

Nos bastidores do espetáculo: Bourdieu e os limites da arte¹

In the background of the play: Bourdieu and the limits of art

Thiago de Araujo Pinho*¹

Palavras-chave:

Sociologia;
Estética;
Campo artístico;
Bourdieu;
Metafísica.

Resumo: A produção artística, ou melhor, aquilo que se entende por arte, se desenvolveu ao longo dos séculos e dos acasos históricos, fazendo com que esse acréscimo de experiências condenasse sua autonomia a passar por uma surpreendente transformação, uma mudança na sua própria estrutura de funcionamento. Esse artigo busca entender os contornos desse campo artístico, seus limites e estratégias, utilizando das contribuições do sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao selecionar algumas de suas principais obras, como as "Regras da Arte" e o "Poder simbólico".

Keywords:

Sociology;
Aesthetics;
Artistic field;
Bourdieu;
Metaphysics.

Abstract: *The artistic production, or rather what is meant by art, has developed over the centuries and historical accidents, allowing this increase of experience to condemn its autonomy to undergo a surprising transformation, a change in its own structure of functioning. This article seeks to understand the contours of this artistic field, its limits and strategies, using the contributions of the French sociologist Pierre Bourdieu, as also selecting some of his main works, such as "The Rules of Art" and "Language and Symbolic Power".*

Introdução

A produção artística, ou melhor, aquilo que entendem por arte, se desenvolveu ao longo dos tempos e dos acasos históricos, fazendo com que esse acréscimo de experiências condenasse sua autonomia a passar por uma surpreendente transformação, uma mudança na sua própria estrutura de funcionamento. O sociólogo contemporâneo, diante de uma arte frágil e indefesa frente ao corpo e a matéria, pode dissecar e apreender seus produtos, além de invadir a fortaleza do belo e questionar alguns de seus principais alicerces. Sem tabus, nem restrições, ao passo que Deus e a natureza se reduzem a um mesmo denominador arbitrário, a humanidade pode enfim

1 Recebido em 25/03/2017. Aceito em 05/10/2017.

*¹Doutorando do curso de ciências sociais da UFBA. Email: pinho.thiago@hotmail.com.

reivindicar a posse de um mundo que desde sempre foi seu. A arte é uma dessas resultantes que só há pouco tempo, no século XVIII com Baumgarten (1996), foi capturada pela história e atormentada pelas suas influências. Não mais etérea ou mesmo a priori, a produção artística nunca esteve tão vulnerável, mas ao mesmo tempo nunca esteve tão bela e tão disposta a cooperar com o sensível. Ao cair do véu de maia, não resta nada além das marcas cruéis do tempo por todos os lados, realçando, em contrapartida, o trágico e o cômico dos próprios fenômenos. Segundo Bourdieu (1996), cabe à sociologia, essa espécie de ciência genética, diagnosticar um corpo como pano de fundo, destacando suas influências e suas estratégias previsíveis. A própria recepção artística, nesse sentido, é apenas um ponto de chegada, um horizonte a ser desvelado, nunca um ponto de partida. O olhar platônico diante do mundo, aquele metafísico, possui a vantagem de construir uma atmosfera conveniente e desencarnada, distante daquelas imperfeições que causam muito mais desconforto do que unidade, muito mais dissonância do que harmonia. O palácio de cristal doistoevskiano, tão imponente, tão autônomo, se vê ameaçado por um simples pedaço de matéria. A sociologia da arte, enquanto um ramo reflexivo, tem por pretensão entender o lugar das produções artísticas nesse emaranhado de corpos em atrito que é a vida humana, sem ter receio em invadir espaços constrangedores e sem medo de abandonar o conforto de meta conceitos como Deus, Natureza ou História. Para Bourdieu (1989), a sociologia é capaz de rasgar esse tecido opaco da metafísica, extraindo do seu interior sempre relações concretas, sempre jogos relacionais, e, principalmente, sempre relações de poder.

Bourdieu e a sociologia antimetafísica

Para Bourdieu (1996), a arte assentada em termos metafísicos², por mais sedutora que pareça, ou justamente por isso, não passaria de uma estratégia pontual, um tipo de recurso utilizado por atores sociais em busca do monopólio da realidade à sua volta, e em consequência a eficácia simbólica tão fundamental para si. Kant, dentro da dimensão artística muito bem caracterizada em sua terceira crítica, nesse sentido, longe de descrever um estado óbvio e necessário da percepção, acaba trazendo à superfície um tipo de pretexto, uma espécie de suporte justificatório, criando a imagem de regras bem definidas e também irredutíveis aos arbitrários da história, “a livre dança entre as faculdades” (KANT, 2002, p. 61). A quem poderia interessar que nossos juízos a respeito das coisas estivessem tão firmes a ponto de não oscilarem conforme o fluxo indefinido dos eventos? A metafísica presente nos diversos campos sociais, da política à estética, seria apenas um conteúdo gratuito, analítico, avaliado em seus próprios termos, ou algo mais, uma ferramenta talvez? A formalidade dos contornos estéticos, seguido de sua consequente autonomia, começa a corroer sua solidez interna, abrindo espaço

² Metafísica entendida no sentido nietzschiano (NIETZSCHE, 2006), como toda doutrina que tende a negar o corpo e a materialidade do mundo em nome de princípios e valores não arbitrários, ou seja, de princípios que tem na necessidade sua principal característica.

para a concretude do fruir e de seu deslocamento de pura forma a uma densidade mundana (DELEUZE,1992).

A estética, pensada dentro de limites filosóficos, tendo, enfim, a universalidade e a necessidade como seus principais conceitos, seja em Hegel com seu idealismo objetivo ou Kant com seu estado de animo subjetivo, acabaria reificando critérios que no fundo são sempre pura contingência, nada mais do que agenciamentos de atores dispersos em um campo de luta constante. Bourdieu (1996) observa que essa reificação está relacionada com o grau de autonomia que o campo artístico passou a ter ao longo do tempo, em especial na filosofia de Kant, evitando considerar as determinações externas que incidem sobre si, ao passo que caminha em direção a um tipo de indiferença com todo fundamento histórico e temporal.

Segundo Bourdieu (1996), o compromisso do sociólogo da arte recai numa espécie de impulso ético, mais até do que epistêmico. A meta, bem genealógica, é trazer à terra aquilo que de tão etéreo se tornou distante e inquestionável, buscar a pergunta chave que dá sentido ao real e ao mesmo tempo quebra a justificação enrijecida: Quem são os grupos que detém o "monopólio da violência simbólica" nos diversos campos? Observando quem são e as estratégias que desenvolvem, os seus produtos culturais, dentre eles a arte, começam a ser vistos menos como uma realidade dada e auto evidente e mais como um instrumento pragmático na administração da vida. A própria suposição de um "além", de alguma estrutura subjacente de sentido, se depara mais uma vez com aquele corpo inconveniente, lembrando que qualquer definição, ou palpite sobre o critério definitivo do real, nada mais é do que um belo jogo de linguagem. A existência de um "homem massa", portanto, seria uma espécie de contradição. Já que coisas como "origem", "essência" e "objetividade" são termos flutuantes conforme os interesses de alguns, qualquer suposição de um a priori, ou de alguma evidencia objetiva qualquer, seria imediatamente questionada e remetida a meros encontros casuais (BOURDIEU, 1989).

Apesar daquela metafísica no interior dos enunciados ter sua utilidade e inclusive incidência sobre a própria infraestrutura que lhe deu origem, comprovando assim sua eficácia, o cientista social tem recurso de sobra para repensar esse artifício simbólico, sugerindo suas implicações e suas linhas de força. Bourdieu, seguindo uma trilha deixada pelos estudos genealógicos, entende a si mesmo como um desses sociólogos dispostos a refletir sobre sua própria epistemologia³, evitando escorregar no terreno pantanoso, embora atraente, da atmosfera metafísica. Esse procedimento exige um certo nível de atenção, além de uma responsabilidade do pesquisador, o que pode não acontecer, e isso por conta do conservadorismo de alguns atores sociais. Na abordagem bourdieusiana, esses mesmos atores não estão dispostos a tornar arbitrários e contingentes suas escolhas, reproduzindo a qualquer custo a

³ Muitos críticos sugerem, a exemplo de Bruno Latour (2012), como o próprio Bourdieu tem recaído em um tipo de reificação com seus conceitos de campo e de hábito, contradizendo assim sua proposta bem bachelariana de uma vigilância epistemológica.

rigidez de seus enunciados e práticas. O rastro da práxis é encoberto por uma busca por firmeza, ou, em termos políticos, uma busca por legitimidade a fim de tornar óbvio e necessário encontros casuais. Com a arte acontece o mesmo, sendo a metafísica⁴ uma espécie de selo constante, um tipo de marca presente mesmo na mais ingênua performance, ao garantir o manto de solidez ao real. Apenas na medida em que esse véu é descortinado, rompendo com o próprio esforço dos atores em manter seu tecido intacto, o lado genético da sociedade é colocado em destaque, trazido dos bastidores.

Habitus, conflito e corpo

Segundo Bourdieu (1989), existem diversos grupos em conflito, todos produzindo discursos que acabam por conformar as disposições e apreciações individuais (habitus) e por consequência os corpos daqueles que recebem um determinado enunciado, nesse caso, uma determinada obra artística. A recepção, por consequência, é uma parceira inevitável das disputas e dos argumentos que circulam pelo campo, sendo impossível negar sua influência dentro desse espaço aberto de definição de critérios. Contudo, ao contrário do que muitos sociólogos pensam e defendem, ela seria muito mais uma meta, um referencial dentro da investida genética, do que um fim em si mesmo. Essa recepção é justamente aquele arbitrário que se esconde através da nevoa bem justificada das ideologias, mascarada pela performance coerente e bem administrada dos atores em jogo. O impacto do real no corpo dos agentes define o modo como se orientam diante dos seus juízos e suas criações, comandando suas capacidades de associação, sendo a razão aqui apenas um instrumento garantidor de uma boa justificativa, um tipo de suporte conveniente colocado sobre um corpo oscilante e transitório. Nesse sentido, pouco importa os conteúdos de consciência que passeiam pela mente de um sujeito qualquer, ou, num estilo mais fenomenológico, uma busca por uma percepção primeira, pré-objetiva (MERLEAU-PONTY, 1999). O que interessa, em última instância, é toda uma estrutura montada para criar a imagem de consistência, necessidade e universalidade, afastando justamente as marcas de uma percepção, de um corpo. Esses elementos seriam arbitrários demais, contingentes demais, colocando em risco a totalidade suposta no ato da linguagem e das interações cotidianas. Assim como na sublimação, um aparato conveniente surge, afastando os vestígios de tudo aquilo dissonante, de tudo que por algum motivo venha a comprometer a unidade do discurso e da prática. É com grande esforço, enfim, através de um tipo de genealogia, que a percepção é retomada como um elemento importante e não um objeto de desprezo, por mais comprometedor que seja e que sempre continuará sendo. O corpo, em Bourdieu, portanto, diferente de abordagens mais fenomenológicas, é um ponto de chegada, uma conquista, e não um ponto de partida. O sociólogo genético, de um modo irônico, extrai esse potencial perceptivo não das garras de alguma estrutura, ou sistema, mas, curiosamente, do esforço conservador dos próprios atores em seu desenrolar concreto. A obra artística, não sendo

⁴ Em muitos momentos Bourdieu chama essa mesma metafísica de "pensamento essencial" (BOURDIEU, 1996).

mais esse Grande Outro em relação ao qual me alieno, desmancha sua consistência interna, apresentando linhas de força que variam desde simples percepções casuais até eventos históricos de grande proporção.

O habitus artístico (1996) não apenas mobiliza um discurso formal acerca do que deve ser visto e experienciado, numa espécie de percepção cínica do belo, mas diz respeito principalmente ao corpo e a sensibilidade dos atores em interação, convivendo, sem nenhum problema, com uma espécie de atitude espontânea, quase inocente. Em outras palavras, o corpo, mesmo em seu momento mais imediato, acompanha os discursos e as flutuações do campo. Isso implica que a própria satisfação extraída de uma obra de arte não possui sua razão de ser dentro dos limites de suas pinceladas⁵, partituras ou enquadramentos, embora, como afirma o autor (1996), essa suposição mobilize e estimule os agentes em campo, especialmente quando um determinado tipo de capital⁶ é exigido. Nesse caso, Bourdieu se aproxima bastante do pragmatismo norte americano, em especial da discussão levantada por William James e John Dewey, já que não condena o desvio nem o erro, mas os apreende a partir de seus efeitos práticos no mundo. Ainda que efetivamente as obras não tragam consigo um potencial transformador, dependendo assim de uma rede instável que lhe dê suporte, o esquecimento dessa mesma rede e a própria pretensão de uma identidade da obra, geram efeitos como se “assim fosse”. Em outras palavras, esse tipo de engano não é arbitrário, um simples deslize, mas acaba beneficiando alguém, ou alguns.

Enveredando por esse terreno, o silêncio criativo de John Cage, o “processo” de Kafka ou as pinceladas esquizofrênicas de Pollock, não carregam neles mesmos nada de belo ou autêntico- um tipo de suporte, ou aura, capaz de conferir autonomia ao que é criado-, apesar de tal engano, em determinadas circunstâncias, ter sua utilidade ao justificar uma certa situação, no fundo arbitrária. E assim como no darwinismo a funcionalidade das características se contrasta com seu surgimento aleatório (ou relacional), do mesmo modo objetos, personalidades e ações tem na arbitrariedade o seu aspecto definitivo, apesar de toda justificativa funcional que possa ser construída ou “constatada” em torno dela.

Qualquer percepção do belo, por conta de tudo o que foi dito até aqui, se distancia da contemplação formal e desinteressada do kantismo (KANT, 2002) e se dirige para as estratégias do campo em conferir a esse mesmo belo as possibilidades de sua existência e os objetos que podem carregar a sua marca estética. Em relação a essa busca pelo formal e pelo desinteresse, Nietzsche, com toda sua ironia, nos diz que

É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar

⁵ Fenomenólogos como Merleau-Ponty (1964) conseguem analisar uma obra, como a de Cézanne, por exemplo, sem sair de seus limites, das suas pinceladas, contraste de cores, etc. Esse tipo de abordagem é mal vista por Bourdieu.

⁶ Capital, para Bourdieu (1989), é todo repertório que pode ser utilizado como instrumento de autoafirmação e distinção no interior dos campos, normalmente de natureza simbólica.

"sem interesse" até mesmo estátuas femininas despidas, então nos será permitido rir um pouco à sua custa. (NIETZSCHE,1874,p. 42)

A literatura, em sua vertente mais esotérica, por exemplo, concebe a arte como distante das relações causais mencionadas acima, fazendo do autor ou do tema de uma obra, um tipo de essência, uma espécie de núcleo evidente à disposição do sujeito esclarecido. Isso significa que o importante numa leitura não é o grau de empatia desenvolvido pelo leitor em relação ao autor, o que por sinal, diz Bourdieu (1996), é uma interpretação bem romântica do que de fato ocorre. A obra, não importa qual seja, está imersa num jogo de relações que a pré-determina, e por essa razão, caso o leitor pretenda obter algum grau de entendimento, deve apostar menos na empatia que desenvolve com o autor do que no nível de sua adesão (habitus) com as regras que se encontram no campo literário. Enfim, "não se pode reviver ou fazer reviver o vivido dos outros (...) [além do mais] é a compreensão verdadeira que leva à simpatia [e não o contrário] ou, melhor, a essa espécie de amor intellectuallis que, baseado na renúncia ao narcisismo, acompanha a descoberta da necessidade" (BOURDIEU, 1996, p. 338). Essa interpretação não se afasta daquela proposta por Foucault em sua conferência de 1969 na universidade de Buffalo, em que descreve o autor não como um núcleo significativo pronto para ser captado pela investida certa, mas sim como uma função estabelecida por um conjunto de discursos que determinam de forma constrangedora qual é a melhor forma de encarar uma leitura e o que é necessário extrair dela (FOUCAULT, 1969). A diferença seria, talvez, que enquanto o primeiro entende a figura do autor como um recurso estratégico, e até criativo, um tipo de ferramenta conveniente de luta, enquanto o segundo o vê como um obstáculo, um impedimento para o fruir da leitura e para o próprio engajamento político.

Ao entender as estratégias em que repousa o monopólio da objetividade, como na produção de normas e valores que se explicam por si mesmas, pode-se rasgar o tecido metafísico que o recobre, revelando as determinações que incidem sobre o campo, na medida em que o delírio de uma autonomia absoluta passa a revelar não tanto uma realidade efetiva, dada, quanto os anseios, os afetos e as trajetórias de todo membro da comunidade artística ou, ao menos, da classe dominante, aquela que define o que deve o que não deve ser percebido.

A consciência dessa batalha constante, em que os atores são lançados independente de suas vontades, pode se converter em material útil para futuras investidas. O artista, mas não só ele, ao saber das regras do jogo no qual se envolveu, apresenta um certo tipo de vantagem, podendo justamente por isso criar estratégias a fim de antecipar os obstáculos em seu caminho. Essa medida, sem dúvida, requer o mínimo de criticidade em relação aos métodos envolvidos e saídas encontradas. Logo, apesar de aparentar ser uma medida simples, abrir mão da metafísica ao "historicizar nossa mente", requer um altíssimo custo. Um desses custos- e Bourdieu (1996) acentua bem isso-, está na angústia de saber que até mesmo o prestígio que o artista poderia aceitar por seu trabalho, aquela vaidade mais ingênua, seria totalmente minada, vista como um simples exercício de poder ou de algum jogo relacional qualquer.

Tudo o que circula, mesmo aquela dimensão mais sensível, corpórea, acaba recaindo, cedo ou tarde, em algum terreno arbitrário e constrangedor.

Todas as considerações feitas até agora, apesar de seu aparente pessimismo, não tem por finalidade diminuir a fruição artística ou- o que é mais absurdo ainda- destruí-la. Segundo o autor de as regras da arte, o propósito de toda essa busca "genética" (BOURDIEU, 1990) da concretude radical de uma obra qualquer, acaba por potencializar o modo como ela nos afeta, produzindo assim não uma apatia diante de seu desencantamento, mas uma revitalização a partir da abertura de suas possibilidades humanas. Logo,

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer á luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o principio gerador, a razão de ser, fornece á experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento." (BOURDIEU, 1996, p. 15)

Economia e arte

A lógica econômica, que atravessa tanto produtores quanto os consumidores de arte, seria um dos exemplos mais concretos de um perfil estético a ser construído, onde um campo complexo de relações de força se estabelece a fim de determinar as regras do jogo, implantando assim um registro de uma objetividade que apenas se sustenta por conta das estratégias que os atores desenvolvem ao longo de suas ações. Segundo Bourdieu (1996), a arte comercializada e a publicidade que a supõe, tornam-se uma espécie de porta voz da verdade, ao decretar como naturais critérios estéticos arbitrários, colonizando assim o terreno da fruição. Embora, é preciso lembrar, que essa busca pela objetividade, por essa ferramenta necessária, ao menos em termos pragmáticos, é uma constante que atravessa todos os campos de um modo geral, cada um, inclusive, com sua dinâmica própria, irreduzível aos demais. O discurso óbvio, evidente, científico-positivo ou mesmo metafísico das coisas, garante que o próprio real se mantenha intacto e eficaz, ao ver no mundo uma objetividade "taken for granted" (tomada por garantida), como diria Alfred Schutz (SCHUTZ, 1979). Contudo, embora esse repertório de uma busca pela objetividade seja extremamente comum, inclusive no universo contemporâneo, não é prudente reduzir o capitalismo a um modo qualquer de convivência, já que o seu estilo de administrar essa objetividade desencarnada é único e deve por isso ser analisado a parte. Uma das características que lhe é própria está na lógica impessoal que circunda a mercadoria, o que acaba por destruir a criatividade artística, subordinando o criador e a criação a um tipo de cadeia de constrangimentos sólidas em aparência, mas arbitrárias em seu interior. Ao artista não restaria nada além de conformar seu empenho criativo aos enquadramentos mercadológicos e com isso ver o prestígio e a fortuna substituírem aos poucos sua liberdade e seu potencial de autoafirmação. Ao público, não resta destino melhor. A sociedade administrada e tudo aquilo que decreta como legítimo, acaba impedindo a livre fruição das obras de arte, ao conformar os indivíduos a uma existência mimética e de pura reprodução

“daquilo que já é”.

Muito embora o capital econômico, hoje em dia, tenha de partida uma vantagem estratégica em relação a outros tipos de capital (religioso, científico, artístico, etc), inclusive pelo seu poder expansivo e pela sua importância contemporânea, transbordando os limites da fronteira de seu respectivo campo, é um erro afirmar que a autonomia desses outros territórios seja completamente destruída pela sua presença. Essa visão mecanicista da realidade, compartilhada pelo marxismo vulgar, é parcial ao não perceber como as esferas trabalham e interagem mutuamente, mesmo em seus momentos de maior subordinação e antagonismo. O universo artístico, por exemplo, apesar de ser claramente atravessado por interesses econômicos, preserva suas relações particulares e inclusive seu telos específico. Um artista, entre uma pincelada e outra, anseia por prestígio e reconhecimento de sua comunidade, além dos benefícios que apenas seu campo é capaz de fornecer. O capital artístico não se confunde com o econômico, na verdade muitas vezes até entram em contradição, o primeiro sendo visto como nobre, digno de mentes esclarecidas e corpos sofisticados, e o segundo visto como indigno, egoísta, típico de massas alienadas. É o mesmo que comparar um filme neorrealista com algum artigo hollywoodiano qualquer. Embora no jogo econômico o segundo tenha evidentemente vantagem, quando o assunto é o jogo acadêmico a história muda, e o primeiro é sustentado e justificado como hierarquicamente superior. Para Bourdieu (1989), contudo, essa diferença não se mantém, ao menos enquanto certeza ingênua, já que o valor do troféu do jogo depende de seus jogadores e por isso é esperado o descrédito de um espaço em que não circulamos.

Esse horizonte opaco- ou como diria Bourdieu, essa *illusio* (BOURDIEU, 1994, p 138; 2007, p. 165)-, atravessa de ponta a ponta não apenas o universo artístico, mas todo aquele que se denomina humano. O “em si”, ironicamente, cai na esfera do sensível, sendo agora subordinado às determinações flutuantes, e por isso instáveis, dos afetos e das várias disposições simbólicas dos atores espalhados pelos campos, a não ser quando a metafísica toma conta e obscurece a dinâmica das coisas. Apenas pragmaticamente, portanto, esse “em si” pode ter alguma propriedade efetiva; apenas quando lançado no mundo da vida como instrumento prático e exercício retórico é que sua existência pode ser levada em conta pela sociologia. Para o “senso comum artístico”, porém, é condição essencial de sua permanência no campo, a fuga de uma tal tomada de consciência e ao mesmo tempo um mergulho direto numa percepção do mundo cercado por juízos, normas e valores simplesmente objetivos e necessários.

O campo artístico como espaço de disputas

O campo artístico, sendo uma espécie de objetividade custosamente sustentada, se sobrepõe aos indivíduos ganhando contornos e repercussão independente de suas vontades ou mesmo de suas consciências. Nem mesmo os ilustres, os dominantes do campo, aqueles seres dotados de uma graça natural, conseguem estar além do previsto, do administrado. Grandes homens,

gênios, mas em última instância atores dispostos a tudo para corresponder às expectativas de sua comunidade. Seres condenados ao nascimento em um determinado espaço, com regras, valores e estilos próprios; condenados a aspirar uma atmosfera já antes aspirada, percorrer um trajeto já antes feito. Embora essas palavras não estejam muito distantes de um determinismo coletivo qualquer, é preciso lembrar de que as coisas nunca são tão simples quanto aparentam. A realidade social e suas "representações", tendo a arte como seu mais popular exemplo, não estabelece uma parceria irrefletida e mecânica com seus membros. O grau de liberdade e criação permanecem, sem dúvida, apesar dos limites simbólicos de fundo. É como na linguagem, em que existem regras internas de funcionamento, o que não impede que os atores inventem uma quantidade ilimitada de expressões, frases, gírias, etc. A coerção e o campo correspondente, não passariam apenas de um limite às disposições e apreciações dos atores, como dizia Bourdieu (1996), resguardando assim seu potencial estratégico e sua força criadora, que no mais, são irreduzíveis a qualquer conceito, a qualquer determinação. Caso adotássemos o raciocínio contrário, porém, incorreríamos no equívoco hegeliano concebendo indivíduos, artistas, gênios, como meros executores de uma história já determinada em potência. A possibilidade de articulação parece não ter espaço dentro da lógica totalizante, e muitos diriam totalitária, desse filósofo protestante, que apesar de sua decisiva contribuição para a estética, retirou talvez aquilo que há de mais humano no humano, ou seja, sua liberdade contingente. Kant, por ironia, não escapa daquele mesmo deslize metafísico que se propôs a enfrentar, ao ver na obra, através da postura romântica do gênio, um desdobramento formal de uma natureza criadora e capaz de definir por si mesma os limites daquilo que cria, sem, com isso, se submeter a nada a não ser às suas próprias leis; o equivalente de uma maioria racional. O artista e sua obra se veem, portanto, duplamente legitimados. Por um lado, em função de uma correspondência vaga, mas existente, com a natureza e sua autosuficiência e, por outro, graças a um tribunal racional presente em cada sujeito sobre a Terra. Diante de tão conveniente justificativa, não é de se surpreender que o arbitrário e toda a cadeia de estratégias concretas que o fundamenta, sejam violentamente repelidos. O julgamento quanto aos limites do belo se tornam inquestionáveis, metafísicos. Sob a tutela hegeliana ou kantiana, a beleza é categórica e extremamente evidente, seja de maneira objetiva como em Hegel, com sua aposta num espírito em deslocamento sensível, seja de maneira subjetiva e formal como em Kant, com seu "estado de ânimo" impotente fora das fronteiras do próprio sujeito que o manifesta.

Bourdieu, ao se distanciar desses dois tipos de filosofia, entende, por exemplo, que o amador, aquele que recebe os produtos do campo artístico, apresenta seu habitus conformado dentro de regras muito bem delimitadas e previamente estabelecidas, da mesma maneira como acontece com aquele que produz. Em um capítulo intitulado "a gênese social do olho", Bourdieu (1996) descreve o corpo do amador dentro das possibilidades que seu campo permite, revelando que apesar de sua subjetividade ter grande influência na apreciação que faz da obra, ela ainda assim é limitada pelo jogo objetivo ao seu redor. "Quando as coisas e as disposições estão imediatamente harmonizadas", diz

ele, "isto é, quando o olho é o produto do campo ao qual se aplica, tudo aí aparece como imediatamente dotado de sentido e de valor" (BOURDIEU, 1996, p. 323)

O olho deixa de ser um acúmulo material de estímulos, não entendido mais como um conjunto fisiológico de células, mas sim de experiências significativas, pelas quais a sociedade imprime sua marca, ao passo, porém, que não determina. A liberdade absoluta, não existindo, não implica necessariamente num mecanicismo ou numa falsa apreensão do subjetivo (particular) como pretendia Hegel. Para Bourdieu (1996), o ator e sua subjetividade, longe de ser apenas o reservatório de um espírito totalizante, ganha de fato importância, se apresentando não como mero executor "daquilo que já é", mas produtor das possibilidades de que as coisas sejam.

A arte, na diversidade de seu suporte, devido às condições sociais que a fundamenta, não possui em si mesma propriedade alguma, a não ser a capacidade de ser flexível o bastante para se conformar aos interesses diversos e dispersos no campo. Em uma obra "a forma e a cor falam-nos da forma e da cor, e de nada mais" (WILDE, 2000, p. 70), dirá Basil no retrato de Dorian Gray. Qualquer contorno significativo, qualquer conteúdo essencial, não passa de apenas um resíduo de conflitos arbitrários presentes ao longo do campo. Para além disso, para além dessa contingência, só existem justificativas em busca de uma roupagem conveniente para apetites nada necessários ou objetivos. Esse poder extraordinário que a arte possui de orientar e inspirar vidas está alicerçado em muito suor e sangue, uma trajetória turbulenta cuja única constante é o poder (BOURDIEU, 1989). Qualquer discurso que negue essa circunstância deve passar pelo filtro genealógico e analisado levando em conta suas pretensões de fundo, ainda que, e isso é extremamente comum, a inconsciência do artista obscureça as relações concretas em jogo. O papel do sociólogo, segundo Bourdieu (1989), é desvendar tudo aquilo que estiver subjacente em conceitos como universalidade e objetividade, rastreando cada discurso e pretensão a fim de garantir uma análise honesta, em que atores e seus campos não sejam ofuscados pelo brilho de algum ente ou propriedade metafísica. O que está em jogo, diria o sociólogo genético, é uma consciência atormentada pelo questionamento de seus próprios alicerces, acompanhada da busca de uma recepção escondida, de um corpo acanhado, incapaz de se manter por conta própria, sempre demandando muletas, de preferência transcendentais ou transcendentes. Quebrar esses suportes, não é um salto pessimista para um mundo instável, ao contrário, é a condição para uma prática livre e sempre relacional.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. 2005. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. *As regras da arte e a gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

- BOURDIEU, Pierre. 2007. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, Pierre. 1990. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *Desencantamento do mundo: Estruturas econômicas e estruturas temporais*. São Paulo: Perspectiva.
- BOURDIEU, Pierre. 1989. *O poder simbólico*. Lisboa: Editora Bertrand.
- BOURDIEU, Pierre. 1994. *Razões Práticas*. São Paulo: Editora Papyrus.
- DELEUZE, Gilles. 1992. GUATARI. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- CASSIRER, Ernst. 1994. *A filosofia do iluminismo*. São Paulo: Unicamp.
- EAGLETON, Terry. 1990. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FOUCAULT, Michael. 2001. O que é o autor. In:_____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária. pp. 264-298
- HABERMAS, Jürgen. 1985. *O discurso filosófico da modernidade*. Editora Martins Fontes.
- KANT, Immanuel. 1784. *O que é o iluminismo?* São Paulo: Editora Lusofia.
- KANT, Immanuel. 2002. *Crítica da Faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- LATOURETTE, Bruno. 2012. *Reagregando o social: Uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. Cézanne's Doubt. In:_____. *Sense and Non-Sense*. EUA: Northwestern University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- NIETZSCHE, Friedrich W. 2006. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1874. *Para uma genealogia da moral*. Rio de Janeiro: Editora Sabotagem.
- SCHUTZ, Alfred. 1979. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar.
- WILDE, Oscar. 2000. *O retrato de Dorian Gray*. Editora Abril Controljornal.