamourosa debaixo da reprodução de um retrato em serigrafia de Marilyn Monroe, de Andy Warhol. Nesta fotografia a noção de feminilidade como mascarada e performativa, que tem recentemente se tornado comum na teoria feminista (Butler 1990), foi fotografada e investida de uma forma pessoal por Non Goldin aos 20 anos de idade. Goldin via travestis, bissexuais e outros grupos preparados para experimentar com os papéis de gênero como um “terceiro gênero”, um grupo de vanguarda distendendo as fronteiras de identidade (MIRZOEFF, 1999, p. 83).

Se por um lado o autor adere à proposta de romper com as fronteiras tradicionais das especialidades, incluindo em seu estudo uma ampla variedade da cultura visual, por outro seus comentários sobre este trabalho, de uma artista contemporânea reconhecida pelas instituições artísticas, pouco se diferencia de análises de historiadores de arte mais conservadores. Embora Mirzoeff faça constantemente referência a autores que tratam de questões sociológicas e políticas, surpreendentemente ele não considera o desempenho prático desse trabalho para os espaços onde é tornado público. E quando menciona a filósofa Judith Butler, a qual desenvolve uma reflexão sobre a possibilidade de transformação do comportamento pelos atos performativos (um pensamento para a ação), utiliza-a não para considerar a possível influência dessa fotografia na cultura, mas de forma a valorizar o trabalho apresentado, insinuando a capacidade da artista de perceber questões que só foram formuladas décadas mais tarde. A tradicional mistificação do gênio, o artista adiante de seu tempo, parece ser reproduzida aqui por Mirzoeff. Além disso, poderíamos suspeitar que, para ele, a qualidade de um trabalho visual estaria na propriedade de ilustrar discursos construídos por teóricos, já que procura decifrar, nas imagens, teorias já conhecidas através da linguagem verbal. Qual o objetivo prático desse tipo de interpretação? Talvez, como os idealistas de Marx, este autor considere tais teorias capazes de contribuir para a “consciência que determina a vida”, combatendo “a fraseologia do mundo existente”. Porém, se assim for, por que necessitaríamos das imagens como intermediárias? Provavelmente as respostas poderiam ser encontradas com uma melhor observação no processo de burocratização da academia e nas disputas intelectuais entre

seus integrantes. Não esquecendo da utilidade desse tipo de texto na valorização mercadológica de alguns dos trabalhos discutidos.

O problema da burocracia não é uma simples questão de falta de virtude do acadêmico, mas um problema estrutural da instituição que reproduz um meio sensível ou estímulo contraproducente para os interesses de resultados concretos para o mundo externo. A burocracia tampouco significa o desestímulo ou a falta de força produtiva para o pesquisador. Ao contrário, é uma força, uma energia, empregada de modo inadequado para a construção de soluções, as quais ela, formalmente, teria como justificativa para existir. Como observa Nietzsche, em a *Genealogia da Moral*:

Exigir da força que não se expresse como força, que não seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força. Um *quantum* de força equivale a um mesmo *quantum* de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão esse mesmo impulso, este mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificam), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por um atuante, um “sujeito”, é que pode parecer diferente. Pois assim como o povo distingue o corisco do clarão, tomando este como ação, operação de um sujeito de nome corisco, do mesmo modo a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato; não existe “ser” por trás do fazer, do atuar, do devir; “o agente” é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo. (NIETZSCHE, 2003, p. 36)

Embora Nietzsche provavelmente qualificasse o burocrata como o “ressentido”, o fraco que emperra a ação do forte, parece mais razoável perceber a humanidade de modo menos dualista, não dividida entre nobres e ressentidos, ou fortes e fracos. As diferenças encontram-se na canalização dessa força, que para determinados fins pode ser reduzida e, para outros, potencializada. A percepção de Nietzsche sobre os ressentidos provavelmente passe pela expectativa do que considera o direcionamento adequado da energia, não percebendo a presença desta quando sua aplicação é empregada para fins os quais considera desprezíveis. De qualquer modo, gostaria de tomar a observação de Nietzsche para sugerir que o burocrata não opta por não desejar a performatividade de seu trabalho para além do ambiente acadêmico. É esta instituição, com sua organização interna e suas

relações com o mundo externo, que conduz este direcionamento de força ou energia produtiva, o desejo de seus integrantes.

A solução, portanto, não está na tomada de consciência do pesquisador, como se por detrás dele houvesse “um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força”. Ela está no rompimento radical da estrutura acadêmica e na construção de outra organização que seja sustentada sobre sua performatividade ou desempenho prático para o mundo externo. Seria a criação de um *meio sensível* mais adequado, nesse ambiente de trabalho. Como seria possível tal rompimento quando não se pressupõe o agente que escolhe agir? A transformação de um ambiente sensível, canalizador de força, é produzida também por uma diversidade de recursos estrategicamente organizados, incluindo, inclusive, o discurso como prática performativa. Os condutores iniciais desses recursos são aqueles os quais possuem sua força já canalizada. E a existência desses condutores, como observa Marx e Engels, é provada pelo fato de que “a existência de idéias revolucionárias em determinada época já supõe a existência de uma classe revolucionária” (MARX, ENGELS, 2002, p. 49), ou seja, o desejo de mudança (inclusive de quem escreve esta dissertação), a força propulsora, supõe a existência de um meio sensível, ou material, produtor desta força. Agir não é uma opção, mas uma necessidade para aqueles em que a energia já está voltada para esta ação e o êxito dela depende, em parte, da habilidade dessas pessoas.

Quais seriam os caminhos estratégicos para performatividade, opostos à burocracia, para a história da arte? Certamente não estariam apenas em mudanças teóricas, metodológicas, ou de ampliação do campo de estudo, embora a especialização seja sintomática do academicismo. Neste estudo, fiz referência a dois pensamentos comumente considerados afastados entre si: o materialismo e a crítica à substância do sujeito. Entretanto espero ter conseguido trilhar por alguns pontos compatíveis entre os dois autores. Ambos parecem demonstrar indignação com a burocracia e ressaltar a importância da ação efetiva. Talvez a resposta para a pergunta anterior esteja aqui: na valorização da ação, o vínculo *afetivo* com a prática externa à academia, de modo tão íntimo quanto com o discurso ou prática interna. A *prática* mencionada significa ações que importam para a *vida cotidiana*, como o contato diário entre seres humanos e suas relações. A *prática externa* é, entre outras coisas, estabelecer relações horizontais com as pessoas vinculadas aos problemas tratados. Horizontalidade não é equivalente à solidariedade, aceitação das diferenças ou valorização

de culturas distintas. Ela significa estabelecer relações entre iguais e, portanto, por ser entre iguais, carregada de amor, ódio, ansiedade, alegria, etc. Ou seja, tão íntimas quanto aquelas desenvolvidas entre os pesquisadores, dentro das instituições de pesquisa (sem querer menosprezar a verticalidade no interior da instituição). É nesse ambiente, de *tensão* permanente entre *semelhantes*, e não de solidariedade, que se constrói um meio sensível capaz de canalizar a energia e fazer do trabalho do historiador da arte uma atividade de performatividade externa.

CAPÍTULO II

LEGITIMAÇÃO E DESEMPENHO

Antes de iniciar a crítica ao trabalho de Lyotard, é necessário esclarecer melhor uma questão que será importante no desenvolvimento deste trabalho. A legitimação pelo desempenho não seria a recusa a qualquer tipo de legitimação ou a resistência ao estabelecimento de regras para os “jogos” existentes entre os agentes dentro dos campos específicos. O que se tentará afirmar é a necessidade da prioridade do desempenho prático para além de tais campos, na elaboração das regras que regem suas práticas. Para isso, as regras necessitam ser constantemente analisadas, questionadas e recriadas ou reformadas, em função das transformações contingentes ao mundo onde a atividade regulada por elas existe; ou seja, a versatilidade deve ser estabelecida como valor fundamental. Isto, longe de implicar algum espontaneísmo (porque esta prática está normalmente relacionada a uma ilusão de autonomia total, relacionada à ilusão da não necessidade de função), exige um rigor na prática dessas atividades a fim de fazê-las “funcionarem”. O interesse nas propostas metodológicas de Bourdieu deve-se à percepção de que o rigor proposto por tal autor contribui para esta *performance*.

Embora existam algumas diferenças significativas entre o pensamento desenvolvido neste trabalho e, por exemplo, sua perspectiva da ciência enquanto análise objetiva distanciada dos pontos de vista da “falsa” ciência, Bourdieu parece estar distante daquele rigor a serviço da conservação das práticas voltadas para a manutenção da autoridade de especialistas e especialidades estabelecidas, descritas anteriormente como burocracia. Estas práticas, relacionadas ao que ele denomina “epistemologia do ressentimento”²⁰, estão entre as questões mais analisadas e denunciadas em seu pensamento. Deste modo, apesar de Bourdieu construir toda sua proposta metodológica com o intuito de reafirmar a pesquisa nos campos de produção cultural como ciência objetiva, capaz de não ser apenas outro “ponto de vista”, mas a verdade sobre o objeto analisado, isso não impede que a proposta de legitimação pelo desempenho utilize parte do método e pensamento de Bourdieu com outra perspectiva. Tem-se como problema não a verdade, mas o desempenho externo ao campo específico buscado pelos agentes envolvidos nessas práticas, sejam quais forem

²⁰ Segundo suas palavras: “(...) epistemologia do ressentimento que (...) valoriza sempre as pequenas cautelas do rigor positivista contra todas as formas de audácia científica” (BOURDIEU, 2004, p. 52).

seus interesses. De qualquer maneira, possivelmente pouca diferença haveria (para o que defende Bourdieu) na pragmática dessas atividades culturais, além de uma menor estabilidade para a visão do pesquisador de sua própria condição.

A legitimação pelo desempenho está bastante associada com a defesa da organização social estabelecida atualmente, como define o próprio Lyotard, e tende a inquietar aqueles produtores culturais críticos que supostamente poderiam vir a interessar-se por esta proposta. Desempenho, eficácia e termos similares são pensados como intrínsecos somente aos paradigmas dos agentes mais influenciados pelo capital financeiro e, portanto, combater os mesmos significaria necessariamente uma rejeição destes valores. Talvez isso se deva em parte à dicotomia aceita pelo próprio Bourdieu entre heteronomia e autonomia. Entretanto, esta dicotomia precisaria também da crítica dos termos simples que ela sugere, necessitando ser analisada em profundidade no sentido de objetivá-la, de acordo com o próprio método de Bourdieu. A opção entre autonomia ou heteronomia simplifica a discussão entre aqueles que buscam o poder pelo seu trabalho através do capital financeiro e aqueles para quem o dinheiro seria secundário, cujo prestígio estaria vinculado ao reconhecimento entre seus pares. Porém o desempenho relacionado de alguma forma à heteronomia não necessariamente tem como objetivo o dinheiro, ou serve ao grupo que concentra capital político em determinado momento. Tampouco necessitaria estar submetido à hierarquia de algum grupo específico ou a sua gerência, como no caso dos partidos políticos mais burocratizados. Para não deixar de reforçar o que talvez seja óbvio: a eficiência ou desempenho relaciona-se a um objetivo estabelecido independente dos fins, podendo estes ser autoritários, individualistas, coletivos, anárquicos, etc. Mais precisamente, não existe ação que não pretenda algo e que não aspire ser bem sucedida, portanto seja eficaz. Poderia ser questionado, então, por que este trabalho preocupa-se em afirmar algo que já estaria intrínseco em toda atuação humana? A intenção desta pesquisa está na objetivação desta condição, a ponto de livrá-la das sublimações que se constituíram nas disputas nos jogos das relações sociais. Por exemplo, o discurso da eficácia que legitima a ação conservadora do sistema econômico e político motiva uma negação desse princípio, por parte dos críticos ao sistema, discurso este que poderia, no entanto, ser aproveitado parcialmente para justamente combater o sistema e seus defensores.

2.1. Lyotard e o conhecimento

Ao desenvolver seu estudo, o qual tem como campo o conhecimento científico nas sociedades informatizadas, Lyotard determina de início que irá considerá-lo como “uma espécie de discurso”. Para analisar seu problema, a legitimação do conhecimento, utiliza como método a ênfase nos fatos de linguagem, principalmente seus aspectos pragmáticos. Explica que a linguagem é constituída por diversos tipos de enunciados classificados como *denotativos*, *performativos*, *prescritivos*, entre outros²¹. Os diversos tipos de enunciados constituem os “jogos de linguagem”, já que cada categoria poderia ser determinada por regras, comparando estes com as peças num jogo de xadrez, que têm suas propriedades assim definidas. Sobre estes jogos de linguagem o autor afirma: 1) a legitimação das regras é estabelecida apenas por um “contrato” entre os jogadores; 2) sem regras não existe jogo e qualquer modificação na regra modifica a natureza do jogo; 3) um enunciado é como um “lance” feito num jogo. Deste último é deduzido o primeiro princípio que alicerça o método de Lyotard: falar é combater. Segundo ele, os atos de linguagem provêm de uma agonística geral, com a qual se estabeleceria o vínculo social. O vínculo social ser feito de lances de linguagem é outro princípio que norteia sua análise.

Sobre o vínculo social, em sua concepção, o cidadão nas sociedades pós-modernas existiria dentro de relações complexas e móveis, nas quais estaria colocado sobre “nós” de circuitos de comunicação, por onde passariam mensagens. Entretanto, ele não estaria privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam, posicionando-o nas situações de remetente, destinatário ou referente. O deslocamento em relação aos efeitos de jogos de linguagem seria tolerável pelo sistema dentro de certos limites. Ele até encorajaria estes deslocamentos, como “lances” inovadores, que poderiam proporcionar-lhe um suplemento de desempenho. Lyotard acredita que os jogos de linguagem, o método geral de seu estudo, são o mínimo de relação para existir sociedade, já que desde o nascimento uma criança, ao receber um nome, é colocada como referente de uma história, contada por seu grupo. Por

²¹ Os *denotativos* referem-se a enunciados como “A universidade está doente”, que, em sua particularidade, situa seu remetente “na posição de quem sabe, o destinatário é colocado na postura de ter de conceder ou recusar seu assentimento, e o próprio referente é apreendido de uma maneira própria aos denotativos, como qualquer coisa que precisa ser corretamente identificada e expressa no enunciado que a ele se refere” (LYOTARD, 2000, p. 15). Os *performativos* são elocuições em que elas próprias são o ato, como em “Prometo pagar-lhe”, uma atitude de promessa. Os *prescritivos* são ordens, comandos, pedidos, etc. como “Dêem meios à universidade” (LYOTARD, 2000, p. 16).

outro lado, Lyotard ainda afirma que a linguagem adquire nova importância atualmente, pela componente comunicacional ser tão evidente nesta sociedade. A questão não deveria ser reduzida a discussões comuns da teoria da comunicação, como transmissão unilateral ou livre expressão. Esta perspectiva esquece que as mensagens possuem formas e efeitos diferentes, ao serem denotativas, performativas, prescritivas, dentre outras, e portanto não operam apenas como comunicadoras de informações. Reduzi-las a esta função é adotar o ponto de vista do sistema, àquele da máquina cibernética²². Os enunciados que estabelecem os fins dessa máquina (de sua programação para otimização das *performances*, por exemplo), e que não são corrigidos no seu funcionamento, são prescritivos e avaliativos, mas “no sistema social os ‘átomos’ que formam a sua matéria são, em todo caso, competentes em relação a estes enunciados” (LYOTARD, 2000, p. 30), ou seja, eles seriam agentes ativos em sua condução. A versão cibernética também deixa de lado o aspecto agonístico, no qual cada parceiro no jogo de linguagem sofre golpes e produz golpes, cujo objetivo é provocar uma intervenção em seu favor. Esta condição produz constantes mudanças na relação de forças no jogo. Portanto, para o autor seria necessário, em lugar da teoria da informação, uma teoria dos jogos, em que fosse considerada a agonística e que tomasse como contexto a atomização do social em flexíveis jogos de linguagem.

O conhecimento, para Lyotard, seria o conjunto de enunciados que descrevem ou denotam objetos e que são susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. A ciência é apenas um subconjunto do conhecimento, cujos enunciados se distinguiriam por seus objetos serem acessíveis recursivamente e eles próprios susceptíveis de avaliação da adequação de sua linguagem²³. O saber, diferente do conhecimento, teria uma definição bem mais ampla, na qual estariam inclusos o saber fazer, saber viver e outros, e estender-

²² O ponto de vista do sistema refere-se à “teoria dos sistemas”, a qual entende a interdependência dos princípios comuns de todas as entidades complexas e, ao invés de reduzi-las às propriedades de seus componentes ou elementos, enfoca a organização e as relações que conectam as partes como um todo. A “cibernética” diz respeito à auto-regulação e controle desse sistema, tendo como foco as informações dentro e fora dele. Para um sistema manter sua independência e identidade sobre as flutuações externas, deve ser capaz de detectar dados sobre mudanças do ambiente externo. As informações necessitam passar através da interface entre os ambientes internos e externos e o sistema precisa poder compensar as flutuações do exterior pelo ajuste de suas próprias variáveis do ambiente interno (AUDI, 1995, p. 174, 784-785).

²³ Para falar sobre a pragmática do conhecimento científico Lyotard o diferencia de outro conhecimento denominado narrativo, onde estariam inclusos os conhecimentos chamados de populares.

se-ia às aplicações e determinações dos critérios de eficiência, justiça, felicidade, beleza, etc.

Na pesquisa científica, o remetente de um enunciado deve poder prová-lo e refutar os enunciados contrários. O destinatário pode conceder validamente o seu consentimento ou recusar, o que faz dele potencialmente remetente, já que ao formular seu assentimento ou dissentimento submete-se à mesma exigência de provar ou refutar. O referente do conhecimento científico (a órbita dos planetas, por exemplo) é supostamente expresso por enunciados tal qual ele é; entretanto, só se pode saber o que é por enunciados, o que gera o problema: “o que eu digo é verdadeiro porque o provo; mas o que prova que a minha prova é verdadeira?” (LYOTARD, 2000, p. 43). A solução científica disto consiste em estabelecer duas regras, uma dialética e outra metafísica: 1) o referente é o que pode oferecer matéria comprobatória no debate. 2) o mesmo referente não pode fornecer uma pluralidade de provas contraditórias ou inconsistentes. Estas regras permitem dar ao debate o horizonte do consenso.

Deste modo, a pesquisa precisaria do ensino como seu complemento, já que tem a necessidade do destinatário como parceiro igual ao remetente, a fim de possibilitar a verificação do seu enunciado pelo debate contraditório. O debate importa também para estabelecer a competência do pesquisador, porque ela nunca é adquirida e depende do enunciado proposto ser ou não considerado discutível. O ensino é diferente do jogo dialético da pesquisa e parte dos três pressupostos: que o seu destinatário não sabe o que sabe o remetente, o *expert*; que ele pode vir a saber; que existem enunciados suficientemente já discutidos e que podem ser transmitidos a título de verdades. O estudante é introduzido no jogo da formação do conhecimento científico, no momento em que melhora sua competência e o remetente o coloca a par do que não sabe, mas busca saber.

A pragmática do conhecimento científico possuiria, portanto, as seguintes propriedades:

- 1 - O saber científico exige o isolamento de um jogo de linguagem, o denotativo; e a exclusão de outros (...)
- 2 - Este saber encontra-se, assim, isolado dos outros jogos de linguagem cuja combinação forma o vínculo social (...)
- 3 - No seio do jogo da pesquisa, a competência requerida versa somente sobre a posição do enunciador (...)
- 4 - Um enunciado de ciência

não extrai nenhuma validade do que é relatado [são validadas somente por argumento e prova] (...) 5 - O jogo de ciência implica então uma temporalidade diacrônica, isto é, uma memória e um projeto [exige conhecimento do estado existente do conhecimento científico e as regras do seu jogo estão imanentes nele mesmo] (LYOTARD, 2000, p. 47-48).

2.1.1. A Pesquisa e sua legitimação pelo desempenho

O uso da linguagem na pesquisa científica está submetido à condição pragmática de formular suas próprias regras e esperar a aceitação delas pelo destinatário. As regras, ao serem aceitas, definem a axiomática, a qual “compreende a definição dos símbolos que serão empregados na linguagem proposta, a forma que deverão respeitar as expressões desta linguagem para poderem ser aceitas (...), e as operações que serão permitidas sobre estas expressões, e que definem os axiomas propriamente ditos” (LYOTARD, 2000, p. 77). Mas deve existir uma metalíngua para discutir a regra determinante se uma linguagem satisfaz as condições formais de uma axiomática. Ela é a lógica. As propriedades em geral exigidas pela sintaxe de um sistema formal são a consistência, a completude sintática (o sistema perde a consistência se um axioma lhe é acrescentado), a decidibilidade (possibilidade de se decidir se uma proposição pertence ao sistema) e a independência dos axiomas uns dos outros.

Lyotard afirma que a pragmática da pesquisa é afetada hoje em suas regulações essenciais. Gödel demonstrou que algumas proposições do sistema aritmético não satisfazem a condição de completude. Como é possível generalizar esta propriedade, conclui-se que a metalíngua utilizada, a língua cotidiana, não é consistente e permite a formação de paradoxos. Deste modo, a questão da legitimação do conhecimento é dada pelo fato do sistema axiomático ser conhecido e aceito pelos interlocutores como tão formalmente satisfatório quanto possível. Os enunciados dependem de uma “primeira” aceitação das regras que fixam os meios da argumentação. Isso possibilita a multiplicidade das linguagens desse conhecimento e sua dependência de um contrato entre os participantes do jogo. Assim, existem dois tipos de “progresso” no conhecimento, em que um corresponde a um novo lance (nova argumentação) e outro à invenção de novas regras. “O princípio de uma metalíngua universal é substituído pelo da pluralidade de sistemas formais e

axiomáticos” (LYOTARD, 2000, p. 79), permitindo ser aceito em alguns desses sistemas o que antes seria entendido como paralogismo.

O outro aspecto que afeta as regulações essenciais da pragmática da pesquisa científica é o da administração das provas. Administrar uma prova é fazer constatar um fato (é referente o que pode fornecer matéria comprobatória no debate), porém a constatação é dada pelos órgãos dos sentidos, os quais são limitados em extensão e em poder discriminador. Desta maneira, as técnicas são utilizadas como próteses, que recebem dados ou agem sobre o contexto. Elas obedecem ao princípio da otimização das *performances* (input/output), um jogo em que a pertinência não é o verdadeiro, o justo, nem o belo, mas a eficiência. “Um ‘lance’ técnico é ‘bom’ quando é bem sucedido e/ou quando ele despende menos que um outro” (LYOTARD, 2000, p. 80)²⁴. Estes aparelhos técnicos exigem um suplemento de despesa e, assim, a prova e a verificação de enunciados dependem de dinheiro. Conseqüentemente “os jogos de linguagem científica vão tornar-se jogos de ricos, onde os mais ricos têm mais chance de ter razão” (LYOTARD, 2000, p. 81). Descobre-se posteriormente que também a riqueza precisa da técnica: a técnica ao otimizar as *performances*, otimiza a mais-valia. Fecha-se o ciclo ao retornar parte do lucro para a técnica. Neste contexto, a ciência torna-se um momento na circulação do capital. Isto significa para Lyotard que “a conjunção ‘orgânica’ da técnica com o lucro precede a sua junção com a ciência” (LYOTARD, 2000, p. 82).

A solução capitalista do problema científico do crédito da pesquisa pode ser dada diretamente, com imperativos de desempenho, ao financiar os departamentos de pesquisa nas empresas, ou indiretamente, pela criação de fundações que concedem créditos a terceiros, esperando resultados em longo prazo. Os Estados-nações atuam de modo semelhante pela pesquisa aplicada, ao colaborar com empresas, e pela pesquisa fundamental desenvolvida nos centros de pesquisa “pura”, os quais tendem a receber menos créditos. A administração da prova, que seria apenas para obter consentimento, passa assim a ser controlada por um outro jogo de linguagem, onde o que importa é o desempenho e não a verdade. Não se investe em pesquisa para saber a verdade, mas para aumentar o poder.

²⁴ Lyotard diferencia a competência “técnica” daquela do “conhecimento”, para ele muitas invenções técnicas ficam fora da necessidade de argumentação científica (fundamental para a direção que tomará o pensamento do autor).

À primeira vista parece haver um impedimento do discurso do poder constituir uma legitimação, considerando o fato de que existe diferença entre o que é forte, o que é justo e o que é verdadeiro. Os jogos denotativo, prescritivo e técnico (no qual o critério seria o eficiente e ineficiente) possuem regras diferentes. O jogo técnico é o único que se relaciona com a força, com a exceção da situação de terror, em que um parceiro impede outro de fazer um lance. Mas o critério técnico introduzido deste modo no jogo científico influencia o critério de verdade. A melhoria das *performances* realizada contra os parceiros do jogo poderia valer como uma legitimação. Como afirma Lyotard, “sendo a ‘realidade’ que fornece as provas para a argumentação científica e os resultados para as prescrições e as promessas de ordem jurídica, ética e política, pode-se vir a ser senhor de ambas tornando-se senhor da realidade”, o que as técnicas permitem (LYOTARD, 2000, p. 85). Aqui se dá a legitimação pelo poder. O poder legitima a ciência e o direito por sua eficiência e esta por aqueles. Este controle sobre o contexto fornece a informação generalizada e o crescimento do poder está relacionado à produção, memorização, acessibilidade e operacionalidade das informações.

2.1.2. O ensino e sua legitimação pelo desempenho

A prevalência do critério do desempenho também afeta o ensino, ou seja, a transmissão do conhecimento. Quando o desempenho do sistema social é o critério de pertinência, adotando-se a teoria dos sistemas, o ensino superior torna-se um subsistema do mesmo. Ele é percebido como instrumento a contribuir com o seu funcionamento e deverá formar duas espécies de competências para o sistema. Uma destinada à competição mundial, em que disciplinas relacionadas à telemática seriam prioritárias, já que a multiplicação dos *experts* produzidos por elas aceleraria o processo de pesquisa em outros setores. As outras seriam as competências correspondentes a exigências internas do sistema, como médicos, engenheiros, professores, administradores. Esta transmissão de conhecimento não tem mais o objetivo de formar uma elite que guiaria a nação para a emancipação, ela apenas fornece jogadores de que necessitam as instituições.

O ensino passa a ser ordenado em duas espécies de serviços. Uma de profissionalização, em que estariam de um lado os jovens das elites aprendendo a competência necessária à profissão, e de outro os destinatários ainda não ativos dos novos conhecimentos, relacionados às novas tecnologias. A segunda espécie seria destinada aos excedentes das perspectivas de emprego em sua disciplina (letras, ciências humanas), uma nova categoria dos destinatários da transmissão do conhecimento. Isto porque junto com a função profissionalizante, a universidade passa a desempenhar o papel da reciclagem permanente. Também fora das universidades o conhecimento é transmitido *a la carte* para adultos. Esta nova situação não deixa de gerar conflitos entre o interesse do sistema, com seu encorajamento da reciclagem profissional para melhorar as *performances*, e a experimentação sobre o discurso, os valores, a pedagogia, etc. da universidade. Além do mais, o princípio do desempenho “tem como consequência global a subordinação das instituições do ensino superior aos poderes constituídos” (LYOTARD, 2000, p. 91).

Nesta condição, em que o essencial do transmissível está em um estoque organizado de conhecimentos, é aceitável a substituição de professores por máquinas. Isto só seria um problema caso se partisse da perspectiva dos grandes relatos²⁵. Mas agora a pertinência está no poder, com preocupações sobre a eficácia do conhecimento e sua possibilidade de venda. A atividade pedagógica continuaria existindo, mas com a função de ensinar a utilização dos novos instrumentos da informação. Apareceria um vasto mercado de competências operacionais e haveria uma grande demanda por quem domina a operação dos bancos de dados. Porque eles seriam a natureza para o ser pós-moderno.

Contudo, a didática não se resume à transmissão de informação e a competência não se restringe a uma boa memória de dados, ou fácil acesso a ela. É preciso torná-las operacionais. Neste ambiente pós-moderno de jogos de informação completa, em que os parceiros possuem acesso igual à informação, o melhor desempenho resulta de um novo arranjo dos dados, que constituem propriamente um lance. Aqui a imaginação desempenha um papel fundamental. A transmissão do conhecimento deve comportar a aprendizagem de todos os procedimentos para capacitar a conexão de campos de conhecimento.

²⁵ Lyotard (2000, p. 58-66) explica em *A Condição Pós-Moderna* o que chama de grandes relatos, como o de emancipação da humanidade e o especulativo, os quais no período moderno eram capazes de estabelecer a legitimidade do conhecimento acadêmico.

A interdisciplinaridade é típica desta condição. As conexões neste conhecimento não acontecem somente na cabeça dos filósofos, como no modelo especulativo Humboldtiano, onde a invasão do campo de uma ciência por outra causaria “ruídos” no sistema. A interdisciplinaridade tem como objetivo a melhoria das *performances* nesta época de deslegitimação e empirismo. Seus utilizadores não dispõem de uma metalinguagem ou metarrelato para determinar o bom uso e a finalidade, mas tem o *brainstorming*²⁶ para reforçar as *performances*. O trabalho em equipe pertence a esta predominância do critério de desempenho no conhecimento, já que para verdade e justiça o número é irrelevante, a não ser se pensados em termos de êxito provável. Deste modo, a didática é dividida, por um lado com a função de reprodução ampliada, relacionada à promoção de espíritos “imaginativos”, e por outro a reprodução simples, destinada à reprodução de competências profissionais²⁷.

2.1.3. A ciência pós-moderna

Enfatizando os aspectos próprios da pragmática da pesquisa científica, Lyotard afirma que este conhecimento está em busca de caminhos de saída para a crise, considerando como crise o determinismo. O determinismo seria a hipótese onde repousa a legitimação pelo desempenho, em que “deve-se supor que o sistema no qual faz entrar o *input* encontra-se num estado estável; ele obedece a uma ‘trajetória’ regular através da qual pode-se estabelecer a função contínua e derivável que permitirá antecipar convenientemente o *output*” (LYOTARD, 2000, p. 99). É sobre isso que se sustentaria a “filosofia” positivista da eficiência. Porém a pragmática do conhecimento científico teria, em si mesma, pouca afinidade com a busca do desempenho. Nela a eficiência não seria visada por si, mas viria por acréscimo. Como afirma o autor, “trabalhar na prova é pesquisar e inventar o contra exemplo, isto é, o ininteligível; trabalhar na argumentação é pesquisar o ‘paradoxo’ e

²⁶ *Brainstorming*, neste sentido, pode ser definido como: “se um grupo de pessoas *brainstorm*, elas fazem uma reunião na qual expõem o máximo de idéias ou sugestões que conseguem pensar” (SINCLAIR, 1995, p.190), enquanto método para aumentar a possibilidade de obterem opções ou soluções criativas e apropriadas. Entretanto o *brainstorming* pode ser feito individualmente ao se pensar intensamente por determinado tempo (listando ou não as idéias), para resolver ou criar algo.

²⁷ Uma questão que parece possível inferir pelo raciocínio de Lyotard: talvez problemas relacionados à superposição de resultados e métodos científicos independentes, na prática da interdisciplinaridade acadêmica, ocorram mais ao ela ser absorvida pela “burocracia” desta estrutura relativamente isolada, que quando utilizada pela necessidade de desempenho externo às relações de poder do campo específico.

legitimá-lo com novas regras do jogo de raciocínio” (LYOTARD, 2000, p. 100). A questão da legitimidade sempre volta com uma nova teoria, hipótese, enunciado, observação, porque é a ciência que levanta a si mesma esta questão, não a filosofia. É a questão “o que vale o seu argumento / prova?” que assegura a metamorfose do destinatário do argumento e da prova em destinador de um novo argumento e prova, e propicia a renovação da ciência. Esta questão conduz à metaquestão ou questão da legitimidade “o que vale o seu ‘o que vale’?”

Uma característica importante do “saber pós-moderno é a imanência a si mesmo, mas explícita, dos discursos sobre as regras que o legitimam” (LYOTARD, 2000, p. 100)²⁸. Isto dá lugar a paradoxos e a limitações que são, na verdade, modificações em sua natureza. A pesquisa matemática desenvolvida para chegar ao teorema de Gödel é um paradigma dessa mudança, mas também é importante aqui a transformação da dinâmica, porque obriga a corrigir a noção de sistema. A idéia de *performance* implica a de um sistema estável, uma relação calculável entre *input* e *output*, em que haveria uma evolução previsível das *performances* do sistema, sob a condição de que se conheçam todas as variáveis. Com a mecânica quântica e a física atômica, a influência deste princípio deve ser menor. Primeiro porque a definição de todas as variáveis seria inviável, já que exigiria um gasto de energia igual ou superior àquela que consome o sistema a ser definido. Isto levaria à redução do desempenho que ela declara elevar.

A segunda razão é que a teoria quântica e a microfísica forçam a uma revisão radical da idéia de trajetória contínua e previsível. Com elas percebe-se que a busca da precisão choca-se com a natureza da matéria. Nela a incerteza aumenta na medida em que a precisão aumenta, como demonstra o exemplo de Perrin sobre a densidade. Neste, variando a escala de uma esfera oca existe variação de densidade do ar no interior. Em uma escala tão reduzida em que o interior da esférula pode coincidir com uma molécula de ar ou partícula, ou pode ficar no vazio entre elas, a variação iria de nula à densidade “verdadeira”. Daí seria concluído que o conhecimento abrange uma multiplicidade de enunciados incompatíveis entre si, caso não sejam relativizados em relação à escala.

²⁸ Lyotard acrescenta no final desta frase a nota: “I. Hassan dá uma ‘imagem’ do que ele chama *immanence* in ‘Culture, Indeterminacy, and Immanence’”. Tal artigo não foi encontrado, entretanto Lyotard parece usar o termo “imanência” para explicar que este conhecimento não possui a sustentação externa das grandes narrativas (especulativa ou de emancipação), pois as regras assentidas entre os pesquisadores são estabelecidas (e explícitas) na interioridade do “jogo” específico e local.

Também que em determinadas escalas o enunciado resulta em uma asserção modalizada, isto é, a densidade igual a zero, ou da ordem do 10^n , sendo n muito elevado. Portanto, a relação do enunciado do cientista com “o que diz” a “natureza” parece originar-se de um jogo de informação não completa. A modalização do enunciado do cientista faz com que o enunciado efetivo, singular, que a “natureza” irá proferir não seja previsível. O que seria calculável são as possibilidades de um enunciado falar isto e não aquilo. Assim, no nível da microfísica, uma “melhor” informação, com maior capacidade de desempenho não poderia ser conseguida. Aqui a questão não mais seria a de conhecer o que é a natureza, e sim que jogo ela joga, porque ainda é possível estabelecer nele regularidades estatísticas suficientes relativas às várias estratégias dos “jogadores”.

Os teóricos do sistema, defendendo a legitimação pela *performance*, dizem que estes problemas concernem à microfísica, e que permitem o estabelecimento de funções contínuas que possibilitaria a precisão probalista. Mas a matemática contemporânea põe novamente em causa a precisão dos comportamentos de objetos segundo a escala humana e amplia o alcance do texto de Perrin. Conforme Mandelbrot “As funções de derivada (...) são as mais simples, as mais fáceis de tratar, são no entanto a exceção; ou, se se prefere uma linguagem geométrica, as curvas que não tem tangente são a regra, e as curvas bem regulares, tais como o círculo, são casos interessantes, mas muito especiais” (LYOTARD, 2000, p. 105). René Thom é outro que interroga diretamente a noção de sistema estável ao estabelecer a “linguagem matemática que permite descrever como descontinuidades podem se produzir formalmente em fenômenos determinados e dar lugar a formas inesperadas” (LYOTARD, 2000, p. 106). Ela constitui a teoria das catástrofes. É dado como exemplo o comportamento de um cão, onde se tem a agressividade, chamada aqui de “variável de estado”, a raiva, nomeada “variável de controle” e o medo sendo outra “variável de controle”. A raiva varia continuamente e ao chegar a um certo limite resulta em ataque, enquanto o medo, que também varia continuamente, ao alcançar um limite resulta em fuga. Considerando que as duas variáveis de controle crescem juntas, o comportamento do cão torna-se imprevisível e pode passar bruscamente do ataque à fuga. Esta equação produziria um gráfico tridimensional em que a variável de estado varia descontinuamente. Tem-se então um sistema instável. A questão sobre os sistemas estáveis ou instáveis, determinismo ou não, encontra aqui uma saída: o caráter mais ou menos determinado de um processo é definido pelo estado local do mesmo. O determinismo é ele mesmo determinado. A

natureza produz a forma segundo os dados iniciais locais, mas é freqüente que esses dados impeçam a estabilização da forma, pois estão normalmente em conflito. Existem apenas ilhas de determinismo, porque normalmente as variáveis de controle são incompatíveis. Nesta condição, a ciência pós-moderna produz o desconhecido ao invés do conhecido e “sugere um modelo de legitimação que não é de modo algum o da melhor *performance*, mas o da diferença compreendida como paralogia” (LYOTARD, 2000, p. 108). A utilidade dela seria a de gerar idéias.

2.1.4. A legitimação pela paralogia²⁹

O “pequeno relato” ainda é a principal forma utilizada pela imaginação inventiva e pela ciência, apesar dos grandes relatos de legitimação não serem mais possíveis no conhecimento pós-moderno. A validação pelo princípio do consenso também não parece adequada. Lyotard acredita que a questão principal é saber se é possível uma legitimação apenas pela paralogia. A diferença entre paralogia e a inovação é que a primeira é “um lance de importância muitas vezes desconhecida de imediato, feito na pragmática dos saberes” (LYOTARD, 2000, p. 111) enquanto a inovação seria usada para melhorar a eficiência do sistema.

Partindo da descrição da pragmática científica feita anteriormente, o autor considera que de agora em diante a ênfase deveria ser colocada sobre o dissentimento (relacionado à paralogia). As pesquisas feitas sob amparo de um paradigma tendem a estabilizá-lo e seriam somente a exploração de uma “idéia” tecnológica, econômica, artística. “É preciso supor um poder que desestabilize as capacidades de explicar e que se manifeste pela regulamentação de novas normas de inteligência ou, se se prefere, pela proposição de novas regras para o jogo de linguagem científico, que irão circunscrever um novo campo de pesquisa” (LYOTARD, 2000, p. 112). Na teoria das catástrofes isto seria chamado de morfogênese, sendo esta um processo que, apesar de possuir regras, sua determinação é local, já que existem várias categorias de catástrofes. Na discussão científica e numa

²⁹ Segundo o Dicionário de Temos Pós-Modernos, de Lois Shawver, paralogia seria “uma conversa estimulante que gera idéias sem resultar necessariamente em consenso. Estas idéias novas emergem, em grande parte, porque a paralogia nos permite definir as regras dos termos da linguagem localmente e provisoriamente” (<http://users.california.com/~rathbone/local5.htm>). Como define Lyotard neste texto, ela está relacionada à discussão sobre os metaprescritivos na ciência.

perspectiva de tempo, ela acarreta na imprevisibilidade das “descobertas”. “Em relação a um ideal de transparência, ela é um fator de formação de opacidades, que relega o momento do consenso para mais tarde” (LYOTARD, 2000, p. 112).

O tipo de legitimação da eficácia que propõe a teoria dos sistemas não teria base científica, e nem a ciência contemporânea nem a sociedade funcionariam como o paradigma admitido por ela. Observar-se-ia isto analisando a argumentação de Luhman ao afirmar que o sistema precisa reduzir sua complexidade, para necessitar de menos informações a fim de fazer as escolhas pertinentes. As mensagens circulando livremente demandariam mais tempo para o processamento das informações e, portanto, reduziriam o seu desempenho. Por outro lado, defendem que é possível dirigir as aspirações individuais para os fins do próprio sistema, através de um processo de “quase-aprendizagem”. As pessoas passariam a “querer” o que é preciso para que o sistema funcione. Para os teóricos do sistema, o sistema social seria uma totalidade que buscaria uma unidade com o máximo de desempenho. Tal idéia é incompatível com a pragmática científica. Um cientista não pode negligenciar as necessidades da pesquisa por não serem úteis para a ciência como um todo. Mesmo que esta atividade nem sempre seja conduzida de modo ideal e quanto mais um lance é forte, mais possibilidade há de ser recusado o consenso mínimo (já que modifica as regras do jogo em que havia consenso), uma instituição de conhecimento que funciona assim não iria ser diferente de um poder ordinário, regulado por homeostasia. Este comportamento seria terrorista, já que vence não pelas regras do jogo, mas por impedir o lance do outro jogador, assim como no sistema citado anteriormente, em que a arrogância dos decisores impõe a adaptação pela ameaça.

A ciência em sua pragmática ofereceria o antimodelo deste sistema estável, sendo ela diversificante porque um enunciado, argumentável e provável, é retido quando comporta a diferença em relação ao que já é conhecido. Gerar as idéias seria uma condição suficiente para sua pertinência, permitindo a abertura a novos enunciados e a mudança das regras. Como não existe uma metalíngua geral na ciência, “na qual todas as outras podem ser transcritas e avaliadas” (LYOTARD, 2000, p. 116), ela não teria identificação com este sistema, tampouco com o terror.

Põe-se então a questão: qual a relação entre o antimodelo oferecido pela pragmática científica e a sociedade? A pragmática científica é fundamentada em enunciados denotativos, porém seu desenvolvimento pós-moderno estabelece que a discussão de enunciados denotativos exige regras, que seriam enunciados metaprescritivos³⁰. A função da paralogia seria expor os metaprescritivos e pedir para que os parceiros aceitem outros. A sua legitimação poderia ser dada somente porque ela produz idéias ou novos enunciados. Por outro lado, a pragmática social é bem mais diversa e isto impede que seja tratada pelos mesmos princípios. Não é possível “determinar metaprescrições comuns a todos estes jogos de linguagens [na pragmática social] e que um consenso revisável, como aquele que reina por um momento na comunidade científica, possa abarcar o conjunto das metaprescrições que regulem o conjunto dos enunciados que circulam na coletividade” (LYOTARD, 2000, p. 117).

É também, esta descrença que torna impossível qualquer relato de legitimação, recente ou antigo (e é isto que a ideologia do “sistema” tenta suprir com o critério do desempenho). Por este motivo, Lyotard acredita que não seria prudente supor a legitimação pelo consenso universal, como propõe Habermas, por meio de um diálogo das argumentações, ou *Diskurs*. Esta proposição pressupõe que seja possível um acordo sobre as metaprescrições, válidas em todos os jogos de linguagem, e que a finalidade do diálogo seja este consenso. Para Lyotard, os jogos de linguagem possuem regras heterogêneas e a finalidade do diálogo é a paralogia. Habermas entende a humanidade como um sujeito coletivo buscando a emancipação pela regulação dos “lances” permitidos. A legitimidade de um enunciado estaria na sua contribuição para esta emancipação.

Embora o argumento do consenso esteja ultrapassado, a justiça que ele almeja não está. Por isso, é importante reconhecer a heterogeneidade dos jogos de linguagem, que implicaria na renúncia do terror. Depois, reconhecer que o consenso sobre as regras deve ser local e provisório, obtido por participantes atuais. “Esta orientação corresponde à evolução das interações sociais, onde o contrato temporário suplanta de fato a instituição permanente de matérias profissionais, afetivas, sexuais, culturais, familiares e internacionais, como nos negócios políticos” (LYOTARD, 2000, p. 119). O contrato também seria aceito pelo

³⁰ Os metaprescritivos “descrevem o que devem ser os lances dos jogos de linguagem para serem admissíveis” (LYOTARD, 2000, p. 117).

sistema por proporcionar benefícios como menor custo, mas não constituiria sua exclusiva finalidade. Permitiria conhecer e assumir os jogos de linguagem simplesmente enquanto jogos, suas regras e efeitos, incluindo o da paralogia, a qual revalidaria a adoção destas regras.

Quanto à informatização da sociedade, ela poderia comportar o terror, tornando-se o instrumento de regulamentação do sistema. Porém, para evitar isto, bastaria o público ter acesso livre às memórias de bancos de dados. Poderia assim servir para as discussões sobre os metaprescritivos e para o estabelecimento de jogos de informação completa. As disputas não poderiam se fixar sobre um equilíbrio por esgotamento, já que as informações possíveis, que a consistem, são inesgotáveis. Aqui seriam respeitados os desejos de justiça e o de conhecimento.

2.2. O critério de desempenho nos jogos de linguagem

Um ponto importante que direciona os caminhos escolhidos por Lyotard para defender sua proposta está na diferenciação dos critérios científicos relacionados aos enunciados denotativos e os critérios técnicos vinculados à força, desempenho ou eficiência. É a partir dessa diferenciação que procura dar consistência a seu argumento contra as práticas totalizantes do atual sistema político e econômico, as quais tendem a interferir na prática científica. A legitimação pelo desempenho na pesquisa científica teria sido introduzida pela utilização da técnica para o fornecimento da prova científica, sendo os sentidos humanos insuficientes para a análise do referente. A técnica traria, desta maneira, o critério de desempenho para dentro da ciência enquanto um elemento estranho. Sobre esta diferença entre conhecimento e técnica, comenta:

Esta definição da competência técnica é tardia. As invenções realizam-se por muito tempo intempestivamente, por ocasião de pesquisas ao acaso ou que interessam mais ou tanto às artes (*technai*) que ao saber: os gregos clássicos, por exemplo, não estabelecem uma relação evidente entre este último e as técnicas. Nos séculos XVI e XVII, os trabalhos dos “perspectivistas” emanam ainda da curiosidade e da inovação artística, e isto até o fim do século XVIII. E pode-se afirmar que ainda em nossos dias as atividades “selvagens” de invenção técnica, por vezes semelhantes a devaneios anárquicos, continuam fora das necessidades da argumentação científica (LYOTARD, 2000, p. 81).

Será possível esta classificação que entende a pertinência no conhecimento como sendo a verdade e, por outro lado, as técnicas relacionadas com a força ou o desempenho? O próprio método dos jogos de linguagens que conduz o pensamento do autor parece pressupor uma determinada pureza dos enunciados prescritivos, denotativos, performativos, etc. (conforme foi esboçado no início da sessão anterior). Ele, ainda, não faz qualquer consideração sobre a propriedade de todo enunciado desempenhar determinada intervenção, ao menos referente a essa taxonomia, ao desenvolver a diferenciação entre a pragmática científica e a atuação da técnica. Entretanto, ao afirmar a propriedade agonística intrínseca a qualquer jogo de linguagem, está necessariamente assumindo aí a propriedade performativa, ou de desempenho, desses enunciados denotativos, ou seja, sua impureza constativa. Se existe esta performatividade dos enunciados, implícita na teoria da agonística dos jogos de linguagem, a classificação do método dos jogos de linguagem precisaria ao menos ser mais bem explicada, e a distinção entre o jogo técnico e o jogo científico não poderia mais passar pela diferença simples entre desempenho e verdade.

2.2.1. A performatividade da marca

A discussão sobre os enunciados performativos já vem ocorrendo desde a diferenciação entre elocuições constativas (como “Jorge prometeu vir”) e performativas (“Prometo pagá-lo”) de Austin, dentro do campo da filosofia lingüística. As categorias de ilocuições ou perlocuições definidas por ele (as elocuições performativas) “não designam o transporte ou a passagem de um conteúdo de sentido, mas de algum modo, a comunicação de um movimento original, uma operação e a produção de um efeito” e, portanto, é subtraída em sua análise a “autoridade do valor de verdade, a oposição verdadeiro/falso”, substituída, por vezes, pelo “valor de força, de diferença de força” (DERRIDA, 1991, p. 363). Nota-se que esta definição está sendo produzida aqui em referência à comunicação e está muito próxima daquela do jogo técnico definido por Lyotard, portanto do ponto a partir do qual ele separa os critérios técnicos daqueles do conhecimento.

Porém Austin, ao final de seu estudo, acaba constatando uma certa confusão na diferenciação dos performativos e dos constativos e da pureza desses enunciados enquanto tais. Derrida atribui esta confusão a uma falta de entendimento de Austin a respeito da própria escrita, porque as propriedades do performativo, que rompem com o conceito de comunicação como puramente semiótico, lingüístico, ou simbólico, “que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído ou vigiado por um objeto de verdade” (DERRIDA, 1991, p. 363), são as propriedades da própria estrutura das locuções. Um sistema de predicados que Derrida chama de “grafemáticos em geral”.

Em seu artigo “Assinaturas Acontecimento Contexto”, Derrida, tratando das possibilidades de sentido da palavra “comunicação”, sugere que tal sentido está fundamentalmente relacionado ao contexto de sua utilização, assim como ocorreria com qualquer palavra. Porém questiona o contexto como possível de ser absolutamente determinável e, como conseqüência, observa a insuficiência de um conceito rigoroso de contexto, este abrigando pressuposições filosóficas muito específicas. A partir disso, propõe a generalização, ou deslocamento, do conceito de escrita, em virtude dela também, pelo mesmo motivo, não poder ser entendida restritamente como transmissão de sentido.

A escrita se constituiria enquanto marca iterável (repetível), cuja propriedade fundamental seria poder ser repetida em infinitos contextos e, portanto, em uma infinidade de sentidos. A marca, não possuindo um vínculo fundamental com o contexto, logo com o sentido, não permitiria uma consciência absoluta de sua utilização. Enquanto tal, ela é uma máquina produtiva, definida pela ausência do remetente, pela ausência absoluta do receptor e pela ausência do referente. Para explicitar melhor este conceito de ausência, é dado o exemplo de uma escrita instaurada como cifra secreta conhecida por apenas dois indivíduos. Mesmo com a morte dos dois parceiros, na ausência de qualquer “sujeito” empiricamente determinado, esta marca será sempre uma escrita, porque sua propriedade fundamental, a iterabilidade, continuaria presente. Como afirma o autor, “a possibilidade de repetir e, portanto, identificar as marcas está implícita em qualquer código, fazendo deste uma grelha comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois por qualquer utente possível em geral” (DERRIDA, 1991, p. 356). A liberdade da marca com relação ao contexto, ou com relação à intenção do emissor, produz uma inconsciência estrutural, pela possibilidade da sua utilização (repetição) livre, ou com diferentes significações, não

previamente acordadas entre os interlocutores. Existiria um “resto” que escapa entre os interlocutores na definição das convenções requeridas, no contexto interno e lingüístico, na determinação semântica das palavras. A possibilidade de repetição, ou a ruptura radical do contexto como protocolo de código, na possibilidade da marca, produz essa inconsciência estrutural no uso da marca e, portanto, uma impossibilidade de determinação exaustiva do contexto:

(...) esta ausência essencial da intenção na atualidade do enunciado, esta inconsciência estrutural, se se preferir, interdiz qualquer saturação do contexto. Para que um contexto seja exaustivamente determinável (...) seria necessário pelo menos que a intenção consciente fosse totalmente presente e atualmente transparente a si própria e aos outros, na medida em que constitui um foco determinado do contexto (DERRIDA, 1991, p. 369).

A palavra “escrita”, para Derrida, não é proposta em sentido tradicional. Ela seria esta marca, possível de ser separada do sentido, que existiria também na fala (como os signos fônicos que dão origem aos grafemas), ou até mesmo em qualquer experiência “se for adquirido que não existe experiência de pura presença, mas apenas cadeias de marcas diferenciais” (DERRIDA, 1991, p. 359), como marcas iteráveis que nunca possuem uma unidade de identidade consigo mesmas. A escrita no sentido tradicional seria pensada como um tipo específico de comunicação, tendo a característica fundamental de transmissão de sentido, de “representação” de uma idéia, que por sua vez poderia representar a coisa percebida. Porém, pelos motivos colocados anteriormente, Derrida desqualifica esse conceito. Tampouco a palavra comunicação é aceita por ele como comunicação de sentido, já que essas marcas não possuem como característica fundamental uma comunicação das consciências ou das presenças, mas, ainda assim, são comunicáveis e comunicam um efeito (segundo o mesmo critério dos atos de comunicação performativos de Austin).

Segundo essas conclusões de Derrida, a diferenciação estabelecida por Lyotard entre a técnica possuindo o critério do desempenho e a ciência tendo como critério a verdade não seriam sustentáveis pelas regras da própria comunicação da escrita. O conhecimento, definido por Lyotard como “uma espécie de discurso”, estaria intrinsecamente relacionado à marca, ou melhor, à escrita como “máquina produtiva”. O que faz seus enunciados denotativos serem impuros, ou seja, não podem ser entendidos apenas como uma

“representação” de uma idéia anterior. Pelo contrário, sua característica fundamental seria uma comunicação que “não constitui o meio de transporte do sentido, a troca de intenções e querer-dizer, o discurso e a ‘comunicação das consciências’” (DERRIDA, 1991, p. 371), porque sempre o horizonte semântico “é excedido ou fendido pela intervenção da escrita” (DERRIDA, 1991, p. 372). Se existe uma distinção possível entre técnica e conhecimento, ela não seria, portanto, definida pelo critério do desempenho. Isso, como o próprio Derrida observa, não significa que não exista a transmissão de sentido, mas que esta especificidade deve ser colocada sob os efeitos da intervenção da marca.

A intenção desse trabalho não é descartar o conjunto das considerações levantadas por Lyotard, até porque o enfoque principal em seu texto parece mais precisamente relacionado a um tipo específico de desempenho. É sobre uma otimização das performances do sistema político e econômico atual que pesa sua crítica. Com as conseqüências totalizantes dessa busca pela melhor performance do sistema, que procuraria submeter todas as forças produtivas a seu fim específico, é que Lyotard está preocupado. Pouco parece indicar uma recusa tão radical ao critério de desempenho, além de seu argumento que diferencia a técnica e o conhecimento. O próprio princípio da agonística, em que cada parceiro no jogo de linguagem sofre golpes e produz golpes, os quais teriam como objetivo provocar uma intervenção a seu favor, está vinculado pelo autor ao jogo científico dos enunciados denotativos. Estas intervenções pressupõem implicitamente um determinado desempenho, onde quanto mais “forte” for uma intervenção, mais bem sucedido será determinado parceiro. Entretanto, a escolha de Lyotard para construir sua fundamentação é que parece problemática e pode conduzir, dentro de sua coerência, a uma sublimação do critério de desempenho no interior da prática da produção cultural.

O fato do conhecimento científico possuir suas especificidades, em que, por exemplo, seus enunciados sejam susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos, não descarta uma propriedade performativa fundamental. Assim como a possibilidade dessa verdade ser sempre consentida por intermédio de regras definidas e aceitas entre os parceiros “como tão satisfatórias quanto possíveis”, como admite o próprio Lyotard. Nada conduz, nesse sentido, que o jogo técnico seja o único a vincular-se com a força. É, ao contrário, pela maneira de relacionamento que os enunciados estabelecem com as regras, ou até mesmo

como a falta delas, com a *doxa*, que os farão fortes e fracos no jogo científico. Tampouco seria possível concluir que em algum momento houve na ciência, por sua prática discursiva, um critério de legitimação isento ao crescimento do poder. Mesmo em um ambiente hipotético ideal, no qual somente as forças relacionadas ao jogo próprio da ciência estariam atuando (excluindo a influência do prestígio individual, as relações pessoais, etc., ou seja, o que Lyotard denomina “terror”), ao ser admitida a relatividade dos axiomas segundo o consentimento contingente dos parceiros no jogo, o único critério disponível para o funcionamento do mesmo seria o da relação de forças. São as forças que atuam dentro de um campo historicamente estabelecido que influenciam as tomadas de posição e abrem as possibilidades para os agentes que atuam no seu interior.

2.2.2. A *performance* da ação

Também influenciada pelo estudo dos performativos, Judith Butler extrapola as análises de Derrida, para utilizá-los em seu pensamento sobre gênero e feminismo. Todavia, os performativos aqui não dizem respeito somente a enunciados, mas também a ações corporais. Enunciados e atos do corpo, segundo ela, influenciariam tanto na prática política quanto na produção do conhecimento, ou seja, nas possibilidades do imaginável. Situando a problemática nas práticas de significação (que constroem significados e os tornam entidades percebidas como “naturais” – substantivos inertes), Butler parece radicalizar o critério do poder como única base teórica satisfatória e confiável, em sua crítica à “metafísica da substância” e à noção de identidade estável.

Interessa o pensamento de Butler, para a crítica *A Condição Pós-Moderna*, deste trabalho, em sua observação sobre a impossibilidade de se evocar uma realidade anterior à construção cultural, para o desenvolvimento teórico. Assim como em sua afirmação acerca do estabelecimento de regras de comportamento, dado por um processo de repetição discursiva e das ações corporais, que tanto oculta as regras da consciência de quem é submetido quanto as impõe. Lyotard não pode atingir com seu método esta função dos enunciados de produzirem a própria realidade do pesquisador. Se a linguagem possui este poder formador, e nada estaria fora da intervenção dos discursos, como não considerar o desempenho, ou o critério do poder, como intrínseco aos enunciados? Por outro lado, o

método dos jogos de linguagem não é capaz de reconhecer qualquer ação, mesmo corporal, como prática significante formadora da própria possibilidade do que é culturalmente inteligível ao cientista. O método dos jogos de linguagem, que supõe a autotransformação e a autocriação da análise científica, desconsidera essa formação essencial das possibilidades intelectuais do pesquisador.

Butler inicia seu trabalho, que tem o propósito de fazer uma discussão sobre a formação de gênero, lembrando que a teoria feminista tem presumido a categoria de mulheres como uma identidade definida, a base na qual são construídos os argumentos para deflagrar os interesses e objetivos feministas. Tal categoria é o sujeito em nome de quem a representação política é almejada. Contudo, a “representação” carrega em si algumas questões implícitas. É um termo operacional para atribuir legitimidade e visibilidade às mulheres como sujeitos políticos, assim como é também a “fundação normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, 2003, p. 18). Isto foi principalmente relevante no início do movimento, em um contexto no qual a teoria feminista trabalhou para encontrar uma linguagem apropriada que representasse este grupo.

Entretanto, segundo a autora, o sujeito “mulher” tem sido questionado em sua estabilidade ou permanência há algum tempo, dentro do próprio feminismo, e sido reconhecidas as restrições políticas provocadas por esta construção. Isto porque “os domínios da ‘representação’ política e lingüística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito” (BUTLER, 2003, p. 18). A gravidade cresce ainda, se for considerado que a legitimidade das leis do sistema seja constituída a partir da concepção de sujeito, que, por sua vez, é constituída pela lei em suas regulações jurídicas. A lei, para reivindicar legitimidade, precisa fazer crer em um sujeito não histórico que consente em ser governado, mas esse sujeito seria justamente formatado pela própria definição da lei. Nas palavras da autora, “talvez o sujeito, bem como a evocação de um ‘antes’ temporal, sejam construídos pela lei como fundamento fictício de sua própria reivindicação de legitimidade” (BUTLER, 2003, p. 19). A evocação performativa de um ‘antes’ não histórico é estabelecida para garantir uma ontologia pré-social de pessoas que aceitam um contrato social. A própria noção binária masculino/feminino constituiria uma

construção de especificidade para a noção de mulher, em que o feminino é tomado em oposição ao masculino. Perspectiva que leva ao estabelecimento de uma especificidade feminina descontextualizada, analítica e politicamente separada da noção de classe, raça, etnia e outros eixos da relação de poder. E estes eixos, além de também formarem a identidade, impedem uma noção singular de identidade.

Partindo desta argumentação, a autora questiona a própria idéia de um sexo natural, sobre o qual o gênero seria uma inscrição cultural, como definido tradicionalmente pelas feministas. Butler sugere que a perspectiva de uma estrutura binária dos sexos (masculino e feminino) é também construída historicamente. Qualquer inteligibilidade é produzida dentro da cultura e não há acesso ao fora, ou anterior a ela. Sendo o conhecido uma produção cultural, ao menos em grande parte discursiva, não há um acesso livre da significação já existente. Assim, Butler também coloca em questão a possibilidade da distinção entre sexo e gênero. Ambos sendo construções históricas, o sexo seria “um meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (BUTLER, 2003, p. 25) e a própria concepção de gênero (enquanto sua parte cultural) acaba reforçando essa idéia. A produção do “natural” aqui, assim como em qualquer outra definição, portanto, seria principalmente um mecanismo de estabilização das crenças e produção de legitimidade.

Apesar de recusar a idéia de um agente da ação, nos termos humanistas, Butler não possui uma postura determinista. Segundo ela, essa acusação seria baseada na tradicional polaridade filosófica entre livre arbítrio e determinismo. Esse dualismo relaciona-se à concepção do corpo como um meio passivo, que seria ou um suporte para a inscrição cultural, ou um instrumento da vontade interior. Butler entende o corpo como uma construção em si mesmo, que não tem uma existência significável anterior à marca do gênero (e de qualquer outro “atributo”).

Este pensamento tradicional é referente a uma “metafísica da substância”, comum em concepções humanistas de sujeito, que “tendem a presumir uma pessoa substantiva, portadora de vários atributos essenciais e não essenciais” (BUTLER, 2003, p. 29). A metafísica da substância seria produzida, ao menos em parte, por um truque performativo

da linguagem: a crença que a formulação gramatical de sujeito e predicado refletiria uma realidade ontológica anterior, de substância e atributo. Melhor explicando, a estrutura gramatical sujeito/predicado induz à construção da “realidade” como substância/atributo. Estaria aqui uma importante função performativa da linguagem e a crítica a essa formulação implicaria uma crítica à noção de pessoa psicológica como coisa substantiva. A coerência interna sexo – gênero – desejo, em que um termo estaria relacionado ao outro, promovida pela metafísica da substância, é responsável pelo que Butler chama de reificação do sexo, a qual oculta os objetivos estratégicos de seu aparato de produção.

Imaginemos que a sedimentação das normas do gênero produza o fenômeno peculiar de um “sexo natural”, uma “mulher real”, ou qualquer das ficções sociais vigentes e compulsórias, e que se trate de uma sedimentação que, ao longo do tempo, produziu um conjunto de estilos corporais que, em forma reificada, aparecem como a configuração natural dos corpos em sexos que existem numa relação binária uns com os outros. Se esses estilos são impostos, e se produzem sujeitos e gêneros coerentes que figuram como seus originadores, que tipo de *performance* poderia revelar que essa “causa” aparente é um efeito? (BUTLER, 2003, p. 199-200).

Butler sugere que um tipo de exposição do caráter não substancial da formação da identidade estaria naqueles que não obedecem à coerência de gênero, como os travestis e as lésbicas masculinas. Ao contrário das críticas de algumas feministas de que estas pessoas estariam copiando um formato heterossexual em suas relações e no estilo de seus corpos, esta autora acredita que tais atitudes são bastante produtivas para desestabilização da estrutura binária dos gêneros. Elas criariam uma confusão dentro da ordem coerente do gênero e mostrariam como os estilos corporais não possuem nenhum vínculo anterior a eles mesmos. Eles são estabelecidos apenas performativamente, pela repetição contínua dos atos corporais. Isto implica a possibilidade de uma pluralidade infinita de sexos/gêneros. O próprio desejo, incluso nesta coerência, não é limitado apenas à heterossexualidade, homossexualidade ou bissexualidade, porque, na verdade, existe uma diversidade infinita de atrações (ao estilo do corpo, por exemplo) que são agrupadas arbitrariamente dentro dessas categorias.

Deste modo, os atributos de gênero são vistos aqui como performativos e não como expressivos, porque constituem a identidade que pretensamente revelariam ou expressariam. A aparência de substância seria uma realização performativa “em que a

platéia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença” (BUTLER, 2003, p. 200). Os comportamentos desempenhados por esses atores são apenas representações estilizadas, que pela repetição tornam-se espontâneas, mas que são absolutamente contingentes.

Se o próprio sexo binário, segundo Butler, pode ser questionado enquanto uma fundação e considerado uma injunção normativa, estabelecido historicamente, a propriedade performativa do discurso que, no mínimo, contribui para este estabelecimento, deve assumir uma importância fundamental nas análises de produção cultural. O método dos jogos de linguagem parece ser insuficiente para considerá-la adequadamente. Exemplo disso está quando Lyotard procura explicar como o critério do poder pode constituir uma legitimação para a ciência, existindo, segundo esse método, diferença entre o que é forte, e o que é verdadeiro (a incompatibilidade entre o jogo técnico e denotativo). Ele sugere que a melhoria das *performances* realizada contra os parceiros, conseguida pela introdução da técnica para analisar a prova científica, permitiria o domínio da “realidade” que é o fundamento para o jogo científico, assim como, jurídico, ético e político (veja no tópico A Pesquisa e sua Legitimação pelo Desempenho). Ora, a própria performatividade dos enunciados científicos já cumpre essa *performance* da técnica constatada por Lyotard, porque os enunciados denotativos não apenas “denotam”, como faz crer a taxonomia de seu método, mas constroem significados. Portanto, não foi a técnica que introduziu o critério do poder na ciência, mas os próprios enunciados constroem a “realidade” que dá as provas para a argumentação científica.

A influência da performatividade dos atos corporais é outra construção que o método usado por Lyotard não pode dar conta. Sendo estes atos repetitivos responsáveis pela produção de aparências de substância, seriam mais uma maneira de construção da “realidade”, a qual pesquisadores tomam como base de seus estudos. A repetição das ações corporais, assim como a repetição dos discursos, constitui uma influência que extrapola claramente a autonomia do campo científico, ou ainda, demonstra o caráter ilusório de uma suposta autonomia do mesmo. Esta autonomia parece ser a grande busca do pensamento de Lyotard, embora não coloque nesses termos, com o seu argumento que estabelece a diferença radical entre a pragmática científica e os critérios do sistema. Talvez seja o caso de, ao invés de pensar em autonomia, suposta numa definição da pragmática científica

vinculada ao jogo dos enunciados denotativos, ou a heteronomia de uma ciência “impura”, elaborar quais são os tipos de heteronomias desejáveis para uma ciência produtiva, de acordo com os fins que se tenha estabelecido. Isto não significa que não exista, nos diferentes campos de produção cultural, uma autonomia relativa, mas que a relação entre autonomia e heteronomia, além de estabelecer hierarquias que deixam de ser analisadas criticamente, acabam por fortalecer a crença na adequação de qualquer tipo de isolamento do campo.

2.2.3. O poder das produções culturais

Um autor que parece ter uma similaridade parcial com o pensamento de Butler é Pierre Bourdieu, principalmente referente à visão do poder do conhecimento (este também percebido como experiência não apenas discursiva) como formador da aparência de realidade para o pesquisador, e em sua proposta da pesquisa genealógica para estabelecer como estas aparências se constituíram. Embora não se possa deixar de notar diferenças fundamentais em Bourdieu, como o desejo de produzir uma ciência de visão objetiva e distanciada dos campos de força do ambiente social e parecer aceitar uma espécie de “metafísica substância”, ao menos parcial, criticada por Butler.

Bourdieu chama o poder do conhecimento, ou dos produtos culturais, de “poder simbólico”. Segundo ele o “poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*” (BOURDIEU, 2004, p. 9). Os símbolos propiciam uma integração social em que as inteligências podem existir em consenso sobre a realidade. Este consenso lógico permitiria o consenso moral. As relações de comunicação, como sistemas simbólicos, seriam sempre relações de poder, que dependem das disparidades sociais já existentes e permitem, por outro lado, acumular poder simbólico ao construírem a realidade de acordo com os interesses de determinados agentes. Os sistemas simbólicos, enquanto instrumentos estruturados e estruturantes (historicamente estabelecidos e produtores de sentido), cumprem a função política de legitimação e imposição de outros tipos de poderes, construindo o consentimento do domínio.

As diferentes classes ou frações de classes sociais estariam envolvidas em uma luta simbólica permanente pela imposição da definição do mundo social mais de acordo com seus objetivos. Esta disputa ocorreria tanto nos conflitos simbólicos do cotidiano entre agentes variados, como através dos especialistas da produção simbólica (cientistas, artistas, etc.), ou seja, dos produtores culturais. Neste campo estaria em jogo o poder “de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão (taxinomias) arbitrários – embora ignorados como tais – da realidade social” (BOURDIEU, 2004, p.12), de legitimar a sua versão da realidade nas questões do campo específico e o seu poder sobre esta definição. Os especialistas servem aos interesses das classes ao disputarem por seus interesses no interior do campo de produção, por este ser um microcosmo da luta simbólica entre as classes.

Deste modo, as ideologias (definidas como uma produção simbólica dominante servindo para os interesses particulares das classes dominantes, que se apresentam como interesses universais, legitimando a ordem estabelecida) para Bourdieu são sempre duplamente determinadas. Devem suas características tanto às lutas dos especialistas em disputa nos campos específicos pelo monopólio da competência considerada (artística, científica, etc.), quanto aos interesses das classes e frações de classes sociais exteriores ao campo. O efeito propriamente ideológico dos campos de produção culturais realiza-se através de uma homologia de estrutura entre o campo de produção ideológica e o campo das lutas de classe, a qual faz com que sejam produzidas formas “eufemizadas” nos campos de produção cultural das lutas econômicas e políticas. Este efeito ideológico “consiste precisamente na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxinomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc.” (BOURDIEU, 2004, p.14), ou seja, essa classificação construída a partir da estrutura social produzida historicamente é assimilada (como estruturas mentais objetivamente adequadas às estruturas sociais) e imposta como “natural” nos e pelos campos de produção cultural (dentre os quais aqueles que supostamente investigam a realidade).

Bourdieu parece diferenciar-se do pensamento de Butler e Derrida ao considerar este poder como secundário ou fundado em uma estrutura social já existente e nos poderes de agentes em disputa em um campo definido. Para o autor existe uma realidade objetiva anterior à produção dos enunciados.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de uma “illocutionary force” mas se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daqueles que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2004, p. 14-15).

A partir daqui torna-se necessário expor e tomar partido de algumas posições com relação às perspectivas dos autores tratados nesta pesquisa. Primeiro, é importante ficar claro que se aceita ao menos a possibilidade da existência da capacidade performativa da linguagem enquanto uma “illocutionary force” ou força das ilocuções, embora isto não signifique que ela seja a única força das produções culturais e tampouco a mais importante. Descartar esta possibilidade performativa significaria aceitar um domínio completo dos agentes sobre o resultado e o significado de seus enunciados ou suas ações³¹. Segundo, isto contribui para que a falta de certeza sobre a possibilidade de conhecer objetivamente a realidade, distanciando-se das relações de força do ambiente social e livre das construções performativas dos produtos culturais, esteja nesse trabalho como um de seus fundamentos. Estas respostas sobre a possibilidade de reconhecimento ou aproximação a uma existência substancial, ou sobre a existência de uma referência neutra sobre a qual a cultura atuaria e modificaria seu sentido dentro de certos limites, não parece ser imprescindível para o objetivo estabelecido nesta pesquisa. Por parecer tão suspeita, pelas implicações políticas envolvidas, e talvez impossível de serem respondidas tais questões de modo satisfatório, esta dissertação está mais interessada no desempenho da produção cultural do que na possibilidade de uma ciência reveladora da verdade. Não se considera um problema supor ou aceitar a possibilidade de que toda produção cultural é uma intervenção dentro de um campo de forças, relacionada a interesses determinados e pontos de vistas específicos. Isto não significa tampouco a recusa total de uma pesquisa vir a revelar um conhecimento

³¹ Recusar totalmente a possibilidade de *performances* próprias das produções simbólicas significaria, também, ignorar a performatividade da estética (como definida no primeiro capítulo) nestas produções.

“verdadeiro”, como busca Bourdieu. Contudo, se este conhecimento for assim produzido, além de ser pouco provável que possa ser provado enquanto tal, ele só seria relevante ao passo que tivesse uma possibilidade performativa, ou desempenhasse um papel produtivo para determinado fim almejado. Portanto, importa menos se Bourdieu é crítico de filósofos que radicalizam o critério do poder como base teórica (os quais desconsideram a possibilidade de uma pesquisa genealógica que possa reconhecer a verdade de uma substância anterior à produção dos enunciados). Seu trabalho parece extremamente rico e suas pesquisas produzem um conhecimento bastante minucioso sobre as relações sociais que interessam para esta dissertação, em função de seu objetivo próprio.

Outra análise importante de Bourdieu para os interesses desta pesquisa é sua definição da história objetivada e história incorporada, ou o conceito de *habitus*.

Para escapar às alternativas mortais nas quais se encerrou a história ou a sociologia e que, tal como a oposição entre o acontecimento e a longa duração ou, noutra ordem, entre os “grandes homens” e as forças coletivas, as vontades singulares e os determinismos estruturais, assentam todas na distinção entre o individual e o social, identificado como coletivo, basta observar que toda a ação histórica põe em presença dois estados da história (ou do social): a história no seu estado objetivado, quer dizer, a história que se acumulou ao longo do tempo nas coisas, máquinas, edifícios, monumentos, livros, teorias, costumes, direito, etc., e a história no seu estado incorporado, que se tornou *habitus*. Aquele que tira o chapéu para cumprimentar *reativa*, sem saber, um sinal convencional herdado da Idade Média no qual, como relembra Panofsky, os homens de armas costumavam tirar o seu elmo para manifestarem as suas intenções pacíficas. Esta atualização da história é consequência do *habitus*, produto de uma aquisição histórica que permite a apropriação do adquirido histórico (BOURDIEU, 2004, p. 82).

Bourdieu explica que a história objetivada se transforma em história atuada e atuante pelo encontro com agentes cuja história incorporada os tornou aptos a fazê-la funcionar, através de uma espécie de cumplicidade ontológica. Esta cumplicidade significa que a história que está no *habitus* e no *habitat* é a mesma, gerando um tipo de comunicação da história consigo mesma. Quando estes coincidem ocorre uma adaptação tal do agente que o que seria constituído historicamente é percebido por ele como natural. O empenhamento ontológico do agente é uma relação *doxa* com seu ambiente natal e significa uma experiência na qual “o corpo apropriado pela história se apropria, de maneira absoluta e imediata, das coisas habitadas por essa história” (BOURDIEU, 2004, p. 83), quer dizer,

uma relação de pertença e de posse. O agente, ou o “herdeiro”, como escreve Bourdieu, possui a história objetivada, ou a “herança”, somente na medida em que é possuído ou adequado à ela. A apropriação ocorreria tanto pelos condicionamentos da própria condição de herdeiro, quanto pela ação pedagógica dos predecessores. Este processo significa uma tal adequação ou apropriação que o herdeiro faz o que é adequado aos interesses da herança, para sua conservação ou aumento, sem precisar escolher ou decidir conscientemente. A atuação enquanto herdeiro é uma propriedade incorporada da sua condição social.

Os campos específicos de força e lutas seriam constituídos por agentes, deste modo, apropriados a estes campos específicos, nas suas histórias incorporadas, em que fariam funcionar as divisões e tensões próprias dos mesmos. Os campos seriam agitados por um movimento perpétuo produzido pelas disputas entre os agentes pelos capitais específicos. Estes agentes não teriam alternativa, a não ser lutar por sua posição dentro da estrutura do campo específico. A manutenção da posição de determinado agente depende de sua habilidade de defendê-la de outros interessados, ou em ascender dentro do campo, através da disputa com seus concorrentes. Portanto os agentes estariam presos dentro dessa rede de força produzida na estrutura do campo pelo constrangimento constante instaurado na concorrência entre os agentes³².

Liotard, ao usar o método dos jogos de linguagem tratando o conhecimento como uma espécie de discurso, acaba por desconsiderar esta propriedade inclusa no conhecimento e nos processos de aprendizagem. Por exemplo, o jogo científico é descrito por ele de maneira racionalista, em que seus agentes atuam quase como máquinas neutras produtoras de proposições lógicas a partir dos dados já processados. Ignora, entretanto, uma disposição determinada dos corpos, relativa ao *habitus*. Assim como a pragmática social é bastante diversificada e precisa ser definida localmente, como defende Lyotard, as histórias produzidas por essa diversidade e o corpo do pesquisador existente como apropriado por estas histórias são variados. Existe uma *doxa* e um *modus operandi*,

³² Estas explicações apenas pretendem expor uma condição comum. Existem outros fatores que influenciariam a adaptação dos agentes às posições. Para uma abordagem mais detalhada é interessante a análise de Bourdieu sobre Frédéric, personagem de Flaubert na *Educação Sentimental*, em BOURDIEU, 2005, p. 17-56.

produzidos historicamente, que não podem ser analisados a partir do jogo lógico aceito no conhecimento como discurso autônomo.

Apesar das diferenças entre o pensamento de Bourdieu e Butler, parece que os dois são capazes de oferecer conteúdos similares para as críticas apontadas ao método de Lyotard. Butler, com sua observação sobre a produção do corpo através de ações repetitivas e de regulamentações inconscientes que produzem a aparência de adaptação ou de desempenho natural, aproxima-se de certo modo de Bourdieu em seu conceito de *habitus*, sendo uma formação que é historicamente produzida e escapa à consciência e ao domínio total do agente sobre seus atos e pensamentos. Além disso, a definição de poder simbólico também propicia embasamento para criticar a classificação do critério de desempenho como somente relativo à técnica e o conhecimento possuindo enunciados denotativos como relacionados à verdade como característica fundamental, defendidos por Lyotard. Como a performatividade proveniente de um tipo de “illocutionary force” no argumento de Derrida e Butler, o poder simbólico demonstra, a partir de outra linha filosófica, como os enunciados científicos possuem essa capacidade de construir a realidade, ou seja, uma força performativa sob a aparência de constatação. Embora, para Bourdieu, ela seja produzida a partir de uma estrutura e os enunciados não possam ser considerados performativos em si mesmos.

Esta diferença de Bourdieu, também produz a distinção talvez mais significativa ao pensamento de Lyotard. Este último trata de explicar a legitimação do conhecimento como se os enunciados possuíssem um tipo de fundação independente, que não seria somente uma parte de sua característica, mas a mais fundamental delas. Como ele mesmo comenta, existiriam enunciados de diferentes categorias com regras distintas, como as peças de um jogo de xadrez. Partindo dessas regras, as práticas poderiam ser legitimadas pelos enunciados organizados de maneira lógica, como um cálculo matemático que demonstra um resultado coerente e que, portanto, pode estabelecer um consenso. Mas Bourdieu atenta para um jogo exterior aos enunciados, uma disputa de poder estruturada na relação provisoriamente mantida pelas forças atuantes nos campos sociais. Os enunciados para ele não obedecem a regras próprias, ou ao menos não são as únicas regras a que estão submetidos. Eles submetem-se à estrutura das relações políticas, nas disputas entre os agentes e os grupos de agentes que concorrem entre si pelos capitais específicos. Isto

também significa que os enunciados já são em princípio potencialmente performativos, ao serem tratados como ferramentas nessas disputas de poder. A legitimação das práticas, portanto, não poderia ser analisada somente considerando as relações entre enunciados, mas pelas forças atuantes nos campos de poder, que lhes dão vida. Seriam essas forças que, animando as ferramentas das lutas simbólicas, produzem a legitimidade, para Bourdieu.

Este trabalho está em concordância, ao menos em grande parte, com Bourdieu neste aspecto. Serão consideradas aqui as relações de forças que não são da competência exclusiva dos enunciados, ou dos jogos de linguagem. Prefere-se desenvolver uma atenção mais abrangente sobre as relações entre os agentes sociais, na qual as estruturas de forças geradas por essas relações *não* se supõem limitadas apenas aos lances de linguagem. Existe uma percepção sensível do ambiente pelos agentes, assim como uma ação sobre o espaço apreendido, muito bem tratadas pelo conceito de história incorporada e objetivada, mencionada por Bourdieu. Por outro lado, a atenção que Butler dá para as reificações produzidas pelas ações do corpo e dos discursos repetidos também demonstra a necessidade dessa atenção abrangente, extrapolando as disputas discursivas do pensamento de Lyotard. Desse modo, os enunciados serão tratados aqui como “ferramentas” utilizadas por agentes, em princípio, constituídos historicamente e atuantes dentro de campos de forças estruturados. Enquanto tal, essa premissa não precisa ser contraditória com a definição da “marca” iterável e performativa de Derrida, explicada anteriormente, porque ferramentas são “máquinas produtivas” que podem ser utilizadas de acordo com a compreensão e o desejo do utente. A máquina também produz a *performance* própria de sua marca, de seu rastro. Uma ferramenta possui uma certa forma, uma configuração, e é produzida com determinado fim e para ser utilizada de determinada maneira, mas propicia igualmente invenções e utilizações diversas que extrapolam a função anterior em outros contextos. Entretanto, de modo algum elas podem dispensar a energia daquele utente que anima a ferramenta ou marca em cumprirem determinada performatividade.

2.3. Um outro ponto de vista

As análises de Lyotard sobre o conhecimento e a pragmática científica descrevem de modo interessante este processo e propiciam uma base para que a prática acadêmica possa ser

discutida de modo a romper com entraves inconscientes, os quais limitam possíveis inovações. Entretanto, são significativamente reducionistas ao tratá-los somente pelos atos de linguagem. Ela não permite a consideração daquilo que foi salientado por Butler, nos atos repetitivos do corpo, e por Bourdieu, com seu conceito de história incorporada. Como já foi sugerido anteriormente, o método de Lyotard trata da produção do conhecimento científico de modo bastante racionalista, que, embora talvez seja uma busca permanente da objetividade científica, não pode ser analisada a partir desses ideais que ela tem para si mesma. Existe uma base histórica já construída de onde parte a visão do pesquisador e sua sensibilidade com relação ao mundo que analisa. Esta base cultural pode e deve ser investigada o mais profundamente possível e isto parece proporcionar resultados mais satisfatórios para a pesquisa desenvolvida, como sugerem Butler e Bourdieu na proposta da pesquisa genealógica. Contudo, há sempre uma propriedade sensível relacionada ao *habitus*, que propicia um resto, do mesmo modo que aquele resto definido por Derrida sobre a impossibilidade da apreensão total do significado dos enunciados e do contexto. Os próprios enunciados da prática da pesquisa genealógica, enquanto performativos, constroem significações que tratariam de descrever e tornam impossível definir o limite entre a constatação e a performatividade. Para uma ciência aberta tanto a enunciados criativos quanto a lances que proponham a mudança das “regras do jogo”, seria importante ter sempre em mente essa propriedade incorporada do conhecimento que é expressa em uma *doxa*, um modo de pensamento e uma disposição do pesquisador, além do seu poder de influência sobre as significações no universo investigado.

Como foi proposto na sessão anterior, o conhecimento possui em si mesmo uma propriedade performativa e não poderia ser diferenciado da técnica, ou dos critérios do sistema econômico atual pelo distanciamento ao critério do desempenho. Embora exista um problema referente à tendência a tornar todos os meios produtivos atuais em colaboradores para os fins econômicos do capitalismo, como afirma Lyotard, esta crítica deveria ser centrada politicamente, ou seja, nos objetivos políticos que o sistema propõe. Caso, como faz Lyotard, trate-se de resolver tal questão com um pensamento interessado em reforçar a autonomia do campo científico, resistente às práticas que proporcionam o enfraquecimento das fronteiras entre os campos de produção, corre-se o risco de reafirmar o que foi denominado de “burocracia” no capítulo anterior. Campos hierarquizados, com práticas ritualísticas, produtores de poder simbólico para seus integrantes e que asseguram

sua função de contribuir para produção, como chamou Bourdieu, ideológica, tendo prestígio simbólico fora de seus domínios. Em termos concretos, porém, eles não produzem uma intervenção consistente externa a suas próprias fronteiras especializadas, além da simples confirmação, ou legitimação, do que é afirmado no próprio cotidiano político conservador.

Um exemplo do equívoco acarretado por este tipo de crítica de Lyotard, que na ânsia de reafirmar a autonomia do campo científico acaba por não fazer um discernimento adequado do que poderia ser produtivo para a prática científica, como intervenção de transformação histórica, é percebido em sua análise das modificações do ensino na atualidade. É necessário discernir o que é um problema de subordinação do ensino aos interesses da classe dominante, ou seja, da economia capitalista para assegurar e aumentar o seu poder em termos de manutenção e aprimoramento da ordem estabelecida (e das hierarquias proporcionadas por ela) e o que é produtivo nesse movimento destruidor das antigas estabilidades no interior das instituições de ensino em termos de novos métodos para qualquer necessidade performativa. A disponibilidade das informações nos bancos de dados, que tornam obsoletas antigas práticas de ensino, não é automaticamente percebida e as práticas não são reajustadas pelas forças atuantes no interior dos campos de produção cultural. A tendência em manter antigas competências obsoletas em uma nova conjuntura parece ser observada em campos de autonomia relativa e que não prestam contas para uma demanda externa consistente. A economia capitalista é uma força que obriga esta adaptação, mas é em grande parte um novo arranjo do “jogo” não intrínseco às necessidades do capital e sim a qualquer necessidade de transformação ou intervenção histórica significativa. Tornar as informações operacionais através de novos arranjos de dados, em que a imaginação teria um papel primordial, e que força o processo de ensino a priorizar a aprendizagem de procedimentos para capacitar a conexão de campos de conhecimento de maneira produtiva, não parece ser uma qualidade somente para os interesses da economia capitalista. Tampouco parece razoável acreditar que uma mudança tão importante pudesse ser implementada a partir das necessidades específicas dentro dos próprios campos autônomos. Este é um tipo de atualização às contingências da realidade externa na especificidade do campo, promovida por forças que se inserem independentemente do desejo de autonomia dos seus especialistas.

Nada impede, por outro lado, que esta força seja relacionada à subversão da ordem econômica a partir de agentes requisitados a assumirem compromissos em interesses políticos externos às especialidades de sua atividade. O poder oferecido pelo capital econômico para os agentes atuantes no interior dos campos de produção cultural pode ser bastante tentador e aliciar integrantes para seus fins determinados. Contudo, o capital econômico não é o único capital que excede os limites desses campos. Observa-se que outros capitais simbólicos, em determinadas conjunturas, são também sedutores e extrapolam os limites da autonomia dos especialistas. Isto parece ser notado principalmente em momentos de agitações políticas provocadas por movimentos sociais fortalecidos. As atividades políticas e os riscos tomados por parte dos produtores culturais nesses períodos devem ser analisados nesses aliciamentos que não necessariamente são conscientes nos agentes envolvidos e tampouco devem ser percebidos como uma maneira cínica de engajamento. Os agentes que disputam estes poderes específicos acreditam na causa para a qual trabalham, mas ao mesmo tempo são incentivados pelo reconhecimento que adquirem pelo próprio engajamento: o que significa aquisição de capital simbólico.

Tornando mais claro o que foi explicado anteriormente. Os agentes dos campos específicos da produção cultural, relativamente autônomos, têm dificuldade em promover uma transformação significativa na estrutura do campo em que estão envolvidos. Esta dificuldade é definida por fatores como as disputas de capital específico no interior do campo, na concorrência com outros agentes, pela história própria do campo que se traduz em história objetivada e incorporada, quer dizer, em um *habitus* que cria as disposições dos agentes, assim como em uma *illusio* (segundo Bourdieu, a crença no valor e importância do jogo), que, se por um lado é essencial para manter o funcionamento do jogo entre os agentes, quer dizer, do campo em sua autonomia relativa, por outro leva a produzir uma certa alienação aos interesses externos ao campo. Portanto, a transformação ou atualização das atividades desenvolvidas nesses campos tende a ser produzida por uma intromissão de forças externas que buscam conduzir a atividade do campo de acordo com seus interesses. Estas forças, apesar de normalmente serem do âmbito do capital financeiro, podem ser promovidas por interesses políticos de subversão da ordem econômica e política, que extrapolam as fronteiras de autonomia dos campos específicos.

Sobre o argumento de Lyotard contra uma ciência que teria como modo de legitimação o desempenho e sua visão de uma ciência “pós-moderna” (a qual se legitimaria simplesmente pela produção de enunciados que gerariam idéias, em princípio sem nenhum propósito de função), depois da crítica à noção da pragmática científica tendo como critério apenas a busca da verdade, esta proposta soa um tanto inconsistente. Toda a explicação de que uma ciência, para poder ter como legitimidade o critério de desempenho, precisaria supor o sistema em um estado estável, para, a partir das informações adquiridas, se poder prever os resultados que serão gerados, ou seja, uma relação calculável entre *input* e *output*, esbarra em um cotidiano político, no qual o conhecimento científico é utilizado enquanto ferramenta de poder. Apesar de suas constatações serem válidas ao atentar para a super valorização das avaliações científicas e de suas conclusões sobre seus objetos estudados, elas não conseguem sustentar que a ciência não possa apresentar o bom desempenho, o qual desperta a atenção do capital financeiro por esta atividade. Com todas as dúvidas que possam persistir nas avaliações produzidas pela ciência e as possibilidades de equívocos ou incertezas, o desempenho dos acertos, ou das *performances* adequadas às finalidades esperadas, ainda estão compensando os investimentos financeiros no seu desenvolvimento. A não ser que se justifique este investimento como uma surpreendente estupidez dos grandes capitalistas e dos dirigentes das nações ricas, deve-se supor a existência de uma eficácia que motive o interesse desses grupos dominantes. Quer dizer, a continuidade dos financiamentos e, portanto, a continuidade das pesquisas em tal proporção deve-se à sua capacidade de desempenhar determinada função para determinados interesses.

Parece ser pouco provável que a legitimação da ciência venha a ser dada simplesmente pela paralogia, como gostaria Lyotard. Esta forma de legitimação pode ser suposta ao se considerar o jogo científico como um jogo em si mesmo, uma espécie de “diversão” promovida por seus agentes. Mas esse jogo também é constituído por uma demanda externa que empenha investimentos para obter resultados satisfatórios para seus interesses. Isto não significa que as propostas de Lyotard sobre as regras internas do jogo científico não sejam pertinentes. Uma prática científica capaz de estar aberta às proposições de novas regras de funcionamento ou ao rompimento de seus paradigmas, ou seja, uma ciência ou prática acadêmica sempre instável e versátil, seria um ideal valioso para esta atividade. Isto não porque propiciaria enriquecimento em termos de novas idéias dentro deste campo

autônomo, mas seria operacional no aumento de desempenho para resoluções de problemas e intervenções significativas na vida exterior ao campo. Este, sendo bastante maleável para assimilar as necessidades contingentes que surgem das modificações externas, estaria apto a responder também às demandas do sistema econômico; mas do mesmo modo, e é o que nos interessa aqui, às demandas sociais e políticas de agentes que buscam uma emancipação dessas forças econômicas. A própria circulação livre de mensagens, que o sistema não pode sustentar, como afirma Lyotard, seria um desempenho a ser objetivado pelos campos de produção cultural. Entretanto, esta diversidade promovida no interior dos campos, e é isto que Lyotard parece não aceitar, não é promovida a partir de sua própria base estrutural relativamente autônoma, porque, pelas razões que foram mencionadas anteriormente, os campos tendem a estabilizar suas regras e a garantir as autoridades simbólicas e hierarquias já conquistadas. Dinamicidade, diversidade e versatilidade significam certa instabilidade para agentes estabelecidos. É na abertura das fronteiras que esta diversidade e dinamicidade na circulação de idéias pode ocorrer, a partir de novas demandas, lutas, concorrências, histórias, disposições e interesses trazidos por novos agentes. A partir disso, uma força de entrada deve gerar uma nova força de saída, mais rica e imprevisível na diversidade e em seus resultados criativos.

CAPÍTULO III

LEGITIMAÇÃO E DESEMPENHO NA ARTE

A constituição de um argumento especificamente relacionado à arte parece-me previsível ou implícito, após as explicações produzidas anteriormente sobre as análises dos campos de produção cultural em sua totalidade. Entretanto, reconheço que isto seria esquecer as infinitas possibilidades criativas que possibilitariam derivar, dos mesmos pressupostos sobre o conhecimento, entendimentos diversos para arte, os quais seriam ignorados por mim na imersão em meu próprio pensamento, de alguma maneira, relativamente traçado em suas intenções de objetivos. Tentarei, portanto, seguindo a mesma lógica desenvolvida no capítulo anterior sobre as produções culturais, em que os agentes envolvidos, assim como as estruturas sociais ou mentais, são construídos historicamente, elaborar nesse capítulo uma análise sobre arte que esclareça o melhor possível tal perspectiva.

3.1. Arte por Bourdieu

3.1.1. Gosto e desempenho artísticos

Em um trabalho de Pierre Bourdieu desenvolvido ainda na década de sessenta, em parceria com Alain Darbel, intitulado *O Amor Pela Arte*, estes autores apontam questões importantes, apesar de ainda hoje não muito discutidas no interior do campo artístico, e que serão aprofundadas no decorrer da vida de Bourdieu. O livro se caracteriza por um estudo minucioso com entrevistas a frequentadores de galerias, coletas de dados de museus, arquivos, entre outros. Embora o trabalho possua outras informações relevantes, um enfoque rápido na conclusão de tal estudo parece ser suficiente para expor as questões que interessam a esta dissertação, em sua análise da legitimação da arte, ou da atenção em seu desempenho (objetivo aqui buscado).

Neste texto os autores apontam para a maneira como o gosto é constituído entre os “amadores” de arte, como a experiência de apreciação artística é percebida pelos mesmos e a função que desempenha a arte na estrutura política e social na Europa (onde a pesquisa

foi realizada). Além disso, explicam e questionam a resistência existente entre os amadores e no campo artístico em geral a análises sociológicas de qualquer espécie, relacionadas à formação do campo e do valor dos objetos artísticos ou à relatividade de suas apreciações. “É que, à semelhança de qualquer amor, o amor pela arte sente repugnância em reconhecer suas origens” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 163), afirmam os autores sobre a questão. Segundo eles, a história do gosto, individual ou coletivo, seria suficiente para demonstrar que os objetos da cultura erudita, produzidos a partir de regras específicas, em um campo relativamente autônomo, possuem a apreciação condicionada ao aprendizado de uma cultura particular e arbitrária. A prática do contato freqüente e prolongado com obras de arte (principalmente na infância), a princípio arbitrariamente imposta, conduz a uma disposição duradoura e assídua para a prática cultural nos indivíduos depois do tempo suficiente para a aquisição da disposição. Nesse sentido, os museus desempenham o papel importante de auxiliar tal contato, delimitando um “arbitrário cultural” ao consagrarem certas obras como dignas de serem apreciadas e recusarem outras, ausentes em seus espaços. A cultura familiar, ou escolar, a partir dessas práticas de visitação a museus, entre outras práticas, geram a inculcação, ou interiorização, desse arbitrário cultural, ou seja, a produção de um *habitus*, que significa nesse caso o “gosto culto” e a disposição estética adequada. Ao mesmo tempo, isto dissimula progressivamente o arbitrário da inculcação por esta ser uma prática sutil de incorporação lenta e progressiva. A ilusão de um gosto nato, dado nesse processo de dissimulação histórica, que se estabelece são a partir de seu esquecimento enquanto arbitrário, é aceita como natureza culta preexistente   educação.

Como afirmam os autores, diferente da definição tradicional de que o belo seria o que agradaria sem conceito, “somente aquilo de que se tem o conceito pode agradar” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 165). Porque o prazer estético, em sua forma erudita, é um prazer aprendido pela familiaridade e experiência com as obras, um produto artificial da arte e do artifício, mas que pretende ser entendido como a apreciação liberta da cultura e vivenciada como natural. A estética realizada no gosto culto   uma cultura tornada natureza, para assim ser aceita como prazer estético ou experiência subjetiva sentida como livre e conquistada contra a cultura comum. Ela seria uma “segunda natureza” (excelência humana entendida também como privilégio da natureza), enquanto primeira natureza superada e sublimada (a qual estaria relacionada ao desapossamento cultural dos seres aprisionados à natureza).

A negligência das condições sociais que tornam possíveis a cultura e a cultura tornada natureza, a qual possui as aparências da dádiva, mas, também, as aparências do merecimento, é o que permite e torna conveniente enfatizar uma posição fundamental na sociedade burguesa ao “amor pela arte”. A valorização da arte possui a função, neste sentido, de contribuir em assegurar a legitimidade dos privilégios herdados por membros de uma classe privilegiada, quando produz a crença em uma cultura de nascimento, um dom recebido por alguns, onde o vínculo entre a cultura e a educação é esquecido ou negado. Para que este processo seja assegurado, uma das questões importantes é evitar o enfoque atento sobre as funções da instituição, como a Escola, por exemplo. Em seus veredictos difíceis de serem refutados ou criticados, esta instituição é capaz de transformar as desigualdades diante da cultura, condicionadas socialmente nos membros de classes diferentes, em desigualdades de sucesso, que são percebidas como desigualdades de dons. Considerando que crianças são criadas em atmosferas culturais diferenciadas pelas posições sociais de suas famílias, ao tratar todos os discentes como iguais, o sistema escolar reduplica e confirma as diferenças iniciais diante da cultura, já que a cultura que a escola contribui para legitimar é definida e proveniente das classes dominantes.

Ao deslocar, simbolicamente, do terreno da economia para o da cultura, o princípio que as distingue das outras classes – ou, ainda melhor, ao reduplicar as diferenças propriamente econômicas, ou seja, aquelas criadas pela pura posse de bens materiais, com as diferenças criadas pela posse de bens simbólicos, tais como as obras de arte, ou com a busca das distinções simbólicas na maneira de usar tais bens (econômicos ou simbólicos), em suma, ao transformar em dado da natureza tudo o que define seu “valor”, ou seja, para tomar a palavra no sentido dos lingüistas, sua *distinção*, marca de diferença que, como afirma o *Litttré*³³, separa do comum “por um caráter de elegância, de nobreza e de bom tom” –, as classes privilegiadas da sociedade burguesa colocam no lugar da diferença entre duas culturas, produtos da história reproduzidos pela educação, a diferença de essência entre duas naturezas: uma natureza naturalmente culta e uma natureza naturalmente natural (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 167).

A sacralização da arte e da cultura, nesses termos, desempenha, portanto, a função de contribuir na estabilização da ordem social. A arte colaboraria, segundo os autores, para a produção da crença em uma “condição culta” e da existência de uma classe de bárbaros aprisionados à natureza. Suposição que acaba por ser aceita tanto por aqueles provenientes

³³ *Dictionnaire de la langue française*, de Émile Littré.

da cultura burguesa erudita, quanto pelos classificados como bárbaros, convencidos de sua condição inferior. E é suficiente, para isto, a dissimulação das condições sociais que possibilitam a construção da cultura como segunda natureza, na qual a excelência humana é reconhecida e vivida como dom, assim como a produção legitimada de uma definição particular à cultura. A sociedade torna-se, contudo, dividida entre duas categorias simples: os civilizados, que por assim serem podem apropriar-se legitimamente dos bens culturais, e os bárbaros, de uma condição desprivilegiada supostamente “normal”.

Os museus de arte denunciariam sua real função nos mais insignificantes detalhes de sua constituição, como a organização interna dos espaços e na sua forma monumental, com distinção quase sagrada. Função esta que seria a de reforçar o sentimento da filiação em alguns indivíduos e a sensação da exclusão em outros. Algo bastante coerente dentro da proposta de exposição de objetos artísticos, já que o amor pela arte, funcionando como um obstáculo invisível e intransponível, é o sinal do atributo que separa aqueles que seriam agraciados e aqueles que não possuiriam tal privilégio. As características dos museus tendem a indicar e reforçar uma separação, semelhante à diferença entre o sagrado e o profano, do mundo vulgar da vida cotidiana e o ambiente da extraordinária distinção da arte. Partindo desses valores, este mundo da arte recompensa aqueles que possuem a condição para apreciar seus objetos, retribuindo aos amantes sua condição de elevação, em uma troca recíproca de valor simbólico. Ou seja, ao ser valorizada, a obra é tornada valiosa, contudo a valorização do que é valioso significa uma capacidade de reconhecimento, que valoriza quem é capaz de reconhecer o valor. Por outro lado, o amador da arte, como costuma fazer, ao atribuir a ela o poder de suscitar a percepção de sua graça em qualquer pessoa independentemente da condição cultural e explicar a arte como capaz de produzir por si mesma as condições de sua difusão, em forma de um emanatismo, autoriza-se a “tratar as aptidões herdadas como virtudes próprias da pessoa, ao mesmo tempo, naturais e meritórias” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p.169), já que ao enfatizar os acasos insondáveis da graça, afirmam aptidões que embora não percebam são produto de uma educação desigual.

3.1.2. Percepção erudita

Gostaria de expor agora um bom exemplo das análises produzidas mais recentemente por Bourdieu, também relacionadas ao campo da arte, presentes no artigo intitulado “Gênese Histórica de uma Estética Pura”. Nele o autor afirma, entre outros problemas, o processo histórico que produziu a arte e os agentes deste campo (artistas, amadores, estetas, etc.), na maneira como estão definidos atualmente. O texto possui o mérito de expor algumas das principais questões abordadas em obras influentes e polêmicas, como *O Amor pela Arte*³⁴, mas atendo-se a explicações fundamentais, ao menos para o propósito desta dissertação, e relacionadas aos problemas mais específicos das artes plásticas ou visuais.

Bourdieu, neste artigo, sugere que, entre as várias questões levantadas nas controvérsias sobre o objeto artístico, o principal empenho, comum a quase todos os filósofos da arte, está no desejo de apreenderem uma essência trans-histórica como resposta para o problema da especificidade da obra de arte. Entretanto, o autor observa que tais pensadores, ao tomarem como objeto de reflexão sua própria experiência, aquela de uma pessoa “cult”, em uma sociedade específica, não levam em conta a historicidade da sua reflexão e do objeto a que se aplica a análise. Este pensador “puro”, sem saber, termina por transformar um tipo de experiência estética particular em norma trans-histórica, a ser aplicada indiscriminadamente. O sentimento do filósofo, que também passa a ser valorizado pela unicidade que reivindica, é precisamente uma instituição, produto da invenção histórica, na qual a *necessidade* e a razão de ser poderia compreender-se somente mediante a uma análise propriamente histórica. Este modo de análise explicaria a natureza e a aparência de universalidade de tal experiência, na qual estão envolvidos todos aqueles “que a vivem ingenuamente, a começar pelos filósofos que a submetem à sua reflexão, ignorando suas *condições sociais de possibilidade*” (BOURDIEU, 2004, p. 284).

É preciso, para Bourdieu, que o pesquisador, no método de pesquisa a ser utilizado, inclua como objeto de estudo a si próprio, em sua relação com a arte, para que seja capaz de produzir uma análise apropriada. Esta compreensão não seria possível por meio da análise fenomenológica da experiência vivida da obra, já que ela está baseada no esquecimento da

³⁴ Livro de Bourdieu, que trata principalmente do estabelecimento da literatura, em seu sentido moderno, embora também faça muitas referências às artes plásticas.

própria história que a produz, nem na análise da linguagem utilizada para a exprimir, porque esta linguagem é também produto de uma des-historicização. Todo o *a priori*, segundo o autor, é a história e as ciências sociais adequadamente aplicadas, seriam um caminho para o desmonte da re-apropriação feita pelo projeto transcendental, obtida através da anamnese histórica, do produto da história, cuja consciência é gradativamente estabelecida por ele mesmo. Consciência constituída, neste caso, pelas atitudes e os esquemas classificatórios imprescindíveis para a experiência estética dos filósofos produtores da análise de essência.

A análise reflexiva, a qual toma como objeto de reflexão a experiência do pensador, amador da arte, negligencia, portanto, que seu olhar é produto de uma história e que aparenta a ele ser um dom da natureza. O “bom olho”, para os amadores da arte, ou o olhar puro, que assimila a obra como ela deveria ser olhada, em si mesma e por si mesma, está condicionado ao surgimento de produtores estimulados pela intenção artística pura, inseparável da formação da autonomia do campo artístico, chamada por Bourdieu de filogênese. Por outro lado, este olhar, como já foi sugerido no início do capítulo, é também relacionado a condições de aquisição particulares, uma ontogênese, ou seja, o contato precoce com obras de arte, o ensino escolar, etc. O gosto pelas obras de arte é, deste modo, um produto de condições de aquisição excepcionais que a análise de essência, omitindo este fato, acaba tratando como norma universal de apreciação estética.

O que a análise da arte e da experiência estética, que negligencia a história, apreende, portanto, é “uma instituição que, como tal, existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros” (BOURDIEU, 2004, p. 285). Ela existe nas coisas como a estrutura e universo de um campo artístico autônomo, produzido através de um gradativo processo de formação. Nos cérebros em forma de um modo de pensar, ver, entender, ou seja, atitudes que se criaram no mesmo movimento em que se constituiu o campo, ao qual as atitudes prontamente se adaptam.

Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor. De tal modo que, para que venha a ser posta a questão absolutamente extraordinária do funcionamento do valor da obra de arte, geralmente admitida como evidente (*taken for granted*), é necessária uma

experiência a qual, para um homem culto, é absolutamente excepcional, embora seja, pelo contrário, absolutamente vulgar, como prova a investigação empírica, para todos aqueles que não tiveram o ensejo nem a oportunidade de adquirir as atitudes objetivamente exigidas pela obra de arte (BOURDIEU, 2004, p. 285).

Uma experiência absolutamente excepcional para o “homem culto”, que pode ser observada na perplexidade sentida com a insensibilidade de outros espectadores em relação a uma percepção tão espontânea e direta para ele, na coincidência da história incorporada com a história objetivada. Para todos aqueles que foram formados fora do campo artístico é uma experiência vulgar levantar esta questão, principalmente ao contestarem que objetos que não teriam valor fora do ambiente artístico são arbitrariamente valorizados nesse espaço.

A obra de arte só existe como dotada de sentido e de valor na condição de ser apreendida por pessoas munidas da atitude e da competência estéticas, tacitamente exigidas. A percepção como evidente do valor da obra deve-se à concordância entre o *habitus* culto e o campo artístico, os quais são uma mesma instituição histórica. Como afirma o autor “é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte” (BOURDIEU, 2004, p. 286). Este círculo seria comum a qualquer instituição, porque esta só funciona se for instituída, ao mesmo tempo, na objetividade do jogo social e nas atitudes dos agentes, que faz com que entrem na disputa e seja produzida a crença na sua importância. Esta crença, denominada pelo autor de *illusio*, mantém o funcionamento do jogo, ao ser absorvida pelos agentes do campo. Jogo que, por sua vez, igualmente é responsável pela reprodução contínua da *illusio* nos jogadores. O campo artístico, principalmente por meio da concorrência do jogo, a qual opõe os agentes entre si nesta luta, propaga constantemente o empenho de esforço no jogo, pela produção da crença no valor do que está em disputa.

3.1.3. Gênese do campo e do olhar

Bourdieu também trata de analisar neste artigo a gênese do campo artístico e a invenção do olhar puro no espaço específico da arte. Ao considerar tais assuntos, retoma a clássica

questão, algumas vezes tratada como quase insolúvel e que, neste caso, contribui ainda mais para a mistificação criada sobre os objetos artísticos: o que faz com que uma obra de arte seja arte? Por outro lado, o autor chama a atenção que se a resposta é dada pela transmissão da consideração, como comumente ocorre, à assinatura do artista, o qual seria capaz de torná-la um objeto diferenciado, à maneira das demonstrações de Duchamp, a questão ainda permanece e simplesmente é transferida do poder do objeto para o poder do artista: o que dá ao nome do artista esta eficácia ontológica ou mágica, que ao introduzir a separação por um rótulo produz o sagrado, ou o fetiche?

Neste texto, Bourdieu defende que para entender esta transubstanciação, necessária para a existência da obra, é preciso substituir a questão ontológica pela questão histórica da gênese do universo do campo artístico, onde é produzido o valor da arte. Porque a análise de essência feita pelo filósofo apenas registra um produto da análise de essência realizada pela história, no processo de constituição da autonomia do campo, pelo qual surgem os agentes (artistas, historiadores, etc.), as categorias e os conceitos específicos. Noções atualmente evidentes e triviais como as de artista ou de “criador”, assim como as próprias palavras que as nomeiam, são produtos de um longo trabalho histórico. Os historiadores da arte esquecem este fato, já que ao interrogarem sobre o surgimento do artista, mantêm-se aprisionados ao “pensamento essencial”, inscrito no uso de palavras historicamente inventadas e, portanto, datadas. Deste modo, eles não rompem com a noção modernista do criador inciado, nas análises de seus objetos.

Por não se por em causa tudo aquilo que se encontra tacitamente envolvido na noção moderna de artista, particularmente a ideologia profissional do “criador” inciado que se foi elaborando ao longo do século XIX, e por não se romper com o objeto aparente, quer dizer, o artista (ou, por outro lado, o escritor, o filósofo, o letrado), para considerar o campo de produção de que é produto o artista, socialmente instituído como “criador”, os historiadores da arte não podem substituir a interrogação ritual acerca do local e do momento do aparecimento da personagem do artista (em oposição ao artífice) pela questão das condições econômicas e sociais da constituição de um campo artístico baseado na crença nos poderes quase mágicos reconhecidos ao artista moderno nos estados mais avançados do campo (BOURDIEU, 2004, p. 289).

Bourdieu explica que, em um estudo adequado das questões relacionadas à arte, seria importante descrever o surgimento gradual das condições sociais que tornam possível o

artista como produtor de fetiche, estudando a formação do campo artístico como o espaço em que se reproduz constantemente a crença no valor da arte e no poder de transubstanciação do artista. O que significa analisar a autonomia do campo através de seus índices, como o surgimento de instituições enquanto locais de exposições, de academias ou salões (lugares de consagração), das escolas de artes para reprodução de produtores e consumidores, de agentes especializados dotados de categorias de percepção e apreciação exigidas pelo campo, os quais tornam possível a imposição de referências próprias para valorização da arte e dos artistas. Entre as mais importantes formações da constituição do campo autônomo está o surgimento de uma linguagem específica para as práticas e objetos de arte. Com ela é introduzido um modo próprio de nomear o pintor e a obra, falar da sua natureza, assim como um modo de avaliação e remuneração diferenciados, irredutível ao valor unicamente econômico. Além disso, é uma forma singular de explicar as técnicas da pintura, escultura, etc. ou do artista, a qual contribui no próprio ato de nomeação para a sua existência social. A análise apropriada do espaço da arte, chamada pelo autor de sociologia genética, incluiria também a ação dos produtores em sua reivindicação de produzirem os próprios critérios de apreciação dos seus trabalhos. Assim como levaria em conta a influência da imagem que seus pares e outros agentes no campo, como comerciantes e amadores de arte, fazem deles e de suas produções, influência esta que afeta seus trabalhos e a visão que possuem de si mesmos.

Desta maneira, em um campo artístico formado ou em formação, o “sujeito” que produz a obra de arte, o seu valor e o seu sentido, não é aquele produtor do objeto em sua materialidade, mas o conjunto dos agentes envolvidos no campo: produtores de obras (reconhecidos ou não), críticos (em todos os níveis de prestígio), colecionadores, conservadores, etc. Enfim, todos aqueles interessados e envolvidos com a arte e que, portanto, “se opõe em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão de mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista” (BOURDIEU, 2004, p. 291).

Ao compreender o funcionamento do campo deste modo, torna-se evidente a razão da extrema indeterminação dos conceitos relacionados às obras de arte, por exemplo, para a explicação ou classificação de gêneros, formas, movimentos, entre outros. Bourdieu explica que a maioria das noções que os artistas e os críticos utilizam para definirem a si

próprios ou a seus adversários são armas de lutas, e várias das categorias que os historiadores de arte empregam para pensar seu objeto são conceitos de combate. Muitas das vezes concebidos como insultos ou condenações, que gradativamente, pela amnésia da gênese, tornam-se termos técnicos, aos quais é conferido um sentido de eternidade pelas dissertações ou teses acadêmicas. Porque a maneira mais irrepreensível e conveniente de entrar nas lutas de um campo é aquela que reivindica para si a qualidade de juiz, assumindo prerrogativas como a de anunciar veredictos ou a de avaliar quem é artista ou não. Uma prática comum a tais acadêmicos.

Além disso, existe o problema da indeterminação intrínseca ao uso da linguagem por diferentes agentes (ou agentes de diferentes formações e categorias sociais). Estando inscritas na língua ordinária, as categorias do juízo de gosto são, em sua maioria, utilizadas para além da esfera estética, comuns a todos os interlocutores de uma mesma língua. Ao mesmo tempo em que proporcionam uma maneira aparente de comunicação, estão também marcadas pela indeterminação e flexibilidade que as tornam refratárias à definição essencial. O uso que fazem das categorias e o sentido que é dado a elas dependem dos pontos de vista de cada agente utilizador dos termos. Ou seja, a comunicação, nestes assuntos, sempre se realiza com um elevado grau de equívoco, já que “os lugares comuns que a tornam possível são também aquilo que praticamente a torna ineficaz, quando os utilizadores desses tópicos dão aos termos que eles opõem sentidos diferentes, por vezes estritamente inversos” (BOURDIEU, 2004, p. 292). Indivíduos de diferentes posições sociais podem dar sentidos distintos aos adjetivos normalmente usados em referência às obras de artes ou a outros objetos comuns. Portanto, as categorias utilizadas para as obras de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico. Além de relacionadas a um espaço social situado e datado, também estão marcadas, em seu uso, pela posição dos utentes, que envolve as atitudes formadoras dos seus *habitus*. É significativo notar que esta observação de Bourdieu é relativamente semelhante às conclusões de Derrida, comentadas no capítulo anterior, sobre a escrita, em sua flexibilidade relacionada ao sentido que está ligado ao contexto.

Se existe uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas, segundo Bourdieu. Embora as classificações ou os juízos dos agentes sejam orientados por pontos de vista particulares, pelos *habitus* ou interesses específicos, relativos a uma posição no campo

artístico, eles são caracterizados pela pretensão à universalidade. O que os torna justamente opostos à aceitação da relatividade dos seus próprios pontos de vista. Este “pensamento essencial” opera, principalmente nos campos de produção cultural (religioso, científico, jurídico, etc.), lugares onde o universal está em jogo, apesar de que ele pode ser observado em todos os universos sociais.

Para o autor, as ciências sociais adequadamente formuladas produziram a historicização dos modos de pensamento aplicados ao objeto histórico, que também podem ser produto desse objeto. Ela poderia ser a única maneira real de escapar um pouco à história. Esta ciência teria basicamente como meta tentar demonstrar a verdade dessas lutas pela verdade, a lógica pela qual são determinadas as coisas em jogo e os campos, as estratégias e as vitórias, ou seja, entender a estrutura social dos campos em que são geradas e atuam as lutas. Em conformidade com o postulado metodológico, é necessário historicizar esses produtos culturais que aspiram à universalidade. O que não significa apenas levar em conta que eles somente possuem sentido quando associados a determinado estado do campo de lutas. Historicizá-los implica “restituir-lhes a sua *necessidade* subtraindo-os à indeterminação resultante de uma falsa eternização, para os pôr em relação com as condições sociais da sua gênese, verdadeira definição geradora³⁵” (BOURDIEU, 2004, p. 295).

Se as oposições que estruturam a percepção estética (belo ou feio, requintado ou grosseiro, leve ou pesado, etc.) não existem *a priori*, mas são resultantes da produção e reprodução histórica e não podem ser dissociadas das condições históricas da sua aplicação, a atitude estética é também um produto da história do campo, que precisa ser reproduzida por uma aprendizagem determinada em cada potencial consumidor da arte (levando em conta que é esta atitude que constitui em arte os objetos socialmente indicados para sua aplicação, definindo que a competência estética é de sua especialidade, com suas classificações, categorias e conceitos). Uma demonstração simples de que a atitude estética é uma construção cultural estaria nas suas diferentes formas adotadas em épocas distintas, como os valores didáticos da arte acadêmica, comparados com a postura atual, ou mesmo em um mesmo período de tempo nas atitudes de diferentes grupos sociais. Apesar da reivindicação

³⁵ Grifos meus.

da análise de essência, a postura prescrita por ela não possui nenhum fundamento enquanto base natural.

Segundo Bourdieu, foi no movimento para a autonomia que o campo produziu o olhar puro. A constituição da autonomia dos princípios de avaliação e produção da arte está relacionada à afirmação da autonomia do produtor, ou seja, do campo de produção. Assim como a obra de arte (para ser olhada em si mesma e por si mesma, independente de significações transcendentais ou narrativas), o olhar puro exigido por ela é produto de um processo de depuração, uma análise de essência realizada pela história em consecutivas revoluções que fazem as sucessivas vanguardas opor à ortodoxia uma concepção mais “pura” do gênero, em nome da volta à austeridade das origens. Este processo ocorre mais ou menos ao mesmo tempo em diferentes campos artísticos como, por exemplo, na literatura, em que as transformações acabam por contribuir para as mudanças nas artes plásticas, principalmente em um sentido referencial, assim como também o inverso é verdadeiro, num processo de fortalecimento mútuo de autonomia³⁶.

A conquista gradativa da autonomia nos diferentes campos de produção cultural, explica Bourdieu, é geralmente acompanhada pela tendência reflexiva e crítica dos produtores sobre seus trabalhos, que os faz extrair dessa produção o princípio próprio e os pressupostos específicos. Primeiro, porque o produtor, a partir de determinado momento, pôde recusar qualquer constrangimento externo, afirmando o seu domínio sobre o que o define e lhe pertence, a forma, a técnica, etc. Ou seja, a arte é instaurada como o fim único da arte. Flaubert (pelo campo da literatura) e Manet teriam sido os primeiros a tentar estabelecer de modo radical esta onipotência do olhar criador aplicado não somente pela simples inversão nos valores da época, enfocando os objetos considerados moralmente inferiores para a arte acadêmica, mas também utilizando objetos considerados insignificantes, em suas pinturas ou literatura. Um rompimento radical dos paradigmas da arte acadêmica, a qual atentava sobre o tema e a narrativa. Esta proposta de “trabalhar bem o medíocre” confere autonomia à forma, sobre outros valores, estabelecendo a norma fundamental da percepção dita culta. O sucesso de tal revolução pode ser notado ao observar que atualmente parece evidente, para alguém com algum conhecimento artístico, que qualquer coisa (pedra, mendigo, cadeira, etc.) pode ser objeto de uma pintura, como

³⁶ Veja mais detalhes sobre esta contribuição entre literatura e artes plásticas em BOURDIEU, 2005.

define o juízo estético mais aceito entre os filósofos. E ainda, como comenta Bourdieu, Duchamp e Warhol ao colocarem em exposições os objetos corriqueiros do mundo, fazem ver o artista com toda clareza, como é concebido desde Manet, em sua onipotência criadora que a atitude pura concede sem pensar.

O segundo motivo do retorno reflexivo da arte sobre si é porque, ao passo que o campo se fecha em sua própria especificidade, o domínio dos conhecimentos particulares inscritos nos trabalhos passados e “registrados, codificados, canonizados por um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições do acesso ao campo de proteção” (BOURDIEU, 2004, p. 297). Por isso, segundo o autor, os artistas de vanguarda estão profundamente ligados e envolvidos no passado, mesmo em seu intuito de subvertê-lo, objetivo necessariamente ligado à consciência de um estado do campo. Eles precisam ter conhecimento e situarem-se em relação às tentativas anteriores de mudanças artísticas ocorridas nesta história e compreender o espaço dos possíveis (aquilo que estabelece implicitamente o que é possível ou não fazer, dizer, etc., por ser concebível, ou admissível em determinado momento histórico³⁷) que o campo impõe aos novos agentes. As atividades no campo ficam progressivamente mais relacionadas a sua história específica. Portanto, a percepção adequada de trabalhos como os de Warhol, ou mesmo de qualquer artista contemporâneo, que devem sua constituição e valor à história do campo, é diferencial e diacrítica com relação a outras obras. Neste campo de autonomia avançada o consumo, assim como a produção, tem uma propensão ao aprofundamento na história específica interna, e ao mesmo tempo a alienar-se da “história social das lutas a respeito das formas, história essa que faz a vida e o movimento do campo artístico” (BOURDIEU, 2004, p.298).

Apesar de parecer que os trabalhos de arte provém de uma preocupação única dessas questões interiores e, portanto tendem a consagrar a exclusividade da leitura interna, assim frustrando esforços de reduzi-las ao contexto social, “para inverter a situação, basta observar que a recusa que a ambição formalista opõe a qualquer espécie de historicização assenta na ignorância das suas próprias condições sociais de possibilidade, exatamente como a estética filosófica que registra e ratifica esta ambição” (BOURDIEU, 2004, p. 298). Nas duas situações (estética filosófica e a ambição formalista) é negligenciado o

³⁷ Ver BOURDIEU, 2005, p. 265-270.

processo histórico que produz o campo em sua relativa autonomia. Processo que possibilita esta independência parcial das produções em relação às demandas externas e mesmo as análises estéticas (ou o pensamento puro) que consideram questões exclusivas dos valores tidos como artísticos, em sua história específica

3.2. O ponto de vista da performatividade

Partindo dessas considerações de Bourdieu, relativas ao campo artístico, assim como das críticas gerais na autoridade do conhecimento acadêmico, ou científico, tratadas no segundo capítulo, serão elaboradas algumas propostas e análises sobre a arte neste segundo tópico. Entretanto, parecem pouco consistentes, dentro da coerência conduzida aqui, as certezas do autor nas possibilidades da sociologia genealógica apreender a lógica objetiva sobre as forças atuantes dentro dos campos, ou a verdade da estrutura desses campos. O risco de imersão na própria estratégia que Bourdieu busca revelar, ao afirmar um método capaz de distanciar-se um pouco da história, é o risco de elaborar outra estratégia que reivindica para si a qualidade de juiz, uma conveniente maneira de entrar nas lutas de um campo, como o próprio autor denunciou. Afirmer a verdade na estrutura social dos campos em que são geradas as lutas, mesmo que esta estrutura seja contingente, é estabelecer uma base politicamente neutra, segundo o raciocínio de Butler, tratado no segundo capítulo. Embora ela seja uma instituição histórica e não uma superfície natural fixa, como é o sexo reificado para Butler, a verdade objetiva que ele reivindica poder desvelar seria igualmente uma fundação politicamente neutra e descoberta por um olhar supostamente afastado de sua própria produção histórica. Isto não significa que se esteja aqui negando esta estrutura social, ou o seu estudo pelo método genealógico proposto pelo autor. O que está sendo recusado é *afirmá-la* ou *legitimá-la* como verdade objetiva. Tal recusa tampouco é o mesmo que negar sua possibilidade ou possibilidade de descoberta, até porque a negação implicaria igualmente aceitar a possibilidade da verdade na certeza da ausência ou da impossibilidade, mas significa rejeitar o *enunciado legitimador* em sua neutralidade política (e mesmo performativa). Isto é possível, dentro da coerência desta dissertação, porque *não* estou interessado, como já foi mencionado anteriormente, na descoberta da realidade, mas no desempenho ou performatividade possível a partir das pesquisas e dos métodos ditos científicos. Pode-se sugerir inclusive que a reivindicação da verdade na

pesquisa científica não tem função senão a de legitimação da autoridade simbólica ou acúmulo de poder simbólico. Contudo, sua possibilidade de existência poderia bem ser sustentada sobre a *necessidade*, conforme a própria lógica básica da pesquisa genealógica de Bourdieu, quando trata de restituir a necessidade, ou seja, a função, o desempenho, a performatividade, dos objetos pesquisados do passado, incluindo obras de arte, no seu espaço e tempo.

3.2.1. Burocracia na arte

Talvez um dos momentos mais instigantes para a proposta elaborada aqui tenha sido provocado por um pequeno apêndice da segunda parte de *As Regras da Arte*. Em um texto bastante crítico, Bourdieu produziu uma definição interessante, a qual, ao meu entender, poderia ser aplicada à perspectiva desta dissertação, sendo ela elaborada no interior do campo de produção cultural. Uma definição devastadora, mas, por outro lado, que proporciona a auto-reflexão e a defesa contra seus termos pejorativos.

Os defensores distintos de um conservantismo de boa companhia não têm quase nada em comum, a não ser sua vinculação ao mesmo campo político, com os partidários de um conservantismo populista à base de antiintelectualismo que povoa, em estado endêmico, as categorias inferiores da *intelligentsia*, “revolucionários conservadores” da Alemanha pré-nazista e nazista, jdanovianos obreristas da Rússia e da China e de todos os partidos comunistas (...), sem falar de todos os pequenos panfletistas que tiram um sucesso de escândalo da denúncia de intelectuais. Esse antiintelectualismo interior é freqüente do feitio de intelectuais dominados, e de primeira geração, levados por suas disposições éticas e seu *estilo de vida* (sotaque, maneiras, atitude etc.) a sentir-se pouco à vontade e como que deslocados [entre os intelectuais burgueses] (...). Quando o fracasso relativo vem condenar suas aspirações iniciais a propósito de uma cultura da qual esperaram tudo, caem comumente no ressentimento e na indignação moral (...) contra a contradição que percebem entre o estilo de vida cosmopolita, liberado, esteta, ou mesmo desencantado e cínico, dos intelectuais de grande envergadura e suas tomadas de posição avançadas, especialmente em política (BOURDIEU, 2005, p. 314-315).

Bourdieu ainda observa, sobre estes agentes, que “o horror que lhe inspiram os jogos do intelectual burguês, conservador ou revolucionário, lança o pequeno-burguês, que chegou com grande dificuldade às margens inferiores de uma *intelligentsia* idealizada de longe, em

um antiintelectualismo que tem a violência do amor decepcionado” (BOURDIEU, 2005, p, 315). Segundo ele, estes intelectuais seriam inclusive úteis aos dominantes do campo do poder ao entregarem os “segredos” e “defeitos” do mundo específico do campo intelectual, tranquilizando assim os segundos quanto às audácias dos intelectuais dominantes, motivados por sua condição dominada no campo de poder. O intelectual “antiintelectual” poderia ser compreendido não somente pelas disposições associadas à sua trajetória, mas também pelos efeitos de sua posição reduzida no campo cultural. Eles seriam os mais propensos a posturas direcionadas ao enfraquecimento da autonomia do meio intelectual, já que sua falta de capital específico os predispõe a tentar modificar sua baixa posição com a introdução de regulamentações externas. Como afirma o autor, “é através dos dominados (segundo critérios específicos) que sobrevém a heteronomia” (BOURDIEU, 2005, p. 315).

Estes argumentos fazem-me lembrar uma das provocações irritantes para ativistas do movimento de mulheres: “você só é feminista porque é feia”. Porém, esta não seria uma ótima razão para alguém ser feminista? Do mesmo modo, é comum a prática de desqualificar outras atitudes de inconformismo político como “recalque” ou ressentimento. Não seria justamente o descontentamento com sua posição específica dentro de determinado universo social que permite a ação revolucionária de um indivíduo? Caso contrário, teríamos que aceitar estas ações podendo ser provocadas pela compaixão pura e suficiente. Tal premissa é contrária aos argumentos de Bourdieu sobre a concorrência permanente entre agentes, como pôde ser visto pelas explicações anteriores neste trabalho. Assim como o é com Butler (influenciada pela crítica da moral, de Nietzsche) e Lyotard (claro no conceito da agonística). Mas Bourdieu apenas mantém a coerência de seu pensamento, nas críticas citadas, pelo fato de que defende a legitimação pela verdade, a qual foi criticada e questionada durante toda esta dissertação, em proveito da legitimação pelo desempenho³⁸.

Além disso, ao que parece, a própria geração de intelectuais da qual Bourdieu faz parte deve sua riqueza e radicalidade (sendo um marco na história da produção intelectual) justamente a este “intelectual pequeno-burguês”, ou até mesmo das classes de trabalhadores, que nos anos sessenta obtiveram acesso intensificado às universidades.

³⁸ Parece que o autor sugere que os agentes mais propícios a fazerem análises “distanciadas” são os menos envolvidos nas tensões das disputas por posições. Portanto, aqueles intelectuais reconhecidos e estabelecidos possuiriam o tipo de neutralidade necessária para descobrirem a verdade.

Como observa Jonathan Harris (2001, p. 19), foi uma política de expansão do ensino superior, a qual colocou em conflito pessoas de culturas distintas: os antigos acadêmicos de classes altas e esses novos grupos de recém chegados. Conflitos os quais, inclusive, teriam contribuído para as revoltas de maio de 68. Se for adequado afirmar que o intelectual de primeira geração possui esta tendência ao antiintelectualismo, isto não invalidaria sua ação e produção. A “estratégia” de recusa que utiliza faz parte do próprio fundamento funcional das disputas entre os agentes, visto que, embora seja possível identificar a radicalidade peculiar daqueles menos providos de autoridade simbólica ou capital específico, tal fato não os diferencia profundamente, por outras recusas menos radicais, de quem ocupa já determinada posição elevada no campo e, portanto, tem a postura mais cautelosa³⁹. Ao contrário do sentido pejorativo que Bourdieu dá a estas práticas radicais, elas são produtivas no próprio movimento da disputa, provocando as tensões necessárias a estimular a criatividade dos agentes, mesmo quando é promovida pela heteronomia. Porque o enfraquecimento da autonomia buscado por tais agentes não necessariamente se restringe a exemplos como o “jdanovismo” ou àqueles especialistas colaboradores dos jornais e revistas. A heteronomia também pode ser observada nos vínculos estabelecidos por intelectuais com movimentos sociais diversos, que torna inconcebível a atitude repressora jdanovista, possível no contexto da união totalitária dos partidos comunistas de décadas atrás, conforme a citação de Bourdieu. Por outro lado, a expansão da entrada de agentes incomuns significa em si determinada heteronomia, por ser um fenômeno iniciado além do domínio do campo intelectual e de sua história específica (no caso do maior acesso ao ensino superior, deve-se a uma política de Estado). A predisposição de engajamento desses novos indivíduos em movimentos de lutas externas muitas vezes está relacionada à disposição associada a sua trajetória, que é a continuidade de um vínculo anterior carregado em seus *habitus*.

Do mesmo modo, pode-se questionar se a revolução modernista a qual desbancou a arte acadêmica não se deve, ao menos em parte, a uma forma de antiintelectualismo, promovida por agentes desprovidos de capital específico no contexto de meados do século XIX. Os primeiros movimentos modernistas, a exemplo do impressionismo, tinham como uma das características a recusa dos discursos que possibilitavam a narrativa na pintura, com sua

³⁹ Seguindo a lógica da análise de Bourdieu das concorrências no campo.

associação às humanidades⁴⁰. Segundo o mesmo Bourdieu, sobre a arte acadêmica, ao contrário, “esta pintura de *lector* é feita para ser lida mais propriamente do que para ser vista. Ela exige uma decifração erudita, armada de uma cultura literária” (BOURDIEU, 2004, p. 267). Portanto, a atenção dispensada à forma na arte modernista foi, em parte, um modo de rejeição da autoridade dos intelectuais legitimados pela instituição e do conhecimento acadêmico do período. Talvez o que este autor chame de “conquista da autonomia” esteja relacionada ao rompimento com aqueles conhecimentos legítimos no século XIX (que poderia ser chamada, portanto, de antiintelectualismo), ou seja, uma forma de autonomia sobre a cultura instituída e não somente aos valores do capital financeiro (salientado por ele em *As Regras da Arte*⁴¹). Isso pode ser inferido por este comentário sobre os apegos e as posturas comuns aos profissionais do meio acadêmico, no artigo intitulado “A institucionalização da anomia”:

Das características da instituição acadêmica, detentora do monopólio da produção dos pintores e da avaliação dos seus produtos, podem deduzir-se as propriedades da pintura acadêmica: a arte convencional é uma arte de escola, que representa sem dúvida a quinta-essência histórica das produções típicas do *homo academicus*. Esta arte de professores que, enquanto tais, são os detentores de uma autoridade estatutária garantida pela instituição (...), é antes de tudo, uma arte de execução que (...) só pode e deve manifestar a sua virtuosidade no terreno da técnica e da cultura histórica mobilizada. Os pintores acadêmicos – formados na escola da cópia, instruídos no respeito pelos mestres do presente e do passado, convencidos de que a arte nasce da obediência a cânones, às regras que definem os objetos legítimos e a maneira legítima de os tratar – fazem incidir o seu trabalho sobre o conteúdo literário, quando a escolha lhes é permitida, mais do que sobre o terreno da invenção propriamente pictórica (BOURDIEU, 2004, p.263-264).

Além disso, assim como as transformações no conhecimento acadêmico nos anos sessenta e setenta devem muito ao crescimento do acesso de outras classes e grupos ao ensino superior, a falência da arte acadêmica também seria resultado, ao menos em parte, da proliferação dos produtores nas artes. Como explica Bourdieu no mesmo texto, a concorrência desses produtores, cada vez em maior número, devido à expansão do ensino secundário e ao prestígio adquirido pela própria arte no período, contribuiu para a contestação revolucionária da legitimidade dos princípios acadêmicos. Este crescimento de

⁴⁰ Ver LYNTON, 1989, p. 14-17.

⁴¹ Bourdieu sugere neste livro que a autonomia do campo artístico, a partir das vanguardas, é dada principalmente em relação ao capital financeiro, considerando que a arte acadêmica era uma produção bastante vinculada ao mercado, produzida para o público burguês da época.

produtores favoreceu o desenvolvimento da boemia, que foi um meio artístico livre da instituição acadêmica. O excesso de produtores não absorvidos por ela possibilitou sua existência enquanto grupo capaz de gerar o indispensável de gratificação simbólica para seus agentes e, mais tarde, os questionamentos da legitimidade da instituição. A boemia, que foi, em princípio, ligada a ideais políticos relacionados às classes baixas (produção heterônoma), será fundamental para a criação do estilo de vida e do artista no sentido moderno⁴². Observa-se, portanto, que o antiintellectualismo, produto das tentativas de conquista de posição dos “recém chegados”, da maneira como foi descrita por Bourdieu, não somente não merece ser desqualificado enquanto ressentimento ou contraproducente às produções culturais, como é justamente em momentos nos quais estes agentes dominados estão em grande número dentro do campo que são construídas as importantes revoluções simbólicas ou mudanças de paradigmas.

Como foi definido o termo burocracia, no primeiro capítulo desta dissertação, a arte acadêmica do século XIX seria um bom exemplo de burocratização de determinado campo de produção cultural. Um academicismo que a arte da boemia, como o realismo, e, posteriormente, o modernismo, vem combater, partindo de uma dinamicidade e instabilidade constantes. Mesmo que Bourdieu veja o período de afirmação da arte modernista como fase de estabelecimento da autonomia do espaço de produção artística pela independência da instituição acadêmica e da intervenção de não especialistas nesta atividade (como os compradores por encomenda e o Estado, através da academia a qual ele subsidiava, ou do uso do conhecimento das humanidades), o modernismo parece ter sido uma prática aberta a tantas influências externas que se torna difícil identificá-las separadamente. Movimentos como o Dada ou Surrealismo são inegavelmente influenciados por todo tipo de tensão política e social, fazendo em seus discursos referências constantes à negação da cultura da classe burguesa e a outros aspectos políticos da época⁴³. Como já foi afirmado, é preciso notar a heteronomia não somente em situações como jdanovismo ou imposição do capital financeiro sobre o modelo de produção cultural, porque estas são apenas formas totalitárias de influência. A heteronomia também existe nos interesses não totalizantes externos ao campo de produção, ou seja, em vontades de

⁴² Ver BOURDIEU, 2004, p. 278.

⁴³ Alguns textos de Dadaístas e Surrealistas podem ser encontrados em CHIPPEL, 1999, p. 380-450. Ver também sobre o assunto ADES, 1991, p. 81-99 e LYNTON, 1989, p. 123-200.

transformações exteriores, que não podem ou não conseguem ser resumidas em um programa político único.

Nesse aspecto, a crítica a posturas políticas totalitárias para as artes não se diferencia fundamentalmente das críticas a intervenções totalitárias no âmbito dos movimentos sociais, ou mesmo em qualquer forma de ação política. O mesmo problema totalizante criticado por Lyotard em referência ao conhecimento, quando fala da legitimação deste pelo desempenho, para os fins do sistema econômico, ou por Bourdieu, em vários outros sentidos, são verificados em todos os aspectos da vida social, como, por exemplo, a absorção da cultura popular ou dos movimentos políticos, em princípio críticos, pelo mercado capitalista (assim como, de outra forma, ocorreria décadas atrás na maneira como os PCs lidavam com os movimentos sociais). Portanto estes fenômenos nem são restritos às atividades culturais, como artes plásticas ou conhecimento científico, nem podem ser analisados em termos da dicotomia simples (como faz Bourdieu) entre autonomia ou heteronomia. O que não invalida as análises deste autor, porque não se está aqui rejeitando certa transformação nesses campos em tais períodos, as quais realmente podem ser classificadas como um *tipo* de autonomia.

Para fazer referência à burocracia definida no primeiro capítulo, seria mais adequado falar em sentido de isolamento, separação ou alienação de determinado espaço, ao invés de autonomia. Por motivos de referência, em termos concordantes e discordantes com o pensamento de Bourdieu, uma autonomia positiva (com a espécie de performatividade desejada) será tomada aqui como significando independência em relação a um poder suficientemente amplo para impor, pela ameaça ou pela recompensa, a redução da diversidade produtiva. Separação ou isolamento será entendido como a produção de uma estrutura de relações sociais que, em um processo de burocratização, torna-se voltada fundamentalmente para seu espaço social delimitado, sendo sua produtividade fruto basicamente das relações de concorrência entre seus próprios agentes legítimos.

O que Bourdieu chama de “retorno reflexivo da arte sobre si” pode ser em parte um dos sintomas das práticas burocráticas, embora nem toda auto-reflexão deva ser considerada nesses termos. A burocracia para a arte tem como um de seus indícios o acesso à proteção do campo sendo concedido a partir do domínio do conhecimento da história específica e

legítima, canonizada e registrada por um corpo de profissionais especialistas, como historiadores, conservadores, entre outros (características as quais o autor tratou como condições para a autonomia)⁴⁴. Entretanto, somente quando o poder desses agentes, ou de suas culturas específicas, torna-se suficientemente forte para produzir uma forma de totalitarismo cultural interno, em formato de uma *doxa* específica ou alienação das necessidades e tensões externas, é que as práticas burocráticas consolidam-se. Enquanto é mantido o caos das primeiras décadas do século XX, em que diversos movimentos artísticos pipocavam ao mesmo tempo ou em curtos períodos⁴⁵, a burocratização torna-se inconcebível pela diversidade de práticas que impossibilitam a autoridade da reivindicação de arbitragem aceita pela maioria dos agentes envolvidos nas lutas. Como na paralogia do conhecimento científico pós-moderno de Lyotard, os consensos eram sempre locais e provisórios em curtos períodos, impossibilitando a instituição histórica de um paradigma hegemônico. Hoje essa hegemonia pode ser observada nos modos dominantes, pouco variantes, de registrar a história da arte, inclusive, para os movimentos de vanguarda tão diferentes entre si como construtivismo e cubismo (assim como os trabalhos e artistas que são tratados pelos autores). Ela é percebida também na aceitação das análises estéticas do olhar puro que tomam o sentido da palavra arte, ou artista, do modo como foi aos poucos sendo elaborada pela história: um produto de essência trans-histórica, o qual não é percebido em sua *necessidade* e razão de ser no tempo e espaço específicos⁴⁶.

As escolas de ensino superior de artes plásticas parecem apoiar-se hoje nesses paradigmas hegemônicos. Isto fica ainda mais explícito nos cursos de pós-graduação, já que eles precisam valer-se de um método específico para a produção e registro de trabalhos de conclusão. Tal método pressupõe um sentido para a palavra “arte” e “artista” que estipulam limites, mesmo que não declarados (em uma *doxa*), os quais não devem ser ultrapassados, e mesmo regras de construção que precisam ser respeitadas. À semelhança da arte acadêmica do século XIX, e para não desmentir Bourdieu em sua observação sobre as atitudes gerais do *homo academicus*, a produção desta escola contemporânea utiliza as humanidades para imprimir valor a seus produtos, que, ao menos na maioria dos casos, tendem a ser “lidos”, tanto quanto vistos, principalmente por seus próprios produtores, nos

⁴⁴ No tópico deste capítulo “A Gênese do Campo e do Olhar”.

⁴⁵ Para mais detalhes ver: CHIPP, 1996; LYNTON, 1989; STANGOS, 1991; BOURDIEU, 2005.

⁴⁶ São exemplos mais extremos destes modos dominantes WALTHER, 1999 e CANTON, 2001.

memoriais elaborados para o curso⁴⁷ (obras cobertas de códigos ou simbologias, como os fetiches ou feitiços místicos, mas produzidos por e para agnósticos, provenientes de uma cultura erudita acadêmica). Além disso, estes produtores costumam, com certa semelhança ao academicismo do século XIX, descrito pelo autor, participar de salões (concorrendo a prêmios), bienais, concursos. Todos promovidos por fundações, grandes empresas, ou por órgãos do Estado e ocupando patamares diversos de consagração no interior do campo artístico. Enfim, devem pensar sua atividade como uma carreira que aos poucos vai recebendo créditos e conquistando posições mais altas no meio profissional, assim como seus trabalhos ganhando valor no mercado financeiro. Atitudes de rompimento ou questionamento dos paradigmas estabelecidos não são positivas para este artista carreirista, que precisa apenas propor novidades comedidas, as quais serão assimiladas e apreciadas pelo corpo de especialistas legitimados, que compõe os diversos júris⁴⁸.

Além disso, estes artistas acadêmicos contemporâneos (que não necessariamente possuem diploma, mas assimilam o *habitus* do meio artístico acadêmico) não pertencem ou produzem mais movimentos artísticos, já que estão vinculados ao único movimento da arte acadêmica, dita contemporânea. O espaço deixado pelos movimentos artísticos parece ter sido então ocupado, neste contexto, por uma arte “temática”, onde cada artista escolhe um tema para produção de seus trabalhos e o utiliza por anos, ou décadas. Observam-se produções voltadas para temas como cultura de massa (Paul McCarthy), feminismo (Barbara Kruger), mulher (Cindy Sherman), vida pessoal (Tracey Emin), memória (Nan Goldin), etc⁴⁹.

Também, a arte nas cidades periféricas, aos centros mundiais de cultura, está, de certo modo, condicionada à aceitação maior ou menor da produção local pelos especialistas estrangeiros. E é por sua condição dependente e dominada no campo cultural, mas

⁴⁷ Referente mais à parte desses cursos denominada comumente de “poéticas visuais”, dedicada à produção de trabalhos artísticos. Informações sobre este método em BRITES e TESSLER, 2002 e ZAMBONI, 1998.

⁴⁸ Lembra o artista acadêmico do século XIX, nas explicações de Bourdieu: “A diferença maior em relação ao artista no sentido moderno do termo está em que eles não têm uma ‘vida’ digna de ser contada e celebrada, mas sim uma *carreira*, uma sucessão bem definida de honras, da Escola de Belas-Artes ao Instituto, passando pela hierarquia de recompensas atribuídas na época das exposições no Salão” (BOURDIEU, 2004, p.260).

⁴⁹ A relação dos temas com artistas foi colocada de modo extremamente simples, que não expressam exatamente o assunto que trabalham ou sua complexidade e foram inseridas somente para fins de esclarecimento. Referências em RIEMSCHEIDER e GROSENICK, 1999; CHADWICK, 1996; ARCHER, 2001; HEARTNEY, 2002; MIRZOEFF, 1999.

diferente das situações dos dominados que possuem uma relação próxima e, portanto, de tensão com os dominantes (como nos casos citados, do século XIX) que estes produtores das localidades periféricas expõem mais claramente um caráter temático artificial (ou “espetacular”, no sentido de Debord) em suas produções. Por exemplo, artistas que utilizam temas da cultura popular local, como misticismo, sincretismo, cultura regional, obtêm um determinado sucesso ao adquirirem, ou entenderem, o olhar ou *habitus* estranho, ou estrangeiro, àquele tema, que é na verdade o olhar erudito das academias, as quais, por sua vez, obtêm legitimidade ao espelharem os olhares dos centros mundiais do poder simbólico. Entretanto, este produtor adquire parte de sua consagração ao simular um envolvimento cultural relativamente aprofundado com o tema explorado, atendendo às expectativas estereotipadas daqueles centros culturais (seja a academia local bem “atualizada” nesta cultura ou os núcleos estrangeiros referenciais para tais práticas). Isto quer dizer que, ao menos na maior parte dos casos, o tema utilizado nos trabalhos, de uma cultura específica “exótica”, é quase tão estranho a eles quanto aos consumidores externos, porque, mesmo tendo algum contato com pessoas desta cultura, os artistas periféricos não possuem sua história significativamente relacionada àquele espaço popular.

Por este motivo, a inclusão do que é denominado “cultura popular”, ou a valorização da cultura popular pelo meio artístico não afeta as constatações de Bourdieu sobre a função da arte para a distinção, nem no modo como é percebida por seus especialistas. Esta produção, com temas locais, só pode ser realizada ou coletada (quando o objeto não é produto originalmente do próprio campo) por um agente possuidor do *habitus* “culto” do meio artístico. A percepção desses objetos (assim como dos trabalhos com temas distintos) precisa ser diferencial e diacrítica em relação a outras obras, dentro da história específica do campo. Este processo não é recente em sua base fundamental, já que utensílios antigos já há bastante tempo têm sido assimilados pelos especialistas como obras de arte, mesmo que não possuíssem este objetivo originalmente em sua concepção.

Posso lembrar, como exemplo, uma explanação do artista baiano Juraci Dórea, que trabalha com o tema da cultura do sertão. Ele produzia, naquela ocasião, esculturas com os materiais disponíveis e utilizados pela população da região (para fins de vestuário, moradias, etc.), como couro e madeira, e as construía na própria área rural, da qual tinham sido coletados tais elementos e de onde buscava sua inspiração criativa. Depois de prontas,

batia fotografias das esculturas e as exibia em galerias de arte. Juraci, nesta explanação, relatou os comentários dos moradores da região ao verem os trabalhos. Todos, ou talvez quase todos, demonstraram estranheza àqueles objetos. Uma dessas pessoas comparou suas esculturas com armadilhas para emas, dizendo que não conseguia ver nada de especial naquelas formas, embora achasse que elas deveriam ser valiosas de um modo que não pudesse compreender (pela condição social e intelectual de Juraci). Observa-se aí que o efeito de distinção permanece, apesar dos trabalhos fazerem uso da cultura popular⁵⁰. Outro exemplo, talvez ainda mais significativo, seja a apropriação de Marepe de um muro de sua cidade natal pintado com determinada propaganda do comércio local e exposto na Bienal de São Paulo. Parece claro que os habitantes de sua cidade pouco compreenderam sobre o valor deste muro específico, já que tal entendimento, mais que nunca, como qualquer apropriação artística, necessita da percepção diacrítica e diferencial⁵¹.

Portanto, à semelhança da suposição de Lyotard, que uma “ciência pós-moderna” poderia produzir por si mesma a diversidade de idéias e os rompimentos de regras ou paradigmas, mantendo a separação ou isolamento das demandas e necessidades externas ao campo intelectual, a arte contemporânea acadêmica vê a si mesma como um espaço de diversidade e liberdade de produção, através da variedade de temas que assimila, num ambiente separado em sua história específica. Isto porque está encerrada de tal maneira, envolvida com relações de disputas internas entre os agentes do campo, que não percebe a limitação de sua própria *doxa*, a qual restringe esta prática a fronteiras intransponíveis em forma de paradigmas hegemônicos. Contudo, para reverter este quadro, seria necessária e suficiente a inclusão de novos agentes, com capitais específicos e *habitus* distintos, os quais provocariam tensões e a instauração de uma nova ordem estrutural no campo. Tal transformação pode ocorrer pela associação com movimentos sociais, de agentes já atuantes no meio artístico, assim como (semelhante ao ensino superior nos anos sessenta) pela introdução arbitrária de novos grupos por contingências políticas e independente das necessidades do campo cultural.

⁵⁰ Em palestra do artista no evento intitulado “Arte Urbana”, promovido pela Escola de Belas Artes, UFBA, 2003.

⁵¹ Trabalho exposto na 25ª Bienal de São Paulo, 2002.

3.2.2. Estética: performatividade na arte

Como foi definida no primeiro capítulo, a palavra “estética” aqui possui um sentido abrangente, diferente das especificações kantianas sobre o termo, significando percepções ou sensações de modo mais genérico. O que permite considerá-la como um instrumento importante, enquanto poder dentro das disputas entre os agentes no campo social e nos diferentes campos específicos. Ela, assim, não está restrita a objetos que são primordialmente produzidos com o objetivo de sensibilizar. Pelo contrário, envolve implicitamente todo o ambiente percebido. Faz parte do próprio meio sensível, mesmo considerando este meio uma instituição histórica, a qual ocorre, para os “herdeiros herdados” desse espaço, ao mesmo tempo nas “coisas” e nos “cérebros”, como observou Bourdieu. A cada tomada de posição de um agente, está intrinsecamente envolvida determinada percepção pelos seus parceiros, e não somente uma compreensão racional dos códigos a serem decifrados. O desempenho positivo ou negativo desta ação performativa depende, em parte, do uso adequado por este utente dos meios estéticos a seu dispor, sejam eles seus próprios gestos corporais, sua eloquência verbal, os objetos que utiliza e como os utiliza (conforme explicado no primeiro capítulo), todos eles determinados pelas contingências da cultura específica dos observadores.

A historicidade da percepção é fundamental nessa concepção de estética e de sua utilização: a estética está relacionada à instituição histórica de um *habitus*, e, portanto, deve ser analisada nas condições específicas de histórias específicas. Se para Bourdieu, em sua proposta da sociologia genealógica, seria fundamental determinar a *necessidade* dos produtos culturais historicamente elaborados nas lutas constantes entre os agentes por capitais específicos ou posições nos campos, também é fundamental analisar a necessidade e performatividade da atividade estética (e mesmo identificá-la como tal) na produção presente e para as disputas atuais em que estão envolvidos os próprios produtores culturais. Contudo, principalmente agora, ficarei restrito a este poder sensível nas construções mais conscientes de sua ação sensível, ou nas obras de arte que negligenciam esta possibilidade de modo abrangente.

Ao contrario dos trabalhos construídos atualmente em um ambiente burocratizado, como foi definido no tópico anterior, gostaria de propor o maior enfoque e intensificação na

produção estética que possui como objetivo a ação para além desse campo artístico relativamente isolado. Como foi mencionado, a apreciação da produção feita no e para o interior deste campo exige um *habitus* “culto” específico. Entretanto, uma atitude contrária à separação ou alienação dessas relações no interior do próprio campo significaria voltar o foco da atividade artística contemporânea para sensibilidades distintas, de maneira mais abrangente, mesmo que tal abrangência signifique, paradoxalmente, por vezes, a atuação restrita numa cultura específica em termos de espaço e tempo. Mesmo que isso possa significar, por outro lado, a efemeridade do valor ou da necessidade dessas produções, ao contrário do que pretende a produção acadêmica atual, principalmente no sentido mercadológico. A eficácia de um objeto estético está relacionada ao gosto dos agentes para o qual ela possui o fim de seduzir ou influenciar, que é variante a depender da cultura do grupo específico. Por toda a análise da instituição histórica da obra de arte, em seu sentido moderno, que é contingente às condições econômicas e sociais e não podendo sustentar-se pela análise de essência, como foi considerado anteriormente⁵², não existe motivo para a recusa à proposta da estética ou da arte enquanto instrumento de função política, para intervenção cultural.

A atuação performativa desses objetos estéticos estaria, de certo modo, na intervenção sobre a produção da história objetivada, no sentido de Bourdieu, a qual por sua vez interfere na história incorporada, influenciando assim na formação dos *habitus* dos indivíduos em determinado grupo social. Apesar dessas histórias estarem continuamente em transformação pela dinamicidade das relações nos campos, sendo estas ao mesmo tempo estruturadas e estruturantes, a forma de intervenção estética proposta aqui tem como intuito determinada eficácia neste processo para quem a produz, ao buscar reunir, pelo uso atento, todos os instrumentos metodológicos disponíveis que poderiam contribuir para tal finalidade. Neste sentido, o método da sociologia genealógica de Bourdieu viria a ser útil, quando trata de restabelecer a necessidade dos produtos culturais, recusando as justificativas trans-históricas. Pelo processo de identificação desta ação (ou intenção) performativa de determinado objeto, seria possível a investigação sobre as maneiras adequadas de atuar esteticamente dentro de um ambiente específico. Outro modo de produção que contribuiria para tal objetivo, principalmente se apropriado pelos artistas para superarem as limitações do campo artístico em que estão encerrados, é semelhante às

⁵² Referente aos tópicos deste capítulo, “Percepção erudita” e “Gênese do campo e do olhar”.

descrições de Lyotard sobre as transformações da reprodução e ensino científicos na atualidade: é preciso que o produtor torne operacionais os dados disponíveis a ele para o fim estabelecido. Neste sentido, a imaginação desempenha um papel fundamental, na condição de obter a melhor produção a partir das melhores conexões de informações e até de campos de conhecimento. Estes utilizadores não possuem um paradigma definido para determinar o bom trabalho, no sentido necessário para as avaliações dos júris da arte contemporânea acadêmica. Eles têm como principal método de trabalho o *brainstorming* para produzir as conexões e criações apropriadas à especificidade de sua ação estética performativa, a qual é sempre relativa a um espaço e tempo particulares⁵³.

O que diferenciaria as construções estéticas, propostas aqui, dos produtos da publicidade ou do design, os quais utilizam métodos semelhantes aos descritos acima e buscam, do mesmo modo, uma eficácia específica? Na verdade tais atividades não são fundamentalmente diferentes na elaboração ou natureza dos produtos que poderiam ser produzidos pela ação estética. As diferenças fundamentais do design e da publicidade não são de caráter ontológico, mas sim político. E este problema já foi abordado em outro contexto, no segundo capítulo, quando se criticou Lyotard pela defesa da autonomia do campo científico e por elaborar um argumento rejeitando a legitimação pelo desempenho. Alegou-se, naquele momento, que o problema da ciência não deveria ser tratado no aspecto ontológico (na sua diferenciação entre ciência e técnica), mas sim em termos políticos, ou seja, na totalização imposta pelo sistema econômico a todas as forças produtivas, para sua própria estabilidade. No caso da publicidade e do design, nos seus usos mais comuns, são forças estéticas do sistema e que podem ser definidas, em um sentido negativo, pela falta de “autonomia positiva” em relação ao mercado financeiro. Elas são, portanto, práticas “controladas”, vinculadas aos interesses de manutenção da cultura de consumo e são justamente o oposto político do pretendido com a proposta das ações estéticas, no sentido da diversidade e descontrole de um poder central, principalmente do poder do mercado⁵⁴.

A arte produzida nos termos das *performances* plurais e diversificantes, ao ser imaginada numa situação de vingar e proliferar, seria talvez justamente a ruína do poder estético publicitário ou da cultura de massa, já que eles só obtêm a eficácia atual na condição de

⁵³ Fazendo uma relação com a “interdisciplinaridade” abordada no tópico “O ensino e sua legitimação pelo desempenho”, no segundo capítulo.

⁵⁴ Ver BERGER, 1999, p. 131-156.

domínio monopolizador deste poder simbólico (o qual ocorre no modo de repetição contínua de sensações e discursos “harmônicos”, semelhantes às ações normativas de Butler, as quais ao mesmo tempo em que impõe normas de pensamento e comportamento, as tornam imperceptíveis pelo próprio ato da repetição). Portanto, assim como estes poderes, para funcionarem adequadamente, necessitam da difusão em um ambiente regulado por leis ou normas que evitam a saturação exagerada das diversas fontes de intervenção, eles precisam, ainda mais, que este meio não seja desorganizado por uma proliferação indiscriminada de diferentes produções estéticas, muito mais distintas em seus objetivos do que a multiplicidade no comércio das mercadorias.

É justamente neste aspecto que o isolamento da arte contemporânea erudita, produzida para um *habitus* específico e limitada pela crença em uma cultura trans-histórica, contribui para a manutenção do monopólio das forças estéticas aos interesses do sistema econômico. Nos limites que impõe a si mesma, sejam eles os espaços das galerias, ou um padrão de gosto “culto”, ou “bom gosto”, o qual também está relacionado à sua história específica, na percepção e produção diferencial e diacrítica dos trabalhos (de que normalmente sofre inclusive aquilo que é denominado pelo campo artístico “arte pública”), a arte contemporânea torna-se impossibilitada de realizar uma intervenção histórica mais consistente (história social, da qual, como comentou Bourdieu, o campo artístico também é produto). Se todo agente atuante neste campo, que produz obras específicas para o universo artístico, redirecionasse sua atividade para as diversas culturas externas de grupos distintos, possivelmente seria suficiente para gerar uma tal confusão gnoseológica⁵⁵, que resultaria na desintegração cultural do consenso, ao menos parcial, relativo ao controle simbólico dos grupos atualmente dominantes no campo do poder (uma proposta de desorganização cultural semelhante, em certo sentido, àquela de Butler sobre a coerência dos construtos sobre a sexualidade).

Com toda certeza, importantes fatores estão implicados no estabelecimento prático deste resultado e seria ingenuidade subestimar o poder do mercado de apropriar-se desse tipo de produção. Afinal, como observou Bourdieu sobre o poder simbólico, ele está fundado num poder já existente da estrutura do campo social e, portanto, é sempre passível de re-apropriação pelas classes dominantes, através do uso das possibilidades de que dispõem

⁵⁵ Como tratada por Bourdieu e comentada no segundo capítulo.

para punir e gratificar. Além disso, esses mesmos produtores especialistas do campo artístico também são “herdeiros herdados” de uma história, compartilhada por todos os possíveis fruidores de seus trabalhos, a qual contribui para a continuidade do consentimento do domínio nos dominados⁵⁶. Ou seja, mesmo que estes artistas pudessem libertar-se de sua cultura artística específica, eles ainda teriam que se posicionar criticamente com relação a sua cultura não específica, relativa à história incorporada da vida não artística. Seria preciso que cada produtor fizesse a reflexão genealógica proposta por Butler e Bourdieu, nas suas próprias *doxas* e conceitos gerais.

Portanto, mesmo que se afirme a possibilidade relativa de intervenção performativa do poder simbólico sobre a estrutura social, esta atividade somente pode produzir uma mudança consistente na ação conjunta com intervenções políticas não simbólicas, como aquelas desenvolvidas pelos movimentos sociais no campo político. Assim como o inverso também deve ser considerado, quer dizer, uma transformação política na estrutura das relações sociais só é capaz de concretizar-se de modo satisfatório, possibilitando uma horizontalização estrutural, se for produzida ao mesmo tempo com a intervenção da produção simbólica na cultura. Apesar do desempenho estético não poder sozinho estabelecer uma mudança política significativa, ele é indispensável nesta transformação. Como afirma Bourdieu, as transformações históricas devem ocorrer ao mesmo tempo nas “coisas” e nos “cérebros”. É preciso que o *habitus* do agente esteja adequado às revoluções (ou expectativas de revoluções) no *habitat*. Caso contrário, corre-se o risco de uma contra-revolução espontânea, produzida por cada agente, na apropriação do espaço através seus antigos costumes e conceitos. Nas palavras de Bourdieu:

É isto que bem se vê nas situações pós-revolucionárias em que a história reificada e incorporada opõe a sua resistência surda e dissimulada às atitudes e às estratégias reformistas ou revolucionárias, elas próprias em grande parte definidas pela mesma história que tencionam combater. A história instituída vence necessariamente as revoluções parciais ou, mais exatamente, *unilaterais*: as transformações mais radicais das condições de apropriação dos instrumentos de produção dão à história incorporada a possibilidade de reintroduzir insensivelmente as estruturas objetivas (econômicas e sociais), de que são produto; pelo contrário, é sabido o que acontece às políticas que esperam de uma simples *conversão* das atitudes uma transformação das estruturas (BOURDIEU, 2004, p. 102-103).

⁵⁶ Segundo a lógica do conceito de *habitus*.

Embora estas intervenções culturais não sejam diretamente produzidas nos “cérebros” e sim, como já foi mencionado, são construções atentas ao poder sensível das “coisas”, e feitas nas “coisas”, ela está voltada, em sua elaboração, para a influência nas consciências dos envolvidos. Ou seja, é uma intervenção no *habitat* que não almeja a profundidade de uma mudança estrutural, porque esta deve ser obtida pela atuação conjunta com o trabalho propriamente político. Entretanto, é fundamental na produção do *habitus* e disposições apropriadas nos agentes para a possibilidade da transformação estrutural.

3.2.3. Proposta artística: a estética ou arte performativa

A arte modernista e contemporânea, mesmo que conhecida através do registro dos especialistas da história específica do campo, possuiria o mérito de produzir uma espécie de imaginável⁵⁷ criativo para produção estética, que talvez fosse menos rico caso não tivesse existido. Esta produção pode ter contribuído com a formação de um espaço dos possíveis abrangente para a ação performativa no campo social. Obviamente incluem-se aí trabalhos de movimentos como o construtivismo, que por si mesmos possuíam uma intenção política performativa relativamente semelhante à proposta elaborada aqui. Entretanto, também outras produções cumprem este papel, as quais alimentaram o imaginável através de instalações, performances de diversos tipos, tecnologias recentes, participação ativa do público, possibilidade de contato físico, não apenas visual, e mesmo a imersão no interior das obras. Principalmente os rompimentos estabelecidos pelos primeiros movimentos modernistas são importantes neste aspecto, por terem introduzido os paradigmas de inovações materiais e técnicas como um atributo positivo para a arte. Embora a produção do século XX de um modo geral, manteve-se envolvida com sua história específica e portanto com um espectador de um *habitus* bastante particular, produções como, por exemplo, as apropriações de Duchamp, ou mesmo da arte pop, os eventos dadaístas ou os happenings (Allan Kaprow), entre outras, poderiam ser percebidas como uma fonte rica de inspiração para as ações estéticas com propósitos não restritos ao campo artístico⁵⁸.

⁵⁷ No sentido utilizado por Butler.

⁵⁸ Para informações sobre categorias artísticas, com suas definições e artistas relacionados, ver ATKINS, 1997.

Ainda que as ações populares não relacionadas ao espaço da arte utilizem formas semelhantes a happenings, apropriações, etc. no seu cotidiano para alcançar objetivos diversos, como, por exemplo, nas realizações de festas, festivais, encontros (que também possuem seus espaços, na maioria das vezes enfeitados, inclusive com a apropriação de objetos industrializados, além do uso de músicas, e onde se dá a participação ativa desse público, através da dança ou do próprio encontro entre as pessoas), tais atividades não costumam ser muito variadas. Neste aspecto, a ação estética inspirada por uma disposição criativa e performativa pode ser bem mais intensa na produção da dinamicidade sensorial freqüente e contínua. Seriam, por exemplo, construções de pequenos “parques de diversões”, de quantidade e diversidade ilimitada, elaboradas seja coletivamente como um grande instrumento sensorial, seja no formato de vários pequenos focos estéticos de produtos individuais, possuindo uma forma semelhante às exposições atuais, embora para um público diferente e permitindo as interações e integrações entre as pessoas. Assim como poderia possuir outro modelo criado e apropriado à situação específica, com o uso das tecnologias de comunicação, por exemplo. A importância reside aqui não nos formatos que estas atividades tomarão, mas no poder sensorial que serão capazes de adquirir e de integrar estas pessoas entre si. Quer dizer, na capacidade de afetar o monopólio estético conduzido pelo sistema econômico através da cultura de massa e seus meios ideológicos de entretenimento e comunicação.

A função de integração das pessoas envolvidas nas atividades é importante, primeiro para a própria eficácia prolongada destas ações, porque, como os encontros festivos atuais demonstram, entre as experiências sensoriais mais importantes estão as relações interpessoais, as quais possibilitam a manutenção da diversidade e tensões nas experiências estéticas. Segundo porque, como já foi mencionado, a atuação simbólica precisa ocorrer em conjunto com a ação propriamente política, a qual é basicamente constituída pelas relações sociais. E neste aspecto os movimentos sociais também já utilizam instrumentos sensoriais na sua prática de trabalho cotidiano, que podem ser observados em suas próprias festas, encontros de confraternização e mesmo nos eventos propriamente políticos como reuniões de debates ou manifestações públicas, a exemplo das passeatas. Tais atividades são concebidas com atenção para as possibilidades de sensibilizar tanto seus integrantes quanto os observadores externos (no caso das manifestações), embora, em grande parte dos casos, não haja uma reflexão crítica teórica formalizada dessas ações, que poderia resultar

na maior competência dos agentes elaboradores. Observam-se ações com intuito voltado ao estímulo sensorial na produção e uso de bandeiras, rimas nas expressões de ordem, hinos criados e cantados em encontros, elaboração de músicas específicas, cartazes, logotipos e até na organização dos espaços e eventos feitos pelo movimento. A ação estética proposta aqui, portanto, não traria um elemento totalmente inovador na prática dos movimentos sociais, mas deveria enriquecer e enfatizar este uso sensível já trabalhado pelos ativistas políticos.

Poderia descrever alguns exemplos, de modo relativamente tosco, destas atividades estéticas, que seriam elaboradas pelos membros dos movimentos sociais ou pelo envolvimento de artistas nestes espaços políticos. A produção realmente apropriada e performativa deve ser proposta com base na própria necessidade específica do momento e espaço da ação cultural do movimento. Porém para fins ilustrativos, vale citar trabalhos como os do artista americano Tony Oursler, que constrói formas ovais tridimensionais nas quais projeta vídeos de rostos emitindo os sons de suas falas. Por vezes estas cabeças possuem corpos feitos de tecidos, os quais contrastam por sua falta de vida com o movimento dos rostos projetados. Idéias semelhantes podem ser utilizadas no processo político de elaborações de centros sensoriais e, neste caso, este trabalho permitiria a projeção de qualquer rosto (inclusive dos agentes das comunidades) e a construção de inúmeros diálogos ou monólogos emitidos pelas figuras. Entretanto, que fique claro, não estou sugerindo que seja feito este trabalho específico, nas produções estéticas propostas aqui, mas deve ser tratado apenas como um exemplo das possibilidades em termos de imaginável, proporcionadas pela produção da arte contemporânea. Outros exemplos são alguns dos trabalhos do artista brasileiro Otávio Donasci, nos experimentos denominados vídeocriaturas. Nestas obras, com alguma semelhança a Oursler, ele utiliza vídeos com filmagens de bocas ou olhos, os quais são exibidos por televisores colocados sobre as cabeças de atores cobertas, que desempenham alguns movimentos em um palco (dando a impressão que os televisores são as cabeças dos atores). Além desse tipo de trabalho, Donasci também produziu outros experimentos interessantes. Um deles foi um centro erótico, denominado Carinhódromo, em que o público entrava num espaço onde era provocado por *performers* nus e se envolvia ativamente neste ambiente sexual.

Atividades que envolvem erotismo, contato físico, movimento, ação ao vivo de pessoas, tendem a possibilitar a atração do público mais facilmente⁵⁹ e devem ser consideradas seriamente como uma forma eficaz de atuação. Além disso, estas intervenções costumam ser adequadas às propostas específicas de influência nos *habitus* dos participantes, no sentido de extrapolar os constrangimentos culturais que estão envolvidos na cultura comum, de um modo geral. Por exemplo, no caso do erotismo, apesar do seu uso corriqueiro pela cultura de massa, este quase sempre é apresentado através de clichês, estereótipos e tabus⁶⁰ indesejáveis dentro da coerência das proposições dos movimentos políticos interessados na horizontalidade das relações sociais. Nudez, sexo, desejo sexual não parecem possuir qualquer elemento prejudicial para necessitar serem tratados com reservas, de modo indireto, ou pela imposição de regulamentações externas. O desrespeito ou a violência não é intrínseco a estas questões e, provavelmente, sua abordagem estereotipada, como faz a cultura de massa, tenha parte da responsabilidade sobre a relação sexo, desrespeito e violência. Seria uma das necessidades dos movimentos sociais intervir em tais questões para a concretização dos seus objetivos de horizontalidade política. A ação estética, como sugerida aqui, pode oferecer a eficácia buscada por estes grupos nos aspectos culturais⁶¹.

Já foi observado anteriormente, que falar de movimentos sociais, nas condições atuais, significa fazer referência a uma infinidade de grupos com propostas políticas e culturais diferenciadas, que não são vinculados a uma ou a poucas organizações centralizantes, como eram os Partidos Comunistas em décadas passadas para vários movimentos. Citando apenas algumas das denominações para tais grupos, que possuem uma significativa autonomia entre si, estão os movimentos sindicais, os de mulheres, gays e lésbicas, movimentos pela reforma agrária, negros, democratização da mídia, socialistas e a infinidade de agrupamentos e pensamentos grosseiramente envolvidos nessas concepções gerais, possuindo propostas que conectam exigências e produzem críticas diversificadas. Além disso, mesmo quando feitas conexões taxonômicas, por exemplo, “feminismo socialista”, elas ainda são reducionistas e não podem traduzir a infinidade de culturas e reivindicações específicas dos inúmeros grupos sociais (não esquecendo, além disso, o próprio caráter performativo dessas denominações, na produção de sujeitos ou identidades,

⁵⁹ O que pode ser observado nas exposições de arte contendo *performances* com nudez.

⁶⁰ Referente principalmente ao machismo e à homofobia.

⁶¹ Uma ótima abordagem no assunto pode ser encontrada em SEGAL, 1997, p. 207-274.

como foi explicado). A variedade torna-se ainda maior ao se considerar os diversos núcleos regionais, os quais possuem, muitas vezes, vínculos com aqueles de outras cidades, mas acabam adquirindo características próprias de seu meio social particular⁶².

Portanto as ações estéticas (que em circunstâncias totalizantes estabelecem uma cultura acrítica e pouco diversificada, sendo um poder simbólico que, enquanto tal, como diz Bourdieu, conduz a uma ordem gnoseológica), ao serem utilizadas por esta diversidade de forças não hegemônicas, com propostas, críticas, exigências e culturas diferenciadas, poderiam provocar uma significativa instabilidade nas *doxas* e conceitos, assim como um jogo em permanente autocrítica, como gostaria Lyotard, na proposta do jogo científico da paralogia definido por ele. Embora a ação estética, como trabalho sensorial, não seja em si uma atividade produtora de um *habitus* analítico e crítico nos agentes envolvidos, como seria a paralogia. Pelo contrário, sendo instrumento de sedução, ela demonstra sua eficácia justamente quando torna explícita a neutralização da escolha lógica no agente seduzido, pela ativação ou potenciação de seu desejo, extrapolando a defesa reflexiva⁶³.

A possibilidade da produção de uma cultura crítica pelas ações estéticas, deste modo, não estaria intrínseca a estas práticas, mas seria obtida na apropriação política de tais poderes simbólicos, pelo uso atento de sua força performativa pelos movimentos sociais. Isto poderia resultar no enfraquecimento da eficácia estética para a organização e controle social (estabelecidos atualmente pelo sistema econômico, nos valores de sua cultura de consumo), devido à grande variedade dos grupos e à não hegemonia de nenhum em particular. Deve-se, contudo, não esquecer que as sugestões expostas aqui pressupõem a continuidade da ação propriamente política desses movimentos, a qual, ao mesmo tempo em que é reforçada por este tipo de intervenção cultural, otimiza as *performances* da ação estética pelo trabalho político de transformação do *habitat*, ou seja, das relações de poder. É em um processo de progressiva horizontalização, tanto cultural como política, em um abastecimento mútuo de possibilidades, que seria provável o rompimento estrutural da verticalidade política atual. Quanto mais o poder estiver descentralizado, maiores serão as possibilidades do uso e criação estéticos e vice-versa.

⁶² Como poderia ser concluído pelo conceito de *habitus*.

⁶³ Conforme explicado no primeiro capítulo.

Além disso, a própria separação entre a ação estética e política parece problemática, possuindo relevância operacional para análise, dentro do contexto atual, mas talvez não haja possibilidade real da definição precisa sobre suas fronteiras. As atividades que envolvem sociabilidade são impregnadas de atitudes e percepções sensoriais as quais influenciam no desempenho dos agentes. A proposta da ação estética, portanto, ao contrário do que poderia parecer através dos exemplos da arte contemporânea mostrados antes, não seria pensada como separada dos trabalhos propriamente políticos. A atenção para a relação entre trabalho e lazer, além de condizente com as propostas de movimentos na produção de um modo de vida mais satisfatório, envolveria a preocupação acerca da criação de atividades continuamente gratificantes aos militantes, importante para a intensificação dos trabalhos e do crescimento do número de ativistas. Assim, as comunidades políticas seriam adequadamente tratadas também como núcleos de envolvimento *afetivo* e neste aspecto o empenho estético exerce uma função fundamental. Se inúmeros movimentos sociais lutam contra o *establishment* e o tipo de vida que oferece, porque supõem que não possa prover as realizações das necessidades individuais, não somente de sobrevivência, mas também emocionais e afetivas, imagina-se que os envolvidos careçam destas realizações. Conseqüentemente, uma comunidade capaz de oferecer-lhes aquilo do qual pouco dispõem seria suficiente para fazer envolverem-se e sentirem-se satisfeitos como parte dela. Deste modo, a ação sensorial sugerida, embora deva produzir também eventos mais específicos, pode tornar-se parte permanente das expectativas dos ativistas, ou de seus *habitus*, em uma atenção espontânea aos aspectos emocionais de sua prática. Como já escreviam os membros da Internacional Situacionista, antes das revoltas de 68:

A crítica radical e a livre reconstrução de todas as condutas e valores impostos pela realidade alienada são seu [do proletariado] programa máximo, e a criatividade liberada na construção de todos os momentos e eventos da vida é a única *poesia* que ele irá reconhecer, a poesia feita para todos, o início da festa revolucionária. As revoluções proletárias serão *festas* ou não serão nada, pois a vida que anunciam será, ela própria, criada sob o signo da festa. O jogo é a última racionalidade desta festa, viver sem tempo morto e gozar, sem impedimentos, são as únicas regras que ele poderá reconhecer (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 58-59).

Por outro lado, os artistas e os intelectuais das regiões culturalmente subordinadas teriam ainda outra razão para interessarem-se pelo vínculo com os movimentos sociais, ou com a

proposta estética sugerida aqui. Esta condição de subordinação para a valorização de sua produção é rompida quando a legitimação passa a ser obtida pelo desempenho do trabalho, relacionado às necessidades dos espaços e tempos específicos dessas atividades políticas. A eficácia da produção não seria adquirida em uma relação de imposição ou subordinação intelectual ou criativa. A invenção não precisa ser fiscalizada antecipadamente pelos movimentos, porque sua importância (sendo estabelecida pelos resultados obtidos, principalmente do poder estético sobre os envolvidos) não é definida antecipadamente. Seria, mais do que nunca, a habilidade do executor em cumprir, na funcionalidade de seu trabalho, os objetivos almejados na proposta geral do movimento que determinaria seu valor simbólico. O artista ou intelectual não ficaria, tampouco, restrito na escolha das necessidades ou metas a serem alcançadas, considerando a variedade de movimentos existentes, a infinidade de propostas diferentes dentro de um mesmo agrupamento, além da possibilidade de proliferação de outros grupos com diferentes necessidades políticas. Comparando-se com as restrições impostas pela subordinação cultural atual aos grandes centros, na arte contemporânea ou no campo intelectual, além das restrições impostas por seus paradigmas gerais em forma de *doxas*, ou regras, as limitações que poderiam enfrentar estes agentes por parte dos movimentos sociais seriam provavelmente menores que as já enfrentadas para sua produção atual.

Existe também, em outro aspecto, uma condição estrutural gradativamente estabelecida em nível mundial, através do próprio movimento do sistema econômico e das modificações tecnológicas promovidas por ele, que pode contribuir para os produtores culturais assumirem este rumo. Como já foi sugerido, uma das características que torna possível a submissão relativamente dócil dos produtores periféricos (ao poder simbólico daqueles situados nos grandes centros) seria a distância e a falta de contato constante entre dominantes e dominados. Situação que impede, ou dificulta, a concorrência entre estes agentes por posições dentro do campo cultural. Uma disputa a qual levaria, algumas das vezes, os dominados ao antiintelectualismo e à heteronomia, mencionados por Bourdieu (nos anos 1960 entre os intelectuais e no século XIX para os artistas). Entretanto, a nova conjuntura da globalização econômica, mas principalmente o estabelecimento das novas tecnologias da comunicação, as quais aproximam, de certo modo, pessoas de cidades distantes, além de tornar mais acessíveis informações antes disponíveis somente nos principais centros culturais, podem levar à abertura da concorrência entre os dominados

periféricos e os dominantes dos centros. Esta disputa talvez tenha a tendência a afirmar as produções voltadas para necessidades locais, além de uma rejeição, na forma de um antiintelectualismo, dos paradigmas gerais estabelecidos na cultura. A legitimação pelo desempenho poderia ser o princípio básico dessas práticas, estando o desempenho relacionado a finalidades práticas, específicas e comumente locais e provisórias.

CONCLUSÃO

Os regionalismos da arte temática citados anteriormente poderiam ser um prenúncio desta condição de especificidade e negação das autoridades simbólicas gerais no conhecimento, estabelecida a partir do aprofundamento das concorrências entre dominantes e dominados. Entretanto, atualmente não possuem semelhança fundamental com a sugestão da legitimação pela performatividade elaborada aqui. Ao contrário, aparentemente estão mais próximos, justamente, do processo burocrático acadêmico, já que são produto, ao menos indireto, basicamente da própria instituição e de seus agentes isolados no campo intelectual, os quais os reconhecem o valor. O interesse atual de vários acadêmicos atuantes nos grandes centros culturais sobre as culturas das regiões periféricas, e a aceitação pela instituição destas propostas sem maiores conflitos, sugere que a falta de ameaça enfrentada pelos dominantes por parte dos dominados é ampla o suficiente para propiciar uma espécie de assistencialismo intelectual. Algo similar às observações de Baudrillard⁶⁴ sobre a domesticação dos animais, a qual possibilita uma sentimentalidade aos *domesticados*. Enquanto existe ameaça, não parece provável que o ameaçado possa ser condescendente com o ameaçador. A arte regionalista dos artistas periféricos temáticos, portanto, aparenta ser, neste caso, mais resultante do interesse dos principais centros culturais, os quais, deste modo, incentivam estas produções, do que um sinal de independência intelectual dos dominados.

Por outro lado, esta mesma linha de raciocínio pode ser estendida para analisar a relação entre os dominantes no campo do poder e os dominados que são dominantes no campo cultural. Enquanto as classes altas forem complacentes em relação às produções artísticas ou intelectuais, isto deve sugerir que as últimas não significam uma ameaça para as primeiras e sua condição dominante. As revoltas, denúncias e descontentamentos políticos expressos por uma arte consumida pela cultura burguesa e aceita pela academia, que também desfruta da complacência dos dominantes, não serão nada mais, neste contexto, que “críticas espetaculares”, como diria Debord⁶⁵. Ou seja, uma ação que tem como principal efeito demonstrar a suposta liberdade e permissividade do sistema estabelecido. O amor do burguês pela arte ou pela cultura intelectual existe enquanto estes produtores

⁶⁴ Ver em BAUDRILLARD, 1991, p. 159-173.

⁶⁵ Ver em DEBORD, 2002, p. 127-128.

culturais, ao menos em seu conjunto, não forem ameaças efetivas ao poder e posição social desta classe, a qual terá a mesma condescendência de um determinado dono pelas idiossincrasias de seu animal de estimação.

O rompimento deste domínio, ou melhor, da estrutura de poder estabelecida, poderá ser obtido somente pela heteronomia. Enquanto os produtores culturais permanecerem isolados em seu campo, o qual possui sua autonomia relativa garantida e mantida pelas regulamentações do Estado, dentro da condição de aprovação no campo do poder, eles não desempenharão senão uma exposição das qualidades permissivas da democracia liberal. Seria pelo trabalho objetivamente performativo, na ação política com os movimentos sociais críticos ao sistema econômico, que haveria a possibilidade de rompimento com esta condição subordinada. A legitimação pelo desempenho é capaz de oferecer o desinteresse pela disputa interna dos especialistas na imposição de suas verdades específicas, ou pontos de vista, dentro do campo intelectual (a busca da legitimação pela verdade), ao mesmo tempo em que direciona a atenção e produção cultural para o desempenho dos movimentos políticos no campo do poder. Contudo, como foi sugerido no primeiro capítulo, esta mudança não seria estabelecida por uma “conscientização” do especialista, mas pelo seu envolvimento *afetivo* com estes grupos externos. Construindo, pela mesma ação, um ambiente que lhe proporcione o suficiente de gratificação simbólica para a manutenção do próprio envolvimento. Neste sentido, a atenção sobre a estética é imprescindível também aos agentes dos movimentos sociais no processo de aliciamento de produtores culturais. É fundamental que estas comunidades propiciem a satisfação emocional e afetiva de que carecem seus integrantes.

Pouco parece indicar uma diferença clara, no ato de elaboração, entre a arte e o conhecimento (ou ciência), além do maior enfoque, talvez, do artista sobre os aspectos estéticos da atuação específica. Estas duas definições já não possuem fronteiras fixas sob a legitimação pela performatividade (onde a ciência não é legitimada pela verdade) nas produções culturais em geral e facilmente haveria invasões mútuas entre os limites estabelecidos: a ação estética buscando nos instrumentos lógicos a intensificação de sua intervenção sensível e o conhecimento oferecendo suas análises de maneira esteticamente envolvente aos destinatários. Pode-se tomar como exemplo, no caso do conhecimento, o uso da linguagem atraente ou “adequada” ao espaço e tempo específicos e da arte, na

introdução da inteligibilidade de códigos ou até de associações ao cotidiano vivido, como costumam fazer os documentários. Ambos os casos são ocorrentes atualmente e o papel desta proposta seria apenas explicitá-los e fazê-los mais eficazes pelo uso consciente dos métodos mais apropriados. Além disso, eles seriam percebidos e valorizados através da potencialidade de ação objetiva sobre a história, porque são intervenções no *habitat*, *habitus*, teorias e *doxas* dos interlocutores ou observadores, as quais pretendem modificar o espaço sobre o qual foram aplicadas. Esta atenção performativa conduziria as produções culturais a utilizar pragmáticas semelhantes, como as conexões de idéias que tornam operacionais as informações de que dispõem, na meta de obter o melhor resultado.

Pelo ponto de vista da legitimação pela verdade (diferente daquela obtida pelo desempenho), o conhecimento é valorizado por sua suposta capacidade de expressar uma realidade, seja ela totalizante ou específica, o qual mesmo Lyotard está submetido, como demonstram seus interesses sobre as realidades que lhe dariam respostas parciais ou seriam locais e instáveis. O conhecimento, deste modo, é capaz de legitimar uma produção estética, ou arte, para um *habitus* culto, a partir do reconhecimento de suas qualidades intrínsecas. Entretanto, isto pode ser admitido somente pela aceitação da possibilidade da assimilação da realidade pré-cultural, ou natural, apesar da inteligibilidade só existir através da cultura, de maneira diferencial, diacrítica e sob necessidades particulares. O engajamento concordante com esta premissa não é sustentado sobre a demonstração empírica ou lógica, porque uma explanação também está contida dentro da linguagem, a qual é um produto cultural, assim como qualquer olhar seria historicamente construído e envolvido em determinado *habitus* histórico. A aceitação da legitimação pela verdade, portanto, não pode ser dada senão pelo “querer”, mais do que do “ser”, ou seja, uma necessidade de sustentação para a pesquisa e a produção do conhecimento (ou da autoridade de especialistas nas disputas com seus pares para imporem-se no campo). A legitimação pelo desempenho, por outro lado, assume explicitamente “o querer” como fundamento de sua sustentação e as análises ontológicas são realizadas unicamente como conceitos operacionais, cuja importância reside na possibilidade de adequação da intervenção que os conhecimentos irão proporcionar ao seu conhecedor. O que não significa que estas análises não sejam verdadeiras, apenas que sua legitimidade não está estabelecida sobre este valor de verdade.

Por que produtores culturais (intelectuais, artistas, etc.) com alguma posição dentro dos campos específicos poderiam ter interesse neste tipo de proposta? Pelo motivo de que são dominados com relação a seus pares nas capitais da cultura e, portanto, suas produções estão sempre submetidas ao aval direto, ou indireto (pelo estabelecimento das *doxas* e regras que determinam a produção adequada), dos dominantes. Seus trabalhos, por tal razão, raramente são tão audaciosos como aqueles considerados referenciais dentro do campo, elaborados pelos agentes dos centros hegemônicos. A independência em relação aos parâmetros criados pelos dominantes, e que são modificados apenas por eles, renderia um enriquecimento da diversidade e qualidade produtiva, através da atenção ao próprio meio no qual os produtores estão situados e que, portanto, conhecem como ninguém. Além disso, estas atividades poderiam ter um alcance prático pouco provável nas condições atuais do baixo reconhecimento que detém os dominados no contexto internacional de seus campos específicos. A legitimação pelo desempenho é capaz de abandonar as regulamentações de um conhecimento geral, enfocando o interesse sobre a necessidade prática local e específica dos produtos culturais, restituindo-lhes, assim, o valor simbólico. Abrir mão de sua autoridade estatutária, sustentada sobre uma cultura que lhe é dada pronta, significa arriscar-se e conquistar um horizonte amplo de possibilidades. Retornando à analogia com a domesticação animal, seria livrar-se da proteção infantilizante do dono, não para estar abandonado em um meio construído pelo e para o dono, mas entrar em um mundo selvagem desconhecido para ambos e sobre ele descobrir e elaborar suas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. Dada e surrealismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 81-99.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ATKINS, Robert. *Art speak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present*. 2. ed. Nova York: Abbeville Press, 1997.
- AUDI, Robert (Org.). *The cambridge dictionary of philosophy*. Nova York: Cambridge University Press, 1995.
- BARBOSA, Wilmar do Vale. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p.7-13.
- BAUDRILLARD, Jean. A comunicação e os paradoxos da contemporaneidade. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, v. 2, n. 28, p. 11-16, 1992.
- _____. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp/ Zouk, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli, Silva de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRETON, André; TROTSKY, Leon. Manifesto: por uma arte revolucionária livre. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 490-494.
- BRITES, B.; TESSLER, E. (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. 2. ed. Londres: Thames and Hudson, 1996.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

_____. Relatório sobre a construção de situações de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: Jacques, P. B. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 43-59.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. 18. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

GREENBERG, Clement. Abstrato, representacional e assim por diante. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 588-591.

HARRIS, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2001.

_____. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: WOOD, P. *et al. Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 3-76.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Burocracia. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=burocracia>>. Acesso em: 15 jan. 2006.

_____. Desempenho. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=desempenho>>. Acesso em: 15 jan. 2006.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. Trad. Francis Wuillaume, Leo Vinícios. São Paulo: Conrad, 2002.

LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Trad. Fábio Fernandes. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LIPPARD, Lucy. Issue and taboo. In: _____. *The pink glass swan: selected essays on feminist art*. Nova York: The New Press, 1995. p. 150-170.

LYNTON, Norbert. *The story of modern art*. 2. ed. Londres: Phaidon Press, 1989.

- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RIEMSCHEIDER, B.; GROSENICK, U. (Orgs.). *Art at the turn of the millennium*. Colônia: Taschen, 1999.
- ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. 2. ed. Londres: Routledge, 2002. p. 24-36.
- SEGAL, Lynne. *Slow motion: changing masculinities, changing men*. 2. ed. Londres: Virago, 1997.
- SHAWVER, Lois. Paralogy. In: *Dictionary of Postmodern Terms*. Disponível em: <<http://users.california.com/~rathbone/local5.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2005.
- SINCLAIR, John (Ed.). Brainstorming. In: *Collins Cobuild English Dictionary*. Londres: Collins, 1995. p. 190.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- STANKIEWCZ, Richard. Declaração. In: CHIPPE, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 586.
- TROTSKY, Leon. Literatura e revolução. In: CHIPPE, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 468-473.
- WALTHER, Ingo (Org.). *Arte do século XX*. Trad. Ida Boavida. Colônia: Taschen, 1999.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- WOLFREYS, Julian. *The Derrida reader: writing performances*. Lincoln: Nebraska, 1998.
- SIM, Stuart. Structuralism and post-structuralism. In: HANFLING, O (Ed.). *Philosophical aesthetics: an introduction*. Oxford: The Open University e Blackwell, 1992. p. 405-439.

JONES, Phil. Post-Modernism. *Social science teacher*. Londres, v. 3, n. 21, pp. 20-22, verão 1992.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.