UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS (CFCH)

TAINÃ RAMOS LEAL DE SOUZA

**FRUIÇÃO COMO ELEMENTO DA POLÍTICA NA ARTE: Entre Bourdieu e
Rancière**

Recife
2016

TAINÃ RAMOS LEAL DE SOUZA

**FRUIÇÃO COMO ELEMENTO DA POLÍTICA NA ARTE: Entre Bourdieu e
Rancière**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Mudança Social.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Recife
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S729f Souza, Tainã Ramos Leal de.
Fruição como elemento da política na arte : entre Bourdieu e Rancière /
Tainã Ramos Leal de Souza. – 2016.
81 f. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2016.
Inclui referências.

1. Sociologia. 2. Política e cultura. 3. Arte. 4. Estética. 5. Bourdieu, Pierre,
1930-2002. 6. Rancière, Jacques, 1940-. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira
(Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-246)

TAINÃ RAMOS LEAL DE SOUZA

**FRUIÇÃO COMO ELEMENTO DA POLÍTICA NA ARTE: entre Bourdieu e
Rancière**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: 24/02/2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Dra. Joana D'Arc de Sousa Lima (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Esta dissertação é dedicada à memória de Seu Bigode (Antenor Vieira de Melo), Jorge
Macaco e Yvinho,

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto o estudo da experiência estética a partir da dimensão da política na arte, ou seja, numa relação que se estabelece de forma intrínseca. Buscou-se pôr em evidência os processos sociais que circundam a formação do gosto, do aprazível, e assim, por consequência, da formação do repertório da experiência estética em si. Entendendo que arte e política são esferas do mundo social interdependentes e que os repertórios comunicativos do espectador se constroem a partir da realização deste indivíduo na vida cotidiana. Para tanto, buscou-se na Sociologia filosófica de Bourdieu e na Filosofia sociológica de Rancière, possíveis encontros e desencontros, tanto quanto, a localização de uma crítica à teoria do gosto kantiana, capaz de entender a experiência estética tão somente em sua transcendentalidade. O interesse da pesquisa é o de localizar entre uma teoria geral da dominação bourdieusiana e um método educacional emancipatório rancieriano, o espaço para da experiência estética e as possibilidades emancipatórias na arte.

Palavras-chave: Dominação. Emancipação. Bourdieu. Rancière. Experiência estética.

ABSTRACT

This dissertation aims at the study of aesthetic experience from the dimension of politics in art, that is, in a relationship that is established in an intrinsic way. It sought to highlight the social processes that surround the formation of taste, the pleasurable, and thus, consequently, the formation of the repertoire of aesthetic experience itself. Understanding that art and politics are interdependent spheres of the social world and that the communicative repertoires of the spectator are constructed from the realization of this individual in daily life. In order to do so, we sought in the philosophical Sociology of Bourdieu and in the Sociological Philosophy of Rancière, possible encounters and disagreements, as well as the location of a critique of the Kantian taste theory, capable of understanding aesthetic experience only in its transcendental. The interest of the research is to locate between a general theory of the Bourdieusian domination and a emancipatory educational method rancieriano, the space for the aesthetic experience and the emancipatory possibilities in the art.

Keywords: Domination. Emancipation. Aesthetic experience. Bourdieu. Rancière.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	SOCIOLOGIA, ARTE E POLÍTICA	14
2.1	POR UMA SOGIOLOGIA DA ARTE: QUESTÕES DE GOSTO E DE FRUIÇÃO	14
2.2	ARTE E POLÍTICA COMO ESPAÇOS DE INTERSECÇÕES	20
2.2.1	Arte e política como domínio da práxis humana	21
2.2.2	Das contribuições teóricas marxistas	23
2.2.3	Arte e política: os possíveis engajamentos	27
2.3	DAS CONTRIBUIÇÕES DE BOURDIEU E RANCIÈRE	29
3	ENTRE BOURDIEU E RANCIÈRE	33
3.1	BOURDIEU E RANCIÈRE EM CONTEXTO	33
3.2	O SOCIOLÓGICO EM RANCIÈRE – A DIMENSÃO DA POLÍTICA NA ARTE	39
3.3	O FILOSÓFICO EM BOURDIEU – O DEBATE EM TORNO DO ESTÉTICO	49
4.	DO DIÁLOGO ENTRE BOURDIEU E RANCIÈRE	61
4.1	DO DIÁLOGO ENTRE BOUDIEU E RANCIÈRE	61
4.2	ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	71
5	CONCLUSÃO	76
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende discutir a dimensão da política na arte sob a ótica da experiência estética, a partir do diálogo crítico entre o sociológico na Filosofia de Jacques Rancière, e o filosófico na Sociologia de Pierre Bourdieu.

A operacionalização dar-se-á principalmente a partir do diálogo entre os conceitos rancierianos de “espectador emancipado” e “partilha do sensível” e os conceitos bourdieusianos de dominação e “distinção”, orientados pelo “habitus” hierarquizado do indivíduo social.

Para tanto, serão abordadas principalmente as obras: O mestre ignorante, A partilha do sensível, O espectador emancipado e O Desentendimento; todas de Rancière. E As regras da arte, A Economia das trocas Simbólicas, A distinção e A reprodução: elementos para uma teoria do ensino. Além de abordagens complementares que auxiliaram não só na operacionalização deste diálogo, como também, em situar às questões pertinente ao campo da Sociologia da arte e da relação entre arte e política; estão entre elas: Charlotte Nordmann, Anna Lisa Tota, Miguel Chaia, Vera Zolberg, Walter Benjamin e Roland Barthes.

A abordagem comum aos autores, ao campo da Sociologia da arte, e, por consequência, também a esta pesquisa, entende arte e política como esferas indissociáveis da vida social de um indivíduo. A partir do confronto crítico entre os conceitos bourdieusianos e rancierianos pretende-se compreender a dimensão social da experiência estética e as possibilidades de emancipação e dominação.

A fruição, ou experiência estética, será entendida durante todo o trabalho como o ato de desfrutar ou gozar da arte, o proveito ou a sua utilização prazerosa por parte do público, e, em fim último, a própria efetivação das possibilidades comunicacionais da arte.

Em Bourdieu e Rancière, o conceito aparece a partir da compreensão dos processos que circundam a constituição de uma ordem social capaz de influenciar a formação não só do gosto, mas do indivíduo em sua plenitude, subjetividades e ações.

Assim, o próprio conceito de belo apresenta-se enquanto uma construção social, ou seja, socialmente compartilhado.

Desde a filosofia clássica o estudo do belo, tanto quanto da experiência estética é tema recorrente. A tentativa em compreender a arte em sua dimensão ontológica transitou sobre a distinção entre o que se encontrava no plano do ideal e do sensível, da natureza naturada – criada pelo Deus, pelo Demiurgo, e a natureza naturante – resultado da atividade humana, como fruto da apropriação humana, da poesia como imitação, e da vida real como a natureza.

No entanto, a abordagem que esta pesquisa se propõe, recorre muito menos ao conceito do que é arte, de como se torna arte, do seu conteúdo ou capacidade de representação, e muito mais ao modo como se constitui a experiência estética na arte contemporânea a partir da perspectiva de dois autores importantes para a teoria sociológica, Pierre Bourdieu e Jacques Rancière.

Buscou-se montar, concomitantemente, um panorama dos processos sociais e comunicacionais que formam a fruição dos sujeitos sociais, bem como, estabelecer padrões para definir o que vem a ser a fruição na arte contemporânea.

O problema da fruição, é antes de tudo uma questão central para a democratização do acesso à arte, entendendo que público passivo não é propriamente um público, tampouco espectador. Entende-se a importância do ensino das práticas artísticas para a democratização da arte, no entanto, este, por si só, não encerra as questões da acessibilidade à arte. Entender os processos de fruição é também dar conta da dinâmica de democratização dos espaços museológicos e da própria arte.

O trabalho pretende buscar nos autores os mecanismos sociais que estão por trás da formação do gosto, do belo e do apazível, da racionalização do processo da experiência estética, entendendo que, antes de tudo, ela se opera nas subjetividades e individualidades dos sujeitos sociais, mas, que, inclusive estas, estão submetidas à criação de seus termos de expressão. E que esta criação se dá na esfera do compartilhamento social.

Rancière e Bourdieu, embora por visões distintas, partem da idéia de que esta construção de compartilhamento está imbricada pelos processos de emancipação e dominação, que, a priori, poderiam até ser entendidos como exclusivos à esfera política. Mas, na prática, alargam sua influência e possuem interdependência com as mais diversas esferas sociais, inclusive, a do mundo da arte.

O indivíduo social rancieriano e bourdieusiano, em diferentes medidas, constrói seu repertório de mediação com o mundo a partir da dimensão coletiva. E, portanto, leva ao mais íntimo de suas subjetividades, inclusive na constituição do gosto, as marcas de seu lugar social, assim, o próprio conceito de belo seria entendido como algo socialmente construído.

Defensor de um construtivismo estruturalista, Bourdieu admite que a estrutura social é incorporada por seus agentes e toma como seu problema principal o fato de esta incorporação não ser claramente reconhecida por eles. A ordem social seria então, interiorizada a tal modo que interferiria nas concepções e ações, conscientes e inconscientes, destes indivíduos. É importante alertar no entanto, que esta naturalização não se dá de maneira passiva e submissa

para com a ordem social. A questão apontada pelo autor, pertinente a esta pesquisa, é um tanto mais profunda, e, refere-se muito mais a esta capacidade de interiorização da ordem social perdendo de vista os efeitos da dominação por parte do dominado.

A dominação, *stricto sensu*, tem como efeito limitar as possibilidades de pensamento e ação para além do sistema do dominador. A desigualdade da ordem social priva os dominados tanto da possibilidade de realizar plenamente sua humanidade, como também suas faculdades para gozar de uma obra de arte, ou, desenvolver um discurso ou análise político racional. (BOURDIEU, 2013) Ou seja, o indivíduo social não é *per se* um agente passivo da estrutura social mas, ao não reconhecer os efeitos da ordem que o afeta, torna-se um indivíduo dominado, que age, pensa e sente de acordo com a ordem de sua dominação.

Os agentes que formam e são formados dentro deste campo de disputa são o ponto de relação entre a esfera da política e da arte. Entendendo que o indivíduo dominado tem seu gosto, suas posições e percepções de mundo influenciadas pela posição que este ocupa em uma ordem social, nada mais natural do que a íntima relação entre esferas que se iniciam e encerram neste mesmo indivíduo.

Neste sentido, tanto a dominação, quanto a emancipação política são sempre e ao mesmo tempo, também intelectuais, agindo como ponto de fuga da ordem social operante e se relacionando com a capacidade de desenvolvimento de um pensamento autônomo. O problema da emancipação é, antes de tudo, o problema de uma política verdadeiramente democrática.

Ao contrário do que possa parecer, não cabe à academia o papel de iluminadora indiscutível ou, emancipadora nata. E este é um ponto comum à teoria bourdieusiana e rancieriana. A desapropriação do indivíduo não emancipado não é algo que leva à ciência um tom revelador, nem assegura ao cientista o monopólio da palavra legítima, desvalorizando a palavra do indivíduo “comum”. (NORDMANN, 2010) Ao contrário, entender este processo é aproximar-se da compreensão de modelos vigentes de relação entre público de arte e mundo da arte.

Pretende-se, a partir do confisco da palavra do dominado, analisar a obra de Bourdieu em diálogo com Rancière perceber criticamente estes agentes sociais e suas limitações tanto a emancipação quanto a dominação. O debate tem como objetivo não a negação da teoria bourdieusiana, mas sim, uma possível reconstrução frente aos desafios para a compreensão dos mecanismos que fomentam a fruição na arte contemporânea.

De um ponto que a priori pode parecer diametralmente oposto ao de Bourdieu, Rancière, foca sua tese nas possibilidades da emancipação e acredita que as capacidades dos indivíduos

não estão totalmente determinadas pela posição social que ocupam. A bem-dizer, a verdade é que para ambos o problema central se encontra no fato de que a função de agir e pensar vem de uma ordem única, no entanto, em Rancière, é possível dizer que a questão não se encerra na relação entre arte e política, mas sim, entre experiência e política. Em sentido específico, o interesse primeiro na obra não repousaria sobre seu conteúdo, ou forma, mas sim, sobre a experiência coletiva que esta proporciona, ou seja, na sua dimensão do político na arte.

A inovação teórica de Rancière refere-se as faculdades que o sujeito dispõe de dialogar com a ordem social a partir de suas próprias experiências. Se em Bourdieu o indivíduo dominado apenas possui a incapacidade de desenvolver seu próprio discurso. Rancière nos traz a lógica da desierarquização, onde cada indivíduo é capaz de ensinar e aprender a partir de suas próprias experiências e seu repertório particular, ainda que construído segundo uma normatização fortemente pautada nos pressupostos do dominante.

É no sentido de um diálogo crítico entre estas perspectivas que se monta o objetivo desta pesquisa – compreender a partir da dimensão do político na arte e do diálogo entre as perspectivas filosófica e sociológica, os processos sociais estruturados e estruturantes que caracterizam a fruição na arte contemporânea. Pretende-se, a partir da obra de dois autores cujas investigações teóricas são de grande relevância para o entendimento do campo da arte e que apontam caminhos distintos quanto as possibilidades de interação com a ordem social a partir das normas emancipatórias e dominadoras, fomentar uma importante discussão acerca dos processos sociais que rondam a constituição do gosto e conseqüentemente da fruição. E assim, evidenciar a relação entre público e arte e, por conseqüência, uma melhor compreensão acerca dos processos de democratização.

Metodologicamente, o diálogo crítico ao qual esta pesquisa se propõe segue os padrões reflexivos do próprio conhecimento científico estabelecidos por Bourdieu quanto ao fazer científico na sociologia. Ou seja, entende que, antes de tudo, o campo científico se assemelha aos mecanismos de disputas de forças da dinâmica social, e por isso, a autorreflexão seria uma condição indispensável para o desenvolvimento não só do campo do conhecimento sociológico, como na produção de teorias.

A ciência propõe determinar o estado do mundo e, ao mesmo tempo, as tendências imanentes desse mundo, o futuro provável desse mundo, aquilo que não pode acontecer (o impossível) ou aquilo que tem hipóteses, maiores ou menores, de acontecer (o provável) ou ainda, mas é mais raso que esteja em posição de o fazer, aquilo que deve necessariamente acontecer (o certo). Conhecer a estrutura significa adquirir os meios de compreender o estado das posições tomadas de posição. Em suma, como não deixo de repetir, a análise

da estrutura, a estática e a análise da mudança, a dinâmica, são indissociáveis. (BOURDIEU, 2004:87)

Entende-se a necessidade de reproduzir crítica, científica e metodologicamente a teoria bourdieusiana como parte da construção de um reconhecimento, ainda que mínimo, da realidade e o desenvolvimento de um debate pertinente à construção do conhecimento. Considerando também a sociologia como um campo – sistema complexo de disputas entre agentes distintos inter-relacionados – do diálogo crítico entre Bourdieu e Rancière temos uma “luta para fazer reconhecer uma maneira de conhecer um objeto e um método, contribuindo assim para conservar ou transferir forças.” (BOURDIEU,2004)

Pretende-se discutir as fronteiras entre experiência estética, fruição e emancipação, com o intuito de problematizar também o papel da ciência, bem como da política. Além de sensibilizar as possíveis barreiras que existem na prática e evidenciar o quanto conceitos influenciam mais do que à teoria, a própria prática social. E assim, contribuir para um possível entendimento da fruição como fruto de processos sociais, a partir de uma operacionalização dialógica da teoria bourdieusiana frente a crítica rancieriana.

A pesquisa localiza-se tematicamente entre a Sociologia estética, como o estudo dos processos sociais que estabelecem o gosto e o belo, e a Sociologia da arte. E repousa sua relevância na necessidade de estudar os processos sociais por trás da formação do gosto e do prazer para a arte contemporânea, enquanto fruição, frente os desafios de formação, identificação e representação do público de arte. Quanto ao diálogo, a relevância dá-se no âmbito da necessidade não de negar a teoria bourdieusiana, mas sim, buscar na teoria rancieriana às contribuições necessárias para entender a fruição de forma mais flexível e, principalmente, sob a ótica da emancipação.

Para tanto, o presente trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, subdividido em três, pretende dar conta de questões introdutórias do campo da Sociologia da arte quanto à gênese, constituição e instituição enquanto ciência. Além de apresentar um panorama sobre congruências e incongruências entre as esferas da arte e da política no mundo social, perpassando os possíveis “engajamentos” da arte. Para, por fim, entender as possíveis contribuições tanto de Bourdieu quanto de Rancière à construção deste campo do conhecimento.

O segundo capítulo dedica-se propriamente às teorias bourdieusiana e rancieriana; As possíveis ligações, escolas, tradições, continuidades e descontinuidades intelectuais na formação de um campo de conhecimento acerca da experiência estética.

Para, num segundo momento, compreender a relação entre Filosofia e Sociologia, em suas teorias, a partir da investigação do elemento filosófico na teorização de Bourdieu e o sociológico em Rancière.

O terceiro e último capítulo, cede lugar às operacionalizações teóricas entre a experiência estética bourdieusiana e a ranceriana, localizando possíveis encontros e desencontros teóricos referentes à emancipação, dominação, ao modelo escolar e o lugar da instituição museológica perante a experiência estética. Para então entendermos o próprio lugar da arte contemporânea a partir da perspectiva da experiência estética em uma sociedade capitalista.

2 SOCIOLOGIA, ARTE E POLÍTICA.

Como parte de um estudo sociológico da arte, é imprescindível não descartar caminhos já percorridos. Este primeiro capítulo, destina-se a realizar uma breve panorama da Sociologia da arte, enquanto ciência e de seu interesse na dimensão política na arte, a partir de questões contextuais pertinentes ao debate que a dissertação pretende suscitar. Num primeiro momento, ao observar propriamente o campo da Sociologia da arte, e questões relacionadas ao gosto e à fruição estética. Posteriormente, analisando a relação entre arte e política como parte da práxis humana e, por fim, as possíveis contribuições que o sociólogo Pierre Bourdieu e o filósofo Jacques Rancière trazem ao debate e que serão esmiuçadas no decorrer do trabalho.

2.1 POR UMA SOCIOLOGIA DA ARTE: QUESTÕES DE GOSTO E DE FRUIÇÃO.

A sociologia da arte, tal qual a do gosto e da fruição compartilham, em certa medida, um particular interesse sobre a dimensão da política por entenderem seus objetos de análise a partir da ótica da interação de indivíduos sociais, ou seja, indivíduos que formam e se formam enquanto fenômenos sociais.

Sobre uma “morfologia” da história da Sociologia da Arte, Heinich (2008) afirma que existem três importantes momentos que se distinguem quanto à natureza das investigações acerca do campo da arte: O primeiro, este que seria o embrião da Sociologia da arte, corresponde à primeira metade do século XX e toda a tradição marxista, a ciência se manifestaria como uma “*estética sociológica*”, entendendo a relação entre arte e sociedade, arte e vida, arte e política, a partir do olhar do esteta. Ou seja, a partir da relação com a ciência estética.

O segundo momento pertinente à formação da Sociologia da Arte enquanto ciência equivale à segunda Guerra Mundial, e seria o lugar dos historiadores sociais da arte. Cientistas que estudaram a arte a partir do viés histórico, porém, orientados pela Sociologia e que a entendem numa perspectiva contextualizada da “arte *na* sociedade” e não como simples produto da vida social.

O terceiro momento descrito por Heinich situa-se no Pós-Guerra e é onde já se estrutura uma Sociologia propriamente dita. É classificado pela autora como o momento da Sociologia de Pesquisa, fundamentada na incorporação de um método de pesquisa e na percepção do campo da arte como uma sociedade. Ou seja, um espaço social onde se manifestam jogos de

disputas, interações, além do compartilhamento e divisão de signos e símbolos próprios ao campo. Aqui a visão é transmutada de “arte *na* sociedade” para “arte *como* sociedade”, com interações e um campo, próprios a si. Entre os primeiros sociólogos desta natureza estão Pierre Francastel, Howard Becker e Pierre Bourdieu (que não será o foco deste capítulo, porém será trabalhado profundamente a partir do tópico 1.3)

Francastel (1993) é um importante teórico do fazer sociológico no campo da arte. Evidenciou a importância de se considerar a realidade como mediada pelo compreender e pelo agir, que, em forma de discurso são responsáveis também pela própria constituição do mundo, seja o perceptivo ou o representativo. E assim, também, a Arte – como uma linguagem que se forma e é formada em dicotomia, seja na formação do contexto do artista, seja na formação do contexto do receptor. Colocou então, a matéria da linguagem como o elemento central do conhecimento de um sociólogo da arte.

Howard Becker seguiu um caminho semelhante ao de Francastel ao dedicar parte de sua teoria ao que seria o método e a metodologia de uma Sociologia da Arte dialogando com as idéias de uma pesquisa social. Mas, no que condiz à formação do campo da Arte, propriamente dito, o caminho apontado pelo autor é um pouco distinto e propõe a compreensão do que seriam “Mundos da arte”, no plural.

Em sua teoria (BECKER, 2010), os distintos mundos são compostos por interações coletivas dependentes da divisão do trabalho artístico. O autor entende que nos diversos “Mundos da arte” existem processos permanentes de transformações, seja pelas desigualdades da execução, ou pela própria transformação da sociedade, que conforme se modifica, modifica também sua comunicação. O conceito diverge da idéia de campo bourdieusiana por estar mais focado no sujeito pautado nas convenções e linguagens sociais.

Sua abordagem, extremamente focada nos processos institucionais e institucionalizados entende essas convenções e linguagens como próprias e inerentes a qualquer grupo socialmente organizado, seja ele novo ou tradicional, revolucionário, inovador e etc – tudo que for passível de partilhamento, pauta-se em convenções e linguagens próprias e neste sentido, a ruptura, de fato, só seria possível a partir da criação de novas convenções e linguagens. Assim, o autor entende “os mundos da arte” tão dinâmicos quanto a própria sociedade.

É esta Sociologia de pesquisa e nos seus questionamentos, desde a primeira geração, que fundamenta-se uma Sociologia da arte como a entendemos hoje. Capaz de compreender a esfera da arte não como um mero reflexo da “realidade social”, mas sim, como um sistema de

significados com dinâmica própria que tem em si e traduz em si tanto a sociedade quanto os deveres sociais, considerando uma forte dimensão política nesta relação.

O momento da Sociologia de Pesquisa desloca o foco da abordagem sociológica para o que seria o “meio da arte”, o “campo”, o “sistema”. Seja na perspectiva de seus atores, produtores, na dimensão da ação, do consumo, ou, nas instâncias e estruturas de legitimação da arte. Esforça-se na compreensão não somente do que a arte produz, mas, sim, na relação dialética entre o que produz a arte, o que ela produz e as possíveis relações entre significados e normas sociais. Ao fazer isto, a Sociologia sobrepõe aos debates filosóficos e estéticos que prezam às transcendentalidades da arte, uma análise das configurações práticas deste campo em interação com a esfera social e sob a forte influência de uma dimensão política.

A pretensão desta abordagem é perpassar os espaços da ação comunicativa estética entendendo-os como espaços de formação da própria identidade artística da obra e seus possíveis valores. Interessando-se especialmente pelas tensões que constituem não só o campo – não no conceito boudieusiano, mas também a própria arte, seja em sua relação com o público - já que não existe arte sem espectador, não existe arte sem os sentidos a ela impingidos – ou, nas suas instâncias de legitimação.

Por fim, a sociologia ocupa-se não com os objetos sem sentido, mas sim, com os que mediante instâncias de legitimação e constituição simbólica fundamentadas na ordem social, admitem um caráter artístico, um “valor artístico” (TOTA, 2000). A arte deixa de ser “constituída por coleções de objetos” e passa a ser “coleções de atos de consumo” e é neste jogo de sentidos que o interesse da sociologia da arte se repousa, no momento em que a obra de arte produz socialmente sua definição.

Considera-se então, a Arte – com letra maiúscula e no singular – como parte de um condicionamento e compartilhamento social, ou seja, como fruto de uma interação com a sociedade não somente quanto às suas características físicas e contextuais, mas também na sua legitimação enquanto arte, como um jogo conceitual onde cada indivíduo a partir de sua hierarquia decide o interesse que tem em tal objeto e portanto, suas possibilidades de “valor artístico”.

Para Vicenç Furió (2000) este campo de legitimação compõe-se por críticos, historiadores, diretores, conservadores de museu conselheiros artísticos e todos aqueles que ocupam posições institucionalizadas e ou, altas, dentro de uma hierarquia de dominação. Atenta-se aqui, que ao fazer isto, o autor exclui desta relação dialética – que é a instituição da arte – um possível papel do público na efetiva legitimação de uma obra de arte;

Sob uma perspectiva flexibilizadora do campo de legitimação, uma das questões que este trabalho têm por intuito suscitar é a possibilidade de inserção do público neste sistema, seja enquanto indivíduo dominado, ou na realização de um espectador emancipado. Tendo-se em vista que o campo de legitimação é constituído, antes de tudo, por uma série de disputas e disposições e, portanto não apresenta estruturas inflexíveis. Chama-se a atenção, inclusive, para o lugar do mecenas nesse sistema de legitimação quando no Renascimento e até alguns períodos posteriores, há de se considerar que sua posição neste campo de legitimação já se mostrou forte como no campo da arte contemporânea não se faz mostrar.

Para a sociologia – a arte aparece em primeiro lugar, como território finito de significado, região do discurso, jogo linguístico cujos atores decidem participar, aceitando seguir conjuntos, mais ou menos definidos, de convenções estéticas. (TOTA,2000 p.74)

Neste sentido, é caro à sociologia da arte não somente o momento em que a obra é produzida, consumida ou exibida, é, mais do que tudo, o momento em que se produz socialmente sua definição. Considerando os vários sentidos e significados que esta construção social imputa à esfera da arte, priorizando a relação com a esfera social, em detrimento do que seriam os sentidos do autor.

Um texto é feito de muitos textos, extraídos de numerosas culturas e que estabelecem relações específicas de diálogo, paródia e contestação. Todavia, há um lugar em que essa multiplicidade se recompõe e esse lugar é o leitor [...]. O leitor é o espaço em que todas as citações de que um texto é constituído se inscrevem sem que nenhuma delas se perca; a unidade de um texto não se compõe na sua origem, mas no seu destino. [...] o nascimento do leitor deve dar-se à custa da morte do autor. (BARTHES, 1977 in TOTA,2000 p. 28 e 29)

É possível dizer que uma das principais contribuições do campo da Sociologia da arte diz respeito justamente a este processo de dessacralização do artista em face de uma valorização da experiência do espectador, a partir do entendimento de que o “valor” da arte do artista só há em diálogo com a existência de um espectador. Não há arte sem os sentidos imputados a ela a partir da relação com o público, a partir de uma objetivação de uma relação onde morre o autor e suas possíveis subjetividades e sentidos para renascer um fruidor e as subjetividades e sentidos deste e de seu meio social. “A objetividade ilusória do texto deve ser substituída pela experiência da leitura: o processo de produção e atribuição do significado tem exclusivamente ver com a atividade do leitor.” (TOTA,2000)

É nesta perspectiva que tem se consolidado esta Sociologia, como uma avaliação da dimensão política na arte, dos compartilhamentos de sentidos e significados capazes de transmutar a atenção de um objeto material, para um objeto com valor artístico. Destaca-se aqui, a importância do protagonismo dos agentes neste mundo da arte, posto que as suas estruturas são fruto de interações e escolhas de indivíduos que, embora compartilhem experiências e haja uma “aparente” similitude, ainda assim, ocupam espaços distintos na sociedade e possuem trajetórias e repertórios distintos capazes de tornar a fruição uma experiência, coletiva, mas também individual. Para cada agente, um diferente modo de fruição.

A Sociologia da arte se preocupa então com o aspecto das várias produções de sentidos seja na perspectiva do público fruidor e os textos produzidos ou dos contextos sociais que mediam tanto a experiência do público, quanto a do artista, problematizando a relação entre ator e estrutura, considerando uma abordagem das práticas sociais em diálogo com uma ação comunicativa estética.

Teorias que entendem o sistema da obra de arte a partir desta relação mútua, deslocam os padrões e definições do “valor artístico” de um “plano semântico” para um “plano pragmático” e contribuem para uma noção do próprio objeto artístico como uma criação coletiva. A partir do momento em que o termo artístico não se refere necessariamente a um objeto distinto, mas sim, antes de tudo, a um sistema de ações e significações que se dá na esfera coletiva.

O espectador, cuja ação é ativa e indispensável à produção de sentido, somente poderia existir a partir do que Barthes, numa crítica pós estruturalista, denominou de “a morte do autor”. Onde, o autor morre para renascer na experiência estética do espectador e assume o quadro de “meio de produção”, cuja utilidade é funcional e discursiva, em detrimento de uma espécie de nascimento do espectador a partir de um lugar privilegiado dentro do campo da arte. Se a arte só se efetiva a partir de sua relação com o social, é justamente o espectador a ferramenta que encerra esta relação.

No que concerne exclusivamente a uma teoria da “recepção”, *a priori* o conceito surge como referência ao debate alemão do fim dos anos 60, elaborado pelos teóricos da Escola de Constança. Mas, posteriormente, populariza-se e passa a se referir ao amplo espectro referente aos sistemas de percepção e recepção de obras de arte em todas as suas linguagens, seja na arte escrita, pintada, falada, esculpida e etc.

No sentido de uma tese sociológica voltada à recepção, Anna Lisa Tota estabelece uma distinção entre o que seria o Juízo estético e o Juízo artístico do espectador. O primeiro,

referindo-se à identidade da obra, age na esfera da legitimidade, sancionando ou recusando o “valor artístico” de um objeto. O segundo, refere-se ao valor da obra em si. Fora dos limites de um campo de legitimação. A grande questão para entender uma Sociologia da recepção é que este juízo estético, em geral, ocorre quando o fruidor já está ciente da existência de um juízo artístico, ou seja, de uma inserção da obra em um sistema da arte, do seu “valor artístico”, quando a obra possui uma parede de museu, a história da arte ou qualquer outra instância de legitimação, anterior. Nega-se então, a possibilidade de um juízo estético ao fruidor e desautoriza-se suas competências legitimadoras em prol do discurso “autorizado das instituições. “Sendo assim a experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético” (REIS,2011)

A experiência estética é algo que se torna real a partir da relação entre o tempo social dos indivíduos e o individual estético e se relaciona com significados e sentidos socialmente compartilhados e com os particulares do indivíduo que, via de regra, a partir de sua trajetória constrói um repertório de significados próprios a si. A experiência estética é uma experiência perceptiva e ativa do indivíduo, jamais passiva.

Uma outra perspectiva acerca dos possíveis caminhos das “sociologias da arte” é a da socióloga Vera Zolberg (2006), que entende a formação do campo como uma distinção entre humanistas e sociólogos. Os primeiros, a partir de uma visão essencialista da arte entenderiam obras e artistas como inclassificáveis pela ciência e, portanto, preocupar-se-iam mais com os porquês da obra de arte do que com sua dimensão política. Os sociólogos, por sua vez, ignorariam a obra em si, para depositarem as atenções no contexto e normas sociais significantes da obra.

Furió (2000) por outro lado, aponta para a necessidade de se pensar a sociologia dentro de uma lógica de interdependência com as outras ciências da arte, tal qual a própria relação entre indivíduo social e esfera da arte. O interesse da Sociologia proposta pelo autor repousa-se na estrutura interna da obra, ou seja, nas características internas da obra mediadas para a sociedade. E deixa de lado os fatores externos, ou seja, tudo que o eu caracteriza como social e extra-estético, não observando as propriedades estéticas, apenas os condicionamentos sociais que a obra sofre.

Quanto à experiência estética e a possibilidade de fruição, o teórico argumenta que é a reflexão relacional do mundo que influencia a experiência individual do sujeito social. Não é pensar somente a dimensão da produção da arte, nem somente as implicações sociais, mas sim, pensar na dinâmica como um todo.

Por fim, Furió (IDEM) entende que elaborar uma análise antiessencialista é possibilitar uma visão mais ampla onde as coisas não se definem e se encerram em apenas serem, abrindo espaço para entender que algo é, mas pode não ser, ou, simplesmente ser alguma outra coisa.

É neste sentido que se monta a abordagem sociológica que utilizada neste trabalho. Numa teoria capaz de se interessar pelos sentidos e significados pertinentes a um campo artístico cujo funcionamento é específico e ao mesmo tempo, condicionado a uma interação com as outras dimensões da vida social. A partir daqui, pretende-se na próxima parte deste capítulo, transitar sobre a questão da relação entre arte e política trabalhada na ciência sociológica.

2.2 ARTE E POLÍTICA COMO ESPAÇOS DE INTERSECÇÕES.

O que é arte? O que é política? Infelizmente estas são questões que este trabalho não se propõe a responder, tampouco coube à Sociologia. Entender a relação entre arte e política é, antes de tudo, interessar-se por duas esferas de significação social que se relacionam mutuamente. Não é definir arbitrariamente o que a partir de agora será arte, o que será política, tampouco o que é uma arte que dialoga com a política, não de forma estrita, baseada na simples análise de um objeto que é antes de tudo, material. O interesse da Sociologia, e por consequência, desta pesquisa, é entender a arte enquanto esfera de mediação da política e vice e versa. Nas suas mais variadas formas, seja na arte crítica, na arte pela arte, na arte panfletária, na politização da arte, ou na estetização da política ou simplesmente na efetivação de um “valor artístico”.

Neste sentido, pode-se dizer que a arte enquanto arte e fenômeno social, só se efetiva a partir de sua interação com o mundo, a partir de sua “função social”, ou seja a partir dos significados e sentidos que lhe são impelidos, seja pelo campo, pelo autor, ou, quando do contato com o público. Um objeto de arte, sem um campo de legitimação, nada mais é do que simplesmente um objeto. Um quadro não mediado é apenas madeira, tecido e tinta.

O interesse deste subcapítulo é percorrer algumas importantes contribuições que podem auxiliar à compreensão da questão da relação entre arte e política de diferentes perspectivas. Relação esta que é norte da abordagem tanto deste trabalho quanto de Pierre Bourdieu e Jacques Rancière.

2.2.1 Arte e política como domínio comum da práxis humana

O diálogo entre as esferas da arte e da política não é algo que pode ser entendido como recente. Já na Grécia antiga, a tragédia assumiu um importante papel, não apenas mimético, mas como espaço de manifestação que unia toda a população em torno de tramas que eram próprias à “pólis”.

A interação pode parecer, à primeira vista, simplesmente temática, como quando a vida cotidiana empresta à arte seu motivo e narrativa. Mas não, até mesmo em se tratando da relação com o contexto, a inter-relação destas esferas é um tanto mais íntima e chega ao âmago da gênese de cada esfera. A relação entre arte e política apresenta-se na esfera da vida cotidiana, onde passam a significar-se mutuamente mediante a existência do indivíduo social, formado pelo e, atuante no, sistema.

Mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da *práxis humana*: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. Assim a arte pode se opor à política ou prestar-se a ela. (CHAIA, 2007 p.14)

Assim, a arte per si não seria capaz de dominar ou emancipar. Em verdade, ela empresta suas possibilidades comunicativas ao cenário que lhe é característico. A obra de arte é significada e se significa quando no diálogo com a vida cotidiana, com seus contextos, campos, significados e símbolos próprios, mesmo as mais atemporais. Uma mesma obra de arte, se deslocada de seu contexto pode receber novos significados ao ser confrontada por um espectador. Da mesma forma, se vamos ver uma pintura do século XIX, sentidos e significados completamente distintos nos aparecem quando na contextualização ou não, posto que a arte não é tão somente o que o artista produz, mas também e principalmente, é parte da sua relação com o social.

O contexto influencia a arte, o contexto influencia o artista e é também o contexto o responsável por influenciar até mesmo os significados da arte, tal qual a experiência estética dos indivíduos. “O artista alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade, de maneira que a obra passa a conter - de forma mais ou menos explícita – o conjunto de fatores sociais circundantes a ela.” (IDEM,2007) E são estes fatores sociais um dos tantos responsáveis

por exercer uma força na unidade comunicacional de uma sociedade. Entendendo a arte como um campo simbólico como instância estruturada e estruturante.

E ainda que possa parecer que a arte contemporânea, suas abstrações e a prevalência do sentido em detrimento da forma tragam uma nova dimensão de entendimento, ainda assim, ou melhor dizendo, ainda mais, é possível dizer que os seus sentidos e significados se efetivam a partir da dimensão da política.

As formas de expressão da arte e da política na contemporaneidade se misturam e se ativam. Tratando-se, então, de problematizar a relação entre arte e política, colocando-se na perspectiva de pensar as possibilidades de articulação entre elas, retomando-as como potências criativas capazes de proporcionar aberturas à reexistência individual e coletiva, aspectos fundamentais para o processo de produção da subjetividade. (IDEM, 2007)

Entender arte e política como extensões da vida cotidiana do indivíduo social faz parte de uma relação que opera a ruptura com o ideal de um sujeito essencialmente apolítico – um sujeito que tem possibilidades de se identificar como alguém que não gosta e não se envolve com a esfera política. A partir desta perspectiva, este indivíduo simplesmente não existe, posto que ser um indivíduo político não é entendido enquanto engajamento e ou, a manifestação, mas sim, como algo inerente à vida em sociedade, entendendo também o campo da política como uma extensão da esfera da vida cotidiana de qualquer sujeito social. Assim, o indivíduo, só em existir no mundo causaria e sofreria influências significadas como a dimensão política de sua própria existência e esta relação se estende aos agentes do campo da arte, sejam eles artistas ou receptores, reconhecendo seu lugar neste sistema ou não.

Tal qual falar em ser político, falar em política presente na arte não é pensar necessariamente em uma arte panfletária. Não confundamos a relação entre as esferas da arte e da política com as manifestações das artes panfletária ou crítica; esta é uma questão que discutiremos mais à frente.

Pode-se pensar em dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política de participação no espaço público; e a política gerada no círculo do poder. De um lado, tem-se a política como práticas sociais, privilegiando-se as ações dos sujeitos; do outro, existe a política centrada no funcionamento das instituições. Entende-se que a política constitui uma esfera caracterizada pela presença das relações de conflitos e, portanto, contendo permanentemente a desestabilização e a ordem. Por isso, trata-se de uma área carregada de ambiguidades, ao se definir pelo entrecruzamento das práticas sociais com as instituições formais. Colocam-se, dessa forma, as possibilidades da atuação do artista no cenário político, delimitando um leque de atuações que vai da atuação política do artista agindo

de forma independente no espaço público, de acordo com os ditames de sua consciência e de sua vontade, até a presença de práticas de artistas que se desenrolam em torno do poder, orientadas por valores externos a eles quando compartilham projetos ou programas coletivos. Entre um pólo e outro, tornam-se possíveis diversos arranjos do encontro entre arte e política. (CHAIA, 2007 p. 21 e 22)

A arte já teria, então, em si o conteúdo político inerente à sua existência e pressuporia uma mínima possibilidade de agitação social. É a partir desta perspectiva que a Sociologia da arte tem trabalhado e esta pesquisa também, no sentido de entender a arte quase que como uma produção coletiva, a partir da perspectiva de que seu sentido só se efetiva na existência de um público que se relaciona com ela, e, este público é e ao mesmo tempo recorre aos repertórios cotidianos para operar essa significação, sendo esta a máxima expressão da relação entre arte e vida, ou, arte e política.

De maneira mais geral, é nesta perspectiva que se monta a dimensão do político na arte para um fazer sociológico, na dimensão da realização da relação entre as esferas da arte e da vida social. Na continuidade deste capítulo o presente trabalho abordará as contribuições teóricas marxistas para a compreensão da relação entre arte e vida e os possíveis engajamentos da arte.

2.2.2 Das contribuições teóricas marxistas.

A contribuição marxista à discussão parte desta percepção da relação entre arte e política como extensão da relação entre arte e vida. Embora Marx não tenha se debruçado exclusivamente sobre o estudo de uma Sociologia da arte, o pensamento marxista em muito contribuiu para enxergar o indivíduo social em sua relação com o mundo e com as esferas da arte e da política de forma interdependente, trazendo à luz da discussão a noção de um indivíduo que se forma mediante seu lugar no sistema social. Mas que também é responsável por modificar este sistema, seja a partir das interações sujeito/sujeito ou, pelas interações sujeito/natureza.

O pensamento marxista traz contribuições básicas para a discussão do tema arte e sociedade, que remetem à presença da dimensão política na arte e ao reconhecimento do papel social exercido por ele nas relações entre os homens e destes com a natureza. Incluindo as contingências externas na produção da obra de arte, pelo fato de estar indissoluvelmente ligada às condições sociais que a envolvem. Karl Marx entende a arte no interior de contradições, tendo percebido (principalmente a partir da literatura de Honoré de Balzac) o seu intenso poder cognitivo, revelador da estrutura que rege as relações humanas. Se Marx, por um lado, compreende a educação dos sentidos que origina as

artes como resultado do trabalho da história e do esforço de várias gerações, por outro, percebe que a beleza se impõe e pode ser criada a partir de leis próprias, por considerar a arte situada na história e, simultaneamente, na antevisão do artista, numa operação equivalente àquela da direção do produto final já no início do processo de trabalho. (CHAIA, 2007 p17)

A categoria central da análise marxista é o trabalho. O autor e a escola de pensamento que nele se baseia preocupam-se em, sem recorrer a abordagens economicistas, elaborar um estudo da importância do trabalho, produtivo ou, intelectual, em combinação com um sistema de ordem capitalista, para a formação tanto do homem objetivo, quanto do homem social.

Sendo sua categoria de avaliação central, nada mais natural que também a relação com o mundo da arte se estabelecesse mediada a partir desta. Aqui entenderemos a relação entre arte e política a partir de dois eixos principais: o primeiro, referente ao problema da alienação e da formação do gosto; E o segundo, numa relação entre arte e economia, arte e trabalho.

Em sentido estrito, a categoria alienação derivar-se-ia de uma relação econômica onde o que é produzido pelo trabalhador, não é assimilado por ele. Ou seja, mediante um processo de divisão do trabalho, o sujeito social perderia de vistas o valor de sua ação, num primeiro momento no todo do objeto a ser criado, e, posteriormente, no valor de seu próprio trabalho. Tal fenômeno teria como principal consequência a alienação deste indivíduo quanto ao seu valor no mundo.

E assim se apresenta a questão para a Sociologia da Arte, a partir de uma ideia de alienação do indivíduo quanto a si mesmo e quanto à sua formação enquanto “homem social”, percebendo os impactos desta na sua relação e formação do gosto.

O trabalhador se torna tão mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria... O trabalho não produz só mercadorias; produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria...(MARX; ENGELS, 1989, p.148)

A questão que Marx traz é a de que um indivíduo alienado não se configura em sujeito ativo em suas mediações com o mundo, aliena a si mesmo, aliena suas atividades produtivas, sua forma de estar no mundo e por consequência seus gostos. E o simples fato de não estar no mercado de trabalho, tampouco exime o indivíduo do sistema de alienação. “O não trabalhador faz contra o trabalhador tudo que o trabalhador faz contra si mesmo, mas não faz contra si mesmo o que faz contra o trabalhador” (MARX; ENGELS, 1989)

A relação entre indivíduo e sociedade mostra-se como uma das variáveis da contribuição marxista a partir do momento em que se desdobra na construção mútua da “individualidade do indivíduo”. É no pretense livre exercício da individualidade do homem que se expressam as manobras de dominação responsáveis por pautar a atividade social, o consumo, a concepção de belo, de apazível e etc. A vida individual do homem não é diferente de sua vida em coletividade, a consciência do indivíduo tem caráter individual, mas, é também a constatação da vida real deste sujeito. Sendo assim, o pensar e o ser deste indivíduo a princípio esferas distintas, mantêm-se em unidade, posto que o pensar é, antes de tudo, regido pelo ser em sociedade, o que causa fortes implicações na experiência da fruição.

A experiência estética dar-se-á, então, a partir de um repertório construído com base em suas experiências cotidianas. Um sujeito inserido em um sistema capitalista de alienação mediante o trabalho, por consequência, terá também em sua relação com a arte, sempre o traço de uma individualidade alienada, denegando até mesmo suas capacidades humanas.

Marx diferencia o olho humano do olho rudimentar, o ouvido humano, do ouvido rudimentar. Sendo os humanos capazes de fruir a realidade de maneira muito distinta dos olhos e ouvidos rudimentares, somente o apoderamento dos sentidos possibilitam a fruição do indivíduo. (BOTTOMORE, 1980) O ouvido que ouve pela primeira vez a música, não possui um sentido. A bem dizer, o que se refere em sentido não é o gosto em si, mas os pressupostos de sentido que são estabelecidos quando do contato em sociedade com os pré signos e pré símbolos.

Portanto, só pode ser para mim da maneira como a minha potência essencial é para si como capacidade subjetiva porque o sentido de um objeto para mim vai exatamente até o ponto em que vai o *meu* sentido, é por isto que os *sentidos* do homem social são *sentidos outros* do que os não-social (MARX; ENGELS, 1989, p.175)

Desta maneira, a formação de um indivíduo está imbuída dos sentidos sociais do todo, e assim também seus gostos, sentidos e sua fruição devem ser entendidos. Ao fim, o homem alienado é antes de tudo o homem que não é dono nem mesmo de suas subjetividades, pressupostos e experiências. Sendo ao mundo da arte, imprescindível a interpretação a mercê das experiências dos seus espectadores, o indivíduo precisaria antes de tudo, se emancipar para de fato, integrá-lo.

Ao entender o indivíduo mediado socialmente pela categoria trabalho e as consequências desta relação na constituição do gosto, Marx também aponta um segundo caminho de interferência no mundo da arte, o pela esfera econômica. Se o indivíduo é mediado

pelo trabalho, e o trabalho está inserido em um sistema de dominação capitalista, também o produto de seu trabalho, neste caso, a obra de arte, se significará mediante a interação com o sistema capitalista e a luta que os indivíduos travam em seu interior.

Marx ao estabelecer vínculos entre arte e condições sociais, denuncia os impedimentos à produção artística que podem brotar da economia e considera a arte um campo de desenvolvimento da percepção, da consciência e da cognição. Ao analisar o conteúdo da revolução socialista, entendendo a arte como instância da luta que as classes experimentam no interior do capitalismo e no movimento social para a instauração de uma nova sociedade o autor formula princípios que deverão canalizar a arte para o interior do campo político na modernidade e da contemporaneidade. A arte, então deve ser compreendida como parte da luta cultural e ideológica que as classes experimentam no interior do capitalismo para a instauração de uma nova sociedade.. (CHAIA,2007 p. 25)

A partir de uma influência marxista, os principais movimentos das vanguardas artísticas do século XX engajaram-se em projetos políticos que lutavam pela revolução na forma da consciência sensível, tanto a artística quanto a que nos faz interagir com o mundo em todas as outras esferas.

A contribuição marxista não resume-se tão somente às teorizações de Marx. Refere-se também aos que, criticamente, levaram suas teorias às análises mais específicas ao campo e às relações entre arte e política. Um braço importante destas contribuições está aqui representado, inicialmente por Theodor Adorno, Guy Debord e Fredric Jameson. Este braço defende que a arte se relaciona às condições externas a ela (CHAIA,2007) ou seja, arte, artista e significados estariam ligados, antes de tudo, principalmente à norma social e também por isto, neste sentido, ligados à economia. A obra enquanto objeto toma em sua forma um número incontável de particularidades próprias à esfera da arte, mas, também assume o seu lugar na dialética da economia, o objeto artístico e o objeto.

O que cabe a este trabalho é a percepção de que seja em perspectiva filosófica ou, sociológica, a relação entre arte e política se efetiva na simples existência da esfera da arte. Sendo a arte fruto de uma atividade humana repleta de sentidos, de uma comunicação para além das palavras. A arte se efetiva quando na sua função social e é um exercício dos sentidos humanos.

A contribuição marxista para compreensão da relação entre arte e política advém então do entendimento da interdependência entre estas esferas em um sistema capitalista responsável

por moldar a percepção tanto do sujeito interlocutor, do artista e da própria obra em um sistema que é pautado pela alienação do sujeito em sua individualidade e subjetividade.

É assim que pretende-se no próximo subtópico trabalhar o lugar desta dimensão política na arte, o lugar da própria política na linguagem artística, dando conta das possibilidades de engajamento no mundo da arte.

2.2.3 Arte e política: os possíveis engajamentos

A arte enquanto fenômeno social, realiza-se das mais distintas maneiras a partir da sua interação com a dimensão política da vida social. Neste subcapítulo pretende-se realizar um breve mapeamento das possibilidades de relação entre arte e “engajamentos” a partir da perspectiva do teórico Walter Benjamin. Integrante da Escola de Frankfurt, outro importante braço de contribuição da teoria marxista, que, associado ao Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt elaborou uma estética política baseada na crítica ao marxismo e a teoria do gosto kantiana.

A primeira das “possibilidades de engajamento”, opera em um sentido estrito. A dita, arte crítica, ou, arte com sensibilidade social. Neste caso, se estabelece a partir da consciência crítica do próprio artista. Contudo, é preciso alertar que nem sempre o seu discurso em si é congruente com o que seria de fato a crítica do artista e, muito menos, com o que seria o conteúdo político na arte.

Uma crítica sociológica, recorrente a este tipo de arte – aqui investigada não só a partir da tese benjaminiana, mas também na teoria de Rancière e Bourdieu – entende que a efetivação desta arte se dá no campo do panfleto político e essa realização, seria, primeiro, um esvaziamento da experiência estética em sua essência. O discurso que se materializa em um único sentido, esgota as possibilidades de significação. Em essência, a arte já tem seu conteúdo político na sua existência, sem necessariamente ser “política”. “Quando um artista está preocupado em 'passar uma mensagem' política não faz outra coisa senão infantilizar o espectador.” (RANCIÈRE, 2005, p.102)

Assim, é necessário inclusive, tomar as devidas precauções quanto a uma arte panfletária que na presença de componentes ideológicos e partidários serve muito mais aos propósitos da dominação do que à experiência emancipadora.

Nesta perspectiva, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica é um cânone para uma análise da arte moderna e o engajamento político nem cenário de diálogo com o

capitalismo, o fascismo e o comunismo. A tese apresentada por Walter Benjamin entende que o valor da obra de arte, a partir da era da reprodutibilidade técnica, se desvinculou do original valor, ou seja, o do culto e da autenticidade, causando a perda da “aura” na obra de arte e desestabilizando a relação tradicional entre arte e “existência coletiva da humanidade”.

Entende também que as artes derivadas dessa possibilidade de fácil reprodução, ou seja, a fotografia e o cinema, podem mediar um câmbio da função social da arte, fundamentando-se não no domínio tradicional e ritualístico da obra, mas sim na relação entre arte e vida.

Benjamin entende que a arte encontra-se entre dois caminhos. No primeiro, a fruição assumiria essencialmente a forma de uma experiência “mercadológica e massificadora da obra”, eliminando as possibilidades críticas do espectador, e, ao mesmo tempo impossibilitando a descrição desse espectador enquanto tal, posto que não há possibilidade de experiência estética, sem experiência crítica e atribuições próprias de sentido.

No segundo caminho da arte, o autor entenderia a experiência crítica, através da recepção, capaz de desenvolver uma postura crítica e política mediante o contato com a obra. Uma visão capaz de alterar valores e morais deste indivíduo perante sua vida social. Para o teórico, somente neste, a arte poderia ter potências emancipatórias. Ocorre que se há possibilidades emancipatórias, não se deve descartar que também existem as possibilidades de dominação. Ao que a teoria benjaminiana traz como o problema da “estetização da política” pela arte.

No autor, o problema aparece especialmente sob a ótica do fascismo – onde a arte tornou-se meio não da emancipação, mas sim, de uma dominação em forma de massificação social. Neste caso, a arte emprestou a política suas possibilidades comunicacionais desdobrando-se na complexa devoção ao Führer.

Benjamin entende que a alternativa seria a proposta pela arte comunista, “a politização da arte”. Aqui, o espectador assumiria o seu lugar ativo no processo de fruição, seja na percepção ou na recepção. A experiência deste indivíduo dar-se-ia na dimensão de um espectador que assume verdadeiramente o senso crítico da fruição artística, sendo enfim, um espectador emancipado.

Em vez de usinas energéticas, -ia mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma: forma nova de liquidar aura. "Fiat ars, pereat mundus", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. Na época de Homero, a

Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte (BENJAMIN, 1965 p.14)

2.3 DAS CONTRIBUIÇÕES DE BOURDIEU E RANCIÈRE.

O pretense mapeamento realizado até agora, tanto da dimensão do político na arte, quanto na gênese e constituição de uma investigação sociológica, servem de plano de fundo para situar tanto a abordagem que este trabalho pretende seguir, quando no confronto crítico entre Pierre Bourdieu e Jacques Rancière, quanto contextualização que auxiliará no melhor entendimento de seus lugares neste campo. Numa dicotomia entre o fazer sociológico e o fazer filosófico, muito embora ambos tenham como formação inicial a Filosofia.

A intenção que se desenha para o segundo e terceiro capítulo é a de compreender a dimensão do político e o lugar da experiência estética a partir do diálogo crítico de uma abordagem sociológica que preza pelo desvelamento das hierarquias sociais, fruto dos processos de dominação e que influenciam diretamente na constituição do gosto do indivíduo social; E, uma abordagem filosófica que centra sua força nas possibilidades de emancipação, buscando entender as necessidades de desierarquização e suas possíveis operacionalizações no campo da arte.

Ocorre, que compreender esta relação por si só, já não é simples. Mas, ao se tratar de Bourdieu e Rancière, nem sempre a abordagem filosófica se deve exclusivamente a uma Filosofia e vice-versa. No capítulo que se anuncia, a investigação repousará justamente na dimensão do filosófico na abordagem sociológica de Bourdieu e no sociológico da Filosofia rancieriana, compreendendo a necessidade de uma Sociologia da arte capaz de dar conta das diversas dimensões da experimentação estética.

E para entender esta experiência estética no contemporâneo, como vimos, faz-se imprescindível dar conta dos processos que permeiam o campo – sejam as forças de dominação, emancipação, a constituição dos repertórios individuais e ou, as trajetórias individuais dos sujeitos e suas implicações na vida social. E neste sentido, tanto Bourdieu quanto Rancière têm muito a contribuir.

Segundo Bourdieu, a incorporação da estrutura social pelos indivíduos, via de regra, não se dá em um único sentido. O mesmo sujeito que incorpora, também produz, legitima e reproduz as normatizações sociais. Cabendo-lhe não a passividade, mas sim, uma parcela de reflexividade na naturalização desta estrutura e na dimensão do poder simbólico. “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe são sujeitos ou mesmo que o exercem.” (BOURDIEU,2000)

Bourdieu entende as esferas sociais como campos – espaços onde indivíduos de posições antagônicas disputam poder – Em se tratando do poder simbólico, estes espaços de disputa se manifestam a partir das estruturas estruturantes da dominação:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os – sistemas simbólicos – cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a – domesticação dos dominados.(IDEM: p11)

No sentido de construir uma ampla percepção sobre a fruição, buscar-se-á em Bourdieu as premissas para a naturalização dessa dominação, posto que esta somente existe a partir da sua interiorização pelo dominado. Segundo o autor, a dominação, quando naturalizada, não permite que o dominado pense a si mesmo dentro da relação. No entanto, esta posição não é de submissão, muito menos uma submissão consciente, a questão é um tanto mais profunda, relacionando-se às faculdades do indivíduo de evidenciar dentro do sistema as manobras as quais é submetido.

A ordem social informa àqueles que formam parte dela, modelando suas concepções e suas ações, determinando a maneira com a qual cada um define o espaço. A dominação não poderia se perpetuar se não fosse interiorizada. (Nordmann,2010: p187- texto traduzido¹)

A naturalização dos processos de dominação ou emancipação, ocorridas mediante a composição do *habitus* formam os esquemas de ação e pensamento destes indivíduos seja quando na dimensão social, ou na sua “individualidade”.

¹ - Texto original: “El orden social – informa- a aquellos que forman parte de él, modelando sus concepciones y sus acciones, determinando la manera com la que cada cual define el espacio de los posibles que se le abre. La dominación no se podría perpetuar si no fuera – interiorizada.”

Sendo assim, para a teoria bourdieusiana, repertórios individuais interdependem direta e indiretamente das possibilidades de acesso e disputa dentro deste campo simbólico, seja na dimensão da arte, seja na dimensão da política, sabendo que ambas se interdependem. Para a pesquisa, interessa perceber a importância destes mecanismos na produção da trajetória de um público que, mesmo não passivo, se delinea através de um sistema pré estabelecido de dominação.

A contribuição de Rancière para esta pesquisa dá-se na dimensão de sua crítica. Sem a intenção de negá-lo ou refutá-lo, o que o autor propõe é um avanço na tentativa de perceber as capacidades problematizadoras do sujeito social frente a estrutura que o domina. Entendendo as limitações deste sujeito ante um sistema de dominação, considera-se, no entanto, que as capacidades de um indivíduo social não estejam totalmente determinadas pela posição social que ocupa. (NORDMANN,2010)

A necessidade premente em colocar o indivíduo como centro das relações sociais é algo comum aos autores. Em Rancière, esse processo se manifesta a partir da composição da teoria do *paradoxo do espectador*, evidenciando o sujeito enquanto cerne das discussões entre arte e política.

Ao falar em emancipação, Rancière não pressupõe uma hierarquização de saberes, tampouco um caminho evolutivo a ser trilhado, com início, meio e fim claramente estabelecidos. A emancipação rancieriana surge a partir da aproximação dos saberes e das experiências individuais. Para tanto, o autor propõe que o mestre distancie-se cada vez mais de sua posição sacral e autoritária – posto que esta só existe em oposição ao ignorante. O mestre, ao sê-lo, afirma e reafirma a lacuna que existe entre si e o outro, além de potencializar a distância entre os seus saberes.

A emancipação intelectual como proposta, advém da igualdade das inteligências. Cabendo ao ignorante uma alternativa, que não a obrigatoriedade em legitimar sua própria ignorância, cruzar o caminho entre o que já sabe e o que ignora, o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido.

A emancipação é a consciência dessa igualdade, dessa reciprocidade que, somente ela, permite que a inteligência se atualize pela verificação. O que embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade de sua inteligência. E o que embrutece os "inferiores" embrutece, ao mesmo tempo, os "superiores". Pois só verifica sua inteligência aquele que fala a um semelhante, capaz de verificar a igualdade das duas inteligências. Ora, o espírito superior se condena a jamais ser compreendido pelos inferiores. Ele

só se assegura de sua inteligência desqualificando aqueles que lhe poderiam recusar esse reconhecimento. (Rancière, 2002: p50)

É no confronto crítico destas duas possibilidades de entender uma teoria acerca da experiência estética que se fundamenta esta pesquisa, buscando o filosófico da teoria bourdieusiana e o sociológico da teoria rancieriana, no intuito de melhor entender a experiência estética do indivíduo no contemporâneo frente a dimensão política no mundo da arte.

3 ENTRE BOURDIEU E RANCIÈRE

Se no primeiro capítulo a intenção foi construir um mapeamento das questões mais gerais pertinentes à gênese e constituição de uma abordagem sociológica, bem como da compreensão da relação entre arte e política e as possíveis influências na experiência estética, e o lugar da produção intelectual de Jacques Rancière e Pierre Bourdieu; Neste capítulo, a intenção é realizar a contextualização destes dois autores frente ao debate sociológico, tradições, escolas e rupturas. Para, num segundo momento, compreender a relação entre Filosofia e Sociologia em suas teorias, buscando o elemento filosófico na construção bourdieusiana e o sociológico em Rancière.

3.1 BOURDIEU E RANCIÈRE EM CONTEXTO.

Bourdieu viveu de 1930 até 2002 e ainda assim é considerado um clássico da sociologia². Formou-se em filosofia mas acabou optando pela abordagem sociológica dos fenômenos sociais. E teve como principal contribuição teórica a inserção da esfera da “cultura” no estudo de grupos sociais, realizando, neste sentido, uma espécie de economia dos bens simbólicos, não economicista.

Sua análise pode ser classificada como construtivista estruturalista; Do estruturalismo straussiano, a abordagem bourdieusiana busca a inspiração na linguística, ou seja, na compreensão da realidade social como um conjunto formal de relações, explorando principalmente as inter-relações pessoais.

Do construtivismo, o autor recorre a noção de inteligência humana como fruto de ações mútuas entre indivíduos, sociedade e meio social. Retirando a crítica ao realismo medieval e ao racionalismo clássico. Ou seja, à idéia de que no mundo social as estruturas assumem não assumem a forma de determinantes, mas, agem fortemente nos esquemas de ação e pensamento dos indivíduos, na forma de uma ordem social.

Estas estruturas são entendidas na forma de dialéticas capazes de coagir indivíduos sociais, mas, também, serem criadas por eles.

² - Como na conceituação de Jeffrey Alexander em A importância dos Clássicos, texto publicado no livro Teoria Social Hoje de Anthony Giddens (2000). Onde o autor aponta para a importância de estabelecer e reconhecer a contribuição de alguns autores, considerados como clássicos, para a instituição das Ciências Sociais enquanto uma Ciência.

A grande diferença entre Bourdieu e outros construtivistas como Lévi-Straus e Saussure dá-se na compreensão destas estruturas como produtos da formação social de sistemas de ação e percepção sob o mundo. Considerando a constituição destas como um processo mútuo, que influencia o indivíduo, ao passo que forma também a própria lógica da ordem social. (BOURDIEU,1996)

A esta estrutura social incorporada, capaz de normatizar, coagir e ser criada mediante a interação social, Bourdieu deu o nome de *habitus*. Constituído a partir das várias socializações do indivíduo, na forma de esquemas de ação e pensamento que tanto são socialmente compartilhados como incorporados na individualidade deste sujeito.

Ao entender desta maneira as estruturas sociais, Bourdieu opera uma desconstrução da idéia de artista como gênio. Do artista como indivíduo isolado que por iluminação de uma inspiração quase que transcendental, produz a obra de arte da forma mais majestosa possível. O autor desloca o lugar deste artista e passa a entendê-lo a partir da perspectiva de sua relação com o campo, da razão prática e do desempenho das trajetórias individuais. Levando sua tese até a noção de fruição, entendendo a experiência estética como fruto de uma relação com o *capital cultural*.

Bourdieu (2013) caracteriza o *capital cultural* como parte da riqueza simbólica do indivíduo social. Distinto e particular a cada campo. Pode ser passado de geração para geração, mas, também adquirido nas várias socializações de um indivíduo. É ele o principal responsável por suscitar os desejos e preferências, ou seja, os gostos desse sujeito social.

O *capital cultural* delinea-se, principalmente, a partir de três formas de aquisição: Na forma de um “*habitus cultural*”, ou seja, fruto da socialização prolongada do sujeito social. Em sua “forma objetivada”, mediante o grau de acesso e consumo de bens culturais tais como livros, discos, peças e etc; E, por último, em sua “forma institucionalizada”, ou seja, na realização dos anos escolares, títulos escolares e a posição ocupada no mercado de trabalho.

Este debate, como proposto por Bourdieu, localiza-se numa tradição estruturalista, e flerta, principalmente, com as contribuições dos teóricos Joseph Jacotot, Karl Marx e Max Weber. No entanto, não é possível classificar o autor como um integrante assíduo de alguma destas escolas de pensamento. Sua teoria, como um todo, busca na leitura de autores pertinentes que compõem uma Sociologia influências e possíveis rupturas, com o intuito de estabelecer um debate crítico que o próprio Bourdieu acredita ser próprio ao fazer científico.

Acho que é possível pensar com Marx e contra Marx, ou com Durkheim e contra Durkheim, e também, é claro, com Marx e Durkheim contra Weber, e vice-versa. É assim que funciona a ciência. Consequentemente, ser ou não marxista é uma alternativa religiosa e de modo algum, científica. (BOURDIEU, 2004, p.65-66)

Assim, a teoria bourdieusiana monta-se a partir das múltiplas possibilidades de diálogo pertinentes ao fazer científico. Na adesão crítica e na ruptura completa com modelos sociológicos precedentes à sua análise. Assim, algo que pode-se classificar como um dos principais encontros entre Bourdieu e Weber é a noção de esferas independentes, porém, influenciáveis, constituídas mediante a divisão do trabalho. A abordagem bourdieusiana pretende flexibilizar o conceito de esferas weberiano na forma de uma constituição do *campo* (BOURDIEU, 2013) como um espaço de disputas que existem de forma interdependente com os outros campos/ esferas do mundo social.

Embora não seja possível falar em Bourdieu como marxista, Michel Buroway (2010) analisou alguns pontos de congruências e incongruências entre os autores. De formação semelhante — a Filosofia—talvez a primeira similitude entre os autores seja a crítica a uma ciência filosófica distanciada do real. Ambos se interessam pelas relações de dominação e exploração em uma sociedade onde as classes sociais possuem a hierarquização.

No entanto, enquanto o foco de Marx é no viés econômico e na dominação a partir das classes dominantes em nível de estrutura produtiva, ou seja, mediados pela categoria do trabalho; Bourdieu busca desvelar as relações de dominação sob o viés simbólico, compreendendo a sociedade como um espaço social mediado por distinções hierarquizadas que baseiam-se nas divisões de classes sociais e as possibilidades de inserção e acessos em um sistema capitalista. Esta questão é antes de tudo, uma questão de assimilação da posição hierarquizada de um indivíduo na superestrutura, mediante a posse de capital, seja econômico, simbólico, cultural ou social.

Joseph Jacotot, filósofo e pedagogo, viveu entre 1770 e 1840. É o grande responsável pelo desenvolvimento de uma importante teoria acerca dos modos de ensino e aprendizado e do que seria o “método de emancipação intelectual”. Segundo o filósofo os indivíduos tidos como “ignorantes”, em verdade, não são acometidos por nenhuma incapacidade de aprendizado, apenas “ignoram”, no sentido de desconhecer possibilidades. Ao passo que, por outro lado, são plenamente capazes de reconhecer com propriedade uma série de outras possibilidades e facetas do mundo social.

O método de emancipação intelectual como proposto pelo autor, recorre a três pressupostos principais; O primeiro, refere-se à igualdade intelectual, e parte da idéia de que tanto em inteligência, quanto em capacidade, os indivíduos, em essência, estão em equiparação de possibilidades de aprender, inclusive sozinhos. O conhecimento não está, então, como uma dádiva exclusiva a alguma parcela da sociedade, mas sim, como algo que todo indivíduo social tem competência para adquirir. O segundo, entende que é possível ensinar aquilo que não se sabe. E o terceiro, compreende a percepção de que tudo está em tudo.

Para Jacotot, o sistema de ensino tradicional estaria voltado mais à perpetuação das hierarquizações, por não se pautarem em tais preceitos, do que a uma efetiva democratização do conhecimento. O modelo pedagógico entenderia o professor mais como detentor e transmissor do saber e do conhecimento reafirmando a cada aula a distância entre “aluno” e professor.

Da tese de Jacotot, a principal contribuição, tanto a Bourdieu, quanto à Rancière, deu-se na construção desta percepção sobre os modelos de igualdade e emancipação intelectual e o papel da escola em suas efetivações, ou não. Com o adeno de que do ponto de vista bourdieusiano, essa igualdade é quase anulada pelos sistemas de dominação, ainda que seja justamente a esfera do ensino uma das principais responsáveis pela manutenção das distinções.

Rancière por sua vez, formado em filosofia, ainda vivo. Nasceu em 1940 e além da influência de Jacotot, está profundamente marcado pela teoria marxista. Enquadra-se na segunda geração de pós marxistas ou neomarxistas, àqueles que tentam adequar o marxismo ao existencialismo a partir da Fenomenologia e do Neogramscismo de Althusser (seu orientador). Superando o paradigma do estruturalismo a partir de um investindo no desconstrutivismo e liberando o texto para a pluralidade dos sentidos, entendendo a realidade social como construção social e subjetiva e os significantes e significados como esferas dissociáveis da vida social.

Os pós marxistas procuram no existencialismo de Heidegger, Sartre e Nietzsche a possibilidade de incluir a realidade concreta do indivíduo como norte de uma abordagem filosófica. Entendem que tudo começa com um indivíduo enquanto humano, sujeito pensante, cujas ações, sentimentos e vivências se referem a dimensão humana de sua própria existência.

A tentativa de diálogo entre marxismo e existencialismo, se dá a partir da fenomenologia de Husserl, importante teórico alemão que acreditou na experiência como fonte do conhecimento humano. A fenomenologia admite a validade do subjetivismo no domínio da moral, quase que numa oposição ao positivismo francês do século XX, de Comte e Stuart Hill,

que ignora os afetos individuais, coletivos e subjetividades, restringindo a experiência humana ao que é observável.

Althusser, da primeira geração dos pós marxistas, viveu entre 1918 e 1990 e pretendeu montar uma teoria que combinasse o marxismo, o estruturalismo e a psicanálise, resultando em uma abordagem da ideologia como derivada de estruturas e sistemas que permitiram uma renovação no conceito do eu, extremamente importante para uma abordagem cultural no marxismo.

Aluno de Althusser, Rancière não pode negar as influências althusserianas em sua teoria. Os dois mantiveram uma relação acadêmica íntima até maio de 68, quando Rancière passou a criticar contundentemente o já não mais orientador, devido a sua postura quanto ao papel da teoria e da prática na construção da realidade social. Althusser acreditava que a política dependia da ciência e esta por sua vez, deveria ser transmitida somente por aqueles com competência e autoridade no assunto.

Rancière por sua vez, em sua teoria, preocupa-se em renovar o discurso através da prática, desprezando uma possível superioridade da ciência. Pertence à segunda geração dos pós marxistas lado a lado com Laclau, Chantal Mouffe, Foucault e Zizek . Entre eles, o comum é a idéia de que uma aliança com a classe trabalhadora levaria à criação de uma nova sociedade. Tanto Rancière quanto Chantal Mouffe e Laclau, rejeitam o determinismo marxista e a luta como os únicos pontos fundamentais na dinâmica social.

Para Rancière, a democracia per si não é libertadora, na prática ela age apenas para que os homens não identifiquem os regimes de dominação, não sabendo o que fazem dentro do sistema exatamente. Portanto, o caminho da emancipação não seria o de dar ouvidos à massa enquanto unidade homogênea, mas sim, às múltiplas possibilidades de individualidades e representatividades presentes na unidade social. (RANCIÈRE,2011) Esta visão em particular, surge como uma crítica negligente ao posicionamento benjaminiano, quanto ao uso da fotografia e do cinema como ferramentas de visibilização das massas.

Rancière acredita que a equação deve ser invertida, o anônimo, o banal, enquanto massa, precisa e deve ser tomado como objeto da arte e da literatura para de fato terem visibilidade. Depois, e só depois, quando a fotografia já representasse a vida cotidiana, poderia ser entendida dentro do mundo da arte, e não o inverso.

Os encontros e desencontros entre Rancière e Walter Benjamin não se encerram nesta questão, embora de pontos de vista completamente distintos, ambos entendem o campo do conhecimento como um espaço de disputas. O primeiro, sob a perspectiva da “ação policial”,

não no sentido que se refere ao grupo policial, mas sim a que age na ordem social, no ordenamento dos corpos, ações, disposições e espaços, tornando todos os objetos e sujeitos embriagados da lógica política.

Benjamin por sua vez, entende que a crítica das formas burguesas de dominação leva a modificação estrutural nas formas de conhecimento. E a modificação do conhecimento da arte, do campo artístico e dos agentes desse campo e suas práticas, levaria então a uma ação revolucionária. Assim, antes de tudo, o campo do conhecimento obedeceria às formas da dominação política.

Por outro lado, para Rancière, o campo estético deveria ser conhecido para a fundamentação de uma *práxis* política, ou seja, entender o campo estético como uma possibilidade de conhecer a fundo, a própria política. E neste sentido, entende o mundo da arte também como objeto de conhecimento do campo da política e este, como sendo um meio alternativo de aproximação cognitiva com a realidade. Benjamin por sua vez, observa as obras de arte como objeto do conhecimento imprescindível para um novo público massificado, percebendo que é este mesmo público que se torna objeto da arte. (BENJAMIN, 1955)

No que se refere ao sistema de ensino, Rancière aponta que a Arte não emancipa ou domina, em essência, e, portanto, não deveria cumprir função pedagógica. As possibilidades comunicativas das obras de arte no máximo, potencialmente, incomodam, molestem, sensibilizam sobre padrões fracassados de uma ordem social, e, embora esta função já seja de suma importância, não são as artes capazes de desempenhar a tarefa que somente a educação deve cumprir. Benjamin por sua vez, de um ponto oposto, entende a arte com o devir de contribuir à revolução como mais uma ferramenta pedagógica, a arte ao modo brechtiano, capaz de desempenhar com louvor um pertinente lugar nesta revolução.

Outro problema caro à teoria rancieriana refere-se ao lugar das imagens no contemporâneo. A tese se constrói em oposição a visão de Debord e a “Sociedade do Espetáculo”. Rancière acredita que a importância da imagem não está em seu efeito meramente visual, mas sim, a partir do momento em que esta imagem se insere em um complexo emaranhado de sentidos e significados sociais. Não haveria, então, a menor possibilidade da “saturação” das imagens, como Debord afirma. Mas sim, uma *pobreza* destas imagens que mediante a atividade midiática produzem ideologias “criando a ilusão do consenso” (HUSSAK, 2012). Assim, o papel da política seria fomentar um *dissenso* capaz de deslocar estas imagens para outra esfera que não a das imagens espetaculares.

Partindo de questões e tradições semelhantes, é possível dizer que Bourdieu e Rancière, optaram em suas teorias por caminhos distintos de compreensão da experiência estética e da dimensão da política na arte. Nos próximos subcapítulos, então, a partir desta panorama do pensamento bourdieusiano e rancieriano, pretende-se investigar o caráter sociológico na Filosofia rancieriana e o filosófico na Sociologia de Bourdieu. Para assim, estabelecer um diálogo crítico sobre a dimensão política da experiência artística entre a Filosofia e a Sociologia.

3.2 O SOCIOLOGICO EM RANCIÈRE – A DIMENSÃO DA POLÍTICA NA ARTE.

Neste subtópico a atenção repousará na tentativa de estabelecer um panorama da obra do filósofo Jacques Rancière no que se refere ao estudo do campo da arte e da política, a partir da dimensão do caráter sociológico de sua tese. Para tanto, serão utilizadas as obras *A partilha do sensível*, *O espectador emancipado*, os textos “O tempo da emancipação já passou?”, e “O que é estética?”; além de algumas leituras complementares que auxiliaram o entendimento de tal questão, tanto do autor como de autores complementares.

O caráter sociológico de sua obra encontra-se na formatação de uma teoria que considera, profundamente, o campo da experiência artística a partir da dimensão da política na arte. O autor crê que há já na base da esfera política um processo de estetização. Esta visão, de certa forma, rompe com uma tradição filosófica ao entender a experiência artística como parte da dinâmica da esfera social e das relações de poder.

A teoria rancieriana parte de uma sintetização da compreensão da dimensão da estética da política herdeira de reflexões formuladas por Foucault, Deleuze, Marx e Nietzsche e uma recorrente crítica à teoria benjaminiana.

Existe portanto, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade da arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, podese entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. (RANCIÈRE, 2005: p. 16)

O filósofo entende a política como a esfera de objetivação das subjetividades e não como a simples expressão das subjetividades. E é na esfera da política, também, que Rancière acredita que se localizam as estruturas de análise utilizadas na mediação das experiências individuais

no mundo, e assim sendo, também na arte. Essa esfera política, tal qual se faz, realiza-se nas distintas formas de participação no comum, seja este “comum” referente ao mundo social, ou ,ao campo da arte – que em certa medida são autorreferentes. É neste contexto que se monta o conceito de *partilha do sensível*. Como um espaço “comum”, que embora assim o seja, é também individual, e que é capaz de objetivar a desigualdade das relações sociais, que definem na unidade as diferentes formas de ser, viver e estar no mundo social.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fica portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (IDEM, 2005: p15)

A partilha do sensível manifesta-se então enquanto subjetividade política que mediante uma confusão de negociações e de disputas de lugares, estabelece, em certa medida, a própria visibilidade dos agentes e de suas linguagens, símbolos e signos. Insere na noção do espaço a categoria do tempo, ao estabelecer que também o lugar que estes indivíduos ocupam, dão-se a partir destas disputas e das atividades exercidas dentro da ordem social. E, assim Rancière entende a arte e a expressão artística como parte significativa da constituição da ação social e de distribuição dessa divisão e compartilhamento do comum. “*Partilha do sensível* é uma defesa consistente do poder de exemplaridade política que as práticas artísticas modernas têm tanto sobre as demais práticas quanto sobre os discursos históricos em geral.”(FREITAS, 2006)

Ao lugar que os indivíduos ocupam na estrutura social, Rancière o entende estendendo-se inclusive à dimensão do trabalho. Numa referência aos artesãos de Platão que não compartilham o comum por não terem tempo para partilhar deste fora da esfera do trabalho. A partilha do sensível manifesta-se nessa dimensão do comum capaz de determinar o que um indivíduo faz, quais atividades pode exercer numa relação entre espaço e tempo, um “comum” que serve de espaço de constituição das subjetividades, socialmente constituído e inexoravelmente político.

Assim, o trabalho guiaria as competências e visibilidades sociais dentro de um compartilhamento sensível, de uma dimensão do comum. Do partilhado que por essência é desigual. O comum não é a dimensão onde se forma o sujeito mas onde os sujeitos se tornam o que são,

um espaço que é produzido para se produzir, e para reproduzir hierarquias a partir das funções produtivas deste comum.

Estas hierarquias significam a esfera do comum segundo a relação da partilha do sensível em uma operação do que Rancière chamaria de estética da política. A luta política como também e ao mesmo tempo, uma luta estética, quando na oposição à forma da partilha e na solicitação da redefinição da partilha. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.”

(RANCIÈRE,2005)

A isto, o autor dá o nome de “estética primeira” - espaço de disseminação das questões referentes as práticas estéticas, especialmente no que concerne ao campo da arte. Entende estas práticas estéticas como espaços e formas de visibilidade no mundo da arte, como redistribuições da partilha do sensível, no sentido de dar visibilidade ao lugar que ocupam, ao fazer comum, e, por assim dizer, na própria hierarquia do modelo social.

Um ponto chave para compreender a tese rancieriana e muito pertinente a este trabalho é a forma como o autor entende a função social e comunicacional da arte; Num sentido de que a arte não pode por si só emancipar ou dominar, a arte pode tão somente, emprestar suas propriedades comunicacionais e sua incursão na dimensão do comum.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2005: p.25)

As artes, em si, não fogem ao sistema, faz-se, profundamente necessário para a alteração da ordem social, a alteração, antes, das relações sociais por trás desta ordem social. Não cabendo especificamente à arte contemporânea, ou qualquer outra linguagem, em essência, esta função.

Outra crítica que constituí o pensamento rancieriano é a que se refere ao ideal de modernidade e de vanguarda. O autor não acredita que estas noções possibilitem respostas e modelos de análise efetivos quanto as novas formas de arte e as relações entre o estético e o político. Como um caminho de explicação historicista, tais abordagens ignorariam as rupturas no interior de cada regime. Os conceitos de modernidade e vanguarda acabariam por se

relacionar muito mais ao que se tem de técnica e modos de fazer do que com um verdadeiro *ethos* da arte.

Entendendo assim a estética como algo além de uma Filosofia ou uma Ciência da Arte, e sim como uma “matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história.” (RANCIÈRE,2011)

A teoria rancieriana ao romper com as abordagens exclusivamente historicistas, estabelece um novo regime de identificação das artes que, segundo o autor, são capazes de dar conta das especificidades de diferentes modos de percepção, afeto e inteligibilidade.

Analisa assim a arte ocidental a partir de três regimes de identificação: ético, poético ou representativo e estético. O “regime ético” das imagens, que numa coincidência temporal poderia ser enquadrado dentro da tradição Grega, localiza-se onde ainda não existe o próprio conceito de “Arte”. Onde os produtos e os objetos não possuem valor artístico, simplesmente por não serem considerados arte, mas sim, imagens. Aqui a apreciação se dá em relação à veracidade da imagem em relação ao original e, quais os efeitos no “modo de ser, no comportamento e na moralidade dos que as contemplam?” (RANCIÈRE,2011).

O segundo, é o “regime poético” ou “representativo”, realiza-se na dicotomia entre a *poiesis* e a *mimesis*, e garante à obra o distanciamento da dimensão da imagem pautada apenas pela imitação, no sentido de um campo constituído por manifestações já reconhecidas enquanto artísticas. A *mimesis* do regime poético/representativo não se dá na simples imitação da realidade, e objetiva-se na interação com a *poiesis* – como produtora das obras e a *aiesthesis* – como meio sensível da recepção.(IDEM,2005) Neste regime são menos importantes as questões éticas sobre a verdade e os efeitos morais da obra, o interesse principal é no que deve ser representado, no que está adequado ou não. Para o autor, este regime coincidiria com a definição do período das Belas Artes.

Por último, o “regime estético” da arte, fruto da ruptura estética provocada pela Revolução francesa e a da crise nas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão; Objetivamente é neste regime que Rancière repousa a maior parte de sua atenção. Aqui, não se determina a distinção dos modos de fazer, mas sim, os modos de ser sensível. Neste regime não há hierarquias entre temas e formas. E a estética é a sua principal forma de percepção, transitando entre dois polos; O da arte enquanto esfera de experiência diferenciada em um espaço pré-determinado e legitimado, como o museológico. E o no qual se perde o sentido da manutenção de sólidas barreiras do que é Arte e o que não é.

Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético. (RANCIÈRE, 2005 p.33)

É no regime estético que o autor acredita estar a real definição do que seria a “confusa” modernidade, entendendo que este último conceito tem como principal função mascarar as rupturas e especificidades próprias a cada regime das artes. Não há então uma oposição entre antigo e moderno, mas sim um diálogo entre o que não é arte, o que já é arte e o que pode vir a ser arte, um dia.

Neste sentido, o autor valoriza um entendimento da esfera da arte como uma “autoformação” da própria esfera da vida e recorre a noção Shilleriana de educação estética do homem como possibilidade de formação de uma comunidade política livre. Entendendo assim, a dominação e a servitude como partes de uma dimensão ontológica do indivíduo cujo intuito é uma nova consciência do ser, mediante a anulação da atividade do pensamento e da receptividade sensível do sujeito social. Assim, uma revolução estética potencialmente produziria uma revolução política.

A tensão que Rancière apresenta tem raízes no que seria a ruptura da ordem da representação – do regime representativo, onde a *poiesis* – enquanto produtora da obra e a *aisthesis* enquanto meio sensível de recepção mantinham uma harmonia que fora eliminada a partir da ruptura da ordem mimética. E é essa ruptura o tema central da Crítica da Faculdade do Juízo, elaborada por Kant e que aqui, apresenta-se sob a ótica compartilhada, mas também crítica, de Jacques Rancière.

A abordagem rancieriana entende o belo, localizando-o como uma dimensão de subjetividade que é apreciada para além do próprio conceito, ao passo que a existência da arte já implica a existência de um conceito. (RANCIÈRE,2011) Para o autor, o belo está como algo que independe à perfeição, a forma do belo, parte da experiência do espectador nunca será o mesmo que norteia a criação do artista ao conceber a obra. Em verdade, ambos são até opostos, posto que o artista está sempre subordinado a uma hierarquização entre o belo e o sensível como objetivador material de sua obra, enquanto a experiência estética não limita-se nas hierarquias, age no livre jogo da faculdade intelectual e sensível e não se rende ao sentido particular e específico de seu autor.

No que se refere ao espectador, parte significativa da teoria de Rancière, deve-se à contribuição teórica de Joseph Jacotot elaborada no início do século XIX que afirmava que um ignorante poderia ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabia. A ideia era

conclamar uma igualdade das inteligências combatendo a idéia de que emancipação intelectual é fruto exclusivamente da instrução pública. Tal qual Bourdieu, a princípio, Rancière busca em Jacotot mecanismos para a compreensão do processo de democratização do sistema de ensino francês.

Para evidenciar este espectador como centro da relação entre arte e política, Rancière afirma que é necessário entender e desvelar o modelo de racionalidade que é naturalizado a todo e qualquer indivíduo inserido num sistema de dominação. O *paradoxo do espectador* consiste no entendimento de que não há espetáculo sem espectador e tampouco há espectador se o “estar” não pressupõe um “agir”. O espectador não pode e não deve só olhar, posto que olhar não é conhecer e tampouco é agir, o espectador, imóvel e passivo, essencialmente não é espectador.

Assim, o espectador cuja relação se estabelece tão somente com imagens, é o mesmo que naturaliza os espaços de distinção na partilha do comum, na “partilha do sensível” e assim, não se configura fundamentalmente enquanto espectador. No momento em que o indivíduo naturaliza a dominação que lhe é imposta, assume-se também que o seu único repertório plausível é o hierarquizado e cabe-lhe, tão somente o lugar de uma experiência passiva, que pela própria contradição do termo, não se faz experiência. Olhar não é conhecer, assim como não é agir. Em suma, o espectador imóvel, passivo não é espectador e menos ainda, emancipado.

Tal qual as demais esferas do mundo social, as artes possuem signos que são compartilhados a partir de uma espécie de sistema na qual elas se inserem. Este sistema, por sua vez é composto por funções da linguagem e compartilhamentos do visível e do invisível, ou, o que Rancière chama de a dimensão do policial da ordem social. O espectador – comparado aqui ao indivíduo social bourdieusiano – somente compreende a linguagem, ou frui de acordo com seu próprio repertório e este repertório está inserido no âmbito dos signos, linguagens e da própria ordem policial de uma ordem social.

Esta mesma linguagem, é entendida pelo autor como uma das várias ferramentas da fruição, e esta, por sua vez, como parte de um processo comunicativo do ser racional e social que interage em um sistema de partilha do sensível, ou seja, de compartilhamento do individual em grupo, e das partilhas das estruturas de socialização que lhe são naturalizadas desde a primeira infância.

Assim, a arte enquanto comunicação estética, enquanto dimensão da linguagem, só se efetiva, também quando na interação com os indivíduos. A questão é que quanto mais desigual

esta partilha, mais as artes acabam emprestando suas propriedades comunicativas à dominação. Neste sentido, Rancière aponta a necessidade de construção de um outro espaço de experiência estética, um espaço sem espectador – não no sentido da ausência do interlocutor, mas sim, um espaço capaz de operar uma nova lógica que assuma o espectador em sua face ativa, ou seja, no mais literal do que significa o espectador de fato. E embora sua construção em “o espectador emancipado” refira-se inicialmente à linguagem do teatro, o próprio autor afirma que sua tese deve ser entendida para além das fronteiras de técnicas artísticas, abarcando também as manifestações da pintura, da literatura, da escultura e etc.

É sobre esse poder ativo que cabe construir um teatro novo, ou melhor, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua essência verdadeira, de que os espetáculos assim denominados oferecem apenas numa versão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos. (RANCIÈRE, 2012 p.9)

Rancière acredita que a ferramenta de ativação desse espectador é a sensação de “estranhamento”, ela seria a responsável pela deslocação do indivíduo “interlocutor” de seu lugar de passividade, e uma possível transmutação nos sentidos capaz de demover o indivíduo de seu lugar de espectador, de forma não só temática mas também, e principalmente, estrutural.

Esse deslocamento, ao qual o autor se refere, rompe com a exterioridade da obra, ou seja, com a visão de que o espetáculo se realiza na visão do que está de fora, no desapossamento de si. A noção que o autor pretende trazer é a de que quanto mais observa, menos se age e por conseguinte menos espectador se é, posto que é condição da experiência do espectador, a ação. “O homem que contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é a sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento.” (IDEM: p. 12)

Do outro lado desta dinâmica estaria o Mestre e o sistema escolar, cujas funções primeiras deveriam focar na eliminação, ou ao menos, diminuição das oposições entre o saber do mestre e a ignorância do ignorante. Todo o trabalho do mestre, para Rancière, deve voltar-se à redução progressiva do abismo entre “aluno” enquanto ser sem luz e o “Mestre” - como àquele que tudo sabe e que representa o grau máximo da hierarquia do conhecimento. O que Rancière insiste em chamar a atenção é para o fato de que no modelo educacional vigente, a redução destas oposições só se opera mediante a criação de novos distanciamentos, tão

hierárquicas quanto às anteriores. Algo como uma linha evolutiva onde a ignorância é sempre substituída pelo saber, mas, também afirmada em cima de uma ignorância nova.

Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, enganando-se e corrigindo seus erros. Mas, para o mestre, tal saber é apenas *saber de ignorante*, saber incapaz de organizar-se segundo a progressão que vai do mais simples ao mais complicado. O ignorante progride comparando o que descobre com o que já sabe, segundo o acaso dos encontros, mas também segundo a regra aritmética, a regra democrática que faz da ignorância um saber menor. Ele se preocupa apenas em saber mais, saber o que ainda ignorava. O que lhe falta, o que sempre faltará ao aluno (a menos que este também se torne mestre) é o *saber da ignorância*, o conhecimento da distância exata que separa o saber da ignorância. (IDEM: p.14)

Assim, a ignorância não seria, em suma, o oposto do saber. Posto que o próprio saber não seria um conjunto específico e delimitado de justaposição de conhecimentos e repertórios, mas sim, uma posição, uma posição ocupada no mundo social. É esta distinção entre o mestre e àquele que ignora a que se realiza, antes de tudo, na distinção de inteligências, sem reconhecê-las enquanto tal. Afirmando ao que ocupa o lugar de aluno, primeiro, sua própria incapacidade e impossibilidade de conhecer.

Ao fruto desta relação desigual, Jacotot – e também, Rancière - se refere como “embrutecido”, “ciente de suas incapacidades”. É este indivíduo que se forma na certeza de sua impotência que também ocupa os lugares mais desiguais da “partilha do sensível”. Por outro lado, o oposto do embrutecimento, seria a emancipação intelectual. “A emancipação é a comprovação da igualdade das inteligências.” (IDEM) O que não significará que todos tenham, fundamentalmente, o mesmo conhecimento. Mas sim, que todas as manifestações de inteligibilidade e inteligência do mundo social ocupam o mesmo lugar em hierarquia de validação. Esta tese tem a ver com a noção de que cada indivíduo é capaz e competente para apreender as diversas faces da realidade, posto que todas, no fim das contas, nada mais são do que manifestações de signos, símbolos e linguagens passíveis de assimilação.

Assim, o que deve ser transposto, para o autor, não é a distância entre a ignorância do ignorante e o conhecimento do mestre. O que deve ser transposto se refere muito mais à lógica empregada do ignorante ao ignorante e se refere àquilo que ele já sabe, e o que ele ainda que não saiba pode vir um dia a saber. O mestre ignorante tampouco é o mestre sem conhecimento, é, antes de tudo, o mestre capaz de ignorar estes mecanismos de deslegitimação e desigualdade das inteligências.

Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro?... Essas oposições... são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade.(IDEM. p.17)

Assim, a emancipação vem do questionamento do olhar e do agir de um indivíduo que compreende que as estruturas que o formam, seja no dizer, ver, fazer ou sentir, pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. E aí então, assume-se que o olhar pode ser uma ação transformadora na qual, tanto o espectador quanto o “estudante” - não mais, aluno – podem tomar parte desta ação.

Ademais, Rancière considerou a emancipação a partir da relação entre tempo e espaço. Ao se fazer a pergunta – retórica - “O tempo da emancipação já passou?” (2011) o autor assume que ao perguntar se um tempo já se foi, em certa medida, afirma-se que sim. No entanto, este entendimento não opera num sentido de tempo como substituição, tampouco como uma “modificação crítica” como outros autores propõem. O pós, popularmente utilizado, é entendido na tese rancieriana como uma manobra pautada e constituída em cima do diálogo com as formulações, exclusivamente, dos poderes dominantes.

Tal qual a relação da contrarrevolução intelectual, que assume o tempo do pósmoderno não como um espaço de superação do moderno, ou como um momento crítico. Ou como o que se costuma chamar de “o fim das narrativas” mas, que na verdade, nada mais é do que uma remontagem da própria narrativa a partir da determinação de ajustes dos poderes dominantes. Ou ainda, como o autor aponta, a relação entre marxismo e capitalismo, onde o discurso dominante evoca o triunfo do capitalismo frente o marxismo, contudo, o faz pautando-se na repaginação do mesmo discurso marxista. (RANCIÈRE,2011)

Ao fazer isso, o interesse rancieriano é demonstrar que a noção de tempo se dá como um processo global capaz de determinar o possível e o impossível dentro de uma relação com o tempo linear, cujo único sentido é a evolução³ – no sentido mais evolucionista possível. E é nesta relação que se encontra a questão da emancipação, já em gênese, submetida à lógica de

³ O sentido de evolução utilizado aqui é uma citação direta ao utilizado por Piotr Stompka em A Sociologia da Mudança Social (1998). Que assume que a necessidade de modificar uma concepção de evolução voltada a uma lógica linear cuja destinação é única e representa o fim de um grau evolutivo hierarquizado.

um tempo hierárquico e evolutivo. As formas do pensamento revolucionário alimentar-se-iam então da tensão entre tempo como sucessão de ciclos, e tempo desierarquizado.

Assim, só seria possível pensar em emancipação a partir do rompimento da própria noção de tempo, da temporalidade e da emancipação como o último lugar de uma evolução linear e hierarquizada. E por consequência, rompendo também com a noção de incapacidade do indivíduo, do padrão que o coloca sempre como aquele que precisa buscar conhecimento e que ainda que se esforce, ainda lhe faltará, constituindo uma linha evolutiva quase que infinita.

Diz-se que a emancipação pertence ao passado porque ela foi inscrita numa forma de temporalidade que a torna dependente do poder de seu contrário, definindo-a como o possível que deve nascer do impossível. Uma ruptura efetiva/ deve ser primeiro uma ruptura com esta temporalidade. Ela deve romper com uma visão da história como processo global que a associa a uma ideia de impossível, ideia essa que coincide com a de uma incapacidade das pluralidades. Precisamos, portanto, de repensar o que quer dizer 'emancipação' e qual o tipo de temporalidade que ela pressupõe. (RANCIÈRE, 2011: p. 86)

Assim, Rancière pretendeu entender a emancipação a partir das mais variadas expectativas, seja na sua relação com o tempo, com o sistema escolar, com a dicotomia entre mestre e ignorante e do aluno que, antes de tudo, desconhece o que deveria conhecer que desconhece. Entre todas as perspectivas, é possível dizer que o “comum” à sua teoria é a necessidade de re colocação não só dos termos desta emancipação, mas, principalmente, dos indivíduos nas diferentes relações hierarquizantes que compõem a ordem social. A emancipação então, só seria possível a partir de um novo sistema de tempo, autônomo em relação às agendas do Estado por entender estas, como pautadas pela desigualdade. E a desigualdade é fundamentalmente um impeditivo para a efetivação da emancipação.

Neste sentido, o filósofo pensou as possibilidades no campo das políticas emancipatórias da arte dentro de três principais perspectivas; “A grande política da arte” – que se realiza na extensão da arte vida como idênticas. Neste caso, a retratação de uma identificação perfeita entre os movimentos da máquina e do corpo. Uma emancipação não dos homens e das mulheres, dos indivíduos sociais, mas sim do próprio movimento artístico, liberto de enredos e narrativas que antes aprisionavam o processo produtivo.

A segunda, referindo-se a “arte panfletária” - que pretende transformar uma cena artística “na maquinaria de um tempo próprio, um tempo privilegiado onde a marcha do movimento global é modelada, tornada inteligível e, por isso mesmo, proposta – ou imposta – ao espectador como o domínio onde a sua ação se deve inscrever.” (IDEM) Não seria esta,

então nem arte nem política, essencialmente emancipadora. Traz para si o *status* de mensageira, e ao fazê-lo, reduz a experiência estética do indivíduo ao que lhe é mediado, restringe a fruição ao signo pré-determinado, sem brechas para o exercício do sensível.

Embora não seja, para Rancière, possível falar em arte ou política da arte emancipatórias, ou, ao menos, emancipadas, a terceira perspectiva se refere ao que o autor entende como a via das potencialidades sensíveis, da experiência possível. É aqui que se manifestam as artes que tomam as formas do sensível, que se tornam sensíveis no que lhes é próprio. A partir da tensão entre as definições de tempo. Embora não haja para o filósofo uma arte, em essência emancipatória, qualquer manifestação que seja capaz de identificar e operar nas intersecções e tensões das temporalidades e das experiências está mais próxima de potencializar um pensamento emancipatório.

Rancière entende então que os dois principais discursos sobre a modernidade, o da autonomia da arte tanto quanto o de sua rejeição, mostram-se no fim das contas, como os mesmos. Se o discurso “formalista” onde a arte se afirma enquanto tal a partir dos poderes exercidos no seu meio específico mostra-se como uma redução de uma percepção sobre a modernidade; O discurso “modernitarista”, de lugar oposto, se assumiria igualmente perigoso, a partir de uma excessiva e ao mesmo tempo, utópica dissolução das fronteiras entre arte e vida, recaindo na falaciosa afirmação de que “tudo é arte” (IDEM)

Assim, a questão não seria a Arte – no singular e com “a” maiúsculo, tampouco seu conteúdo, ou forma, mas a experiência que se opera na dimensão do coletivo de uma ordem social. Na dimensão política do mundo da arte, e, por consequência, na própria dimensão sociológica da Filosofia rancieriana.

3.3 O FILOSÓFICO EM BOURDIEU – O DEBATE EM TORNO DO ESTÉTICO.

Neste subtópico a pretensão é entender o caráter filosófico na teoria sociológica de Pierre Bourdieu a partir, principalmente, de seu debate em torno do estético, ou, na elaboração de uma crítica social do julgamento como proposto pela Filosofia de Kant. Para tanto, serão utilizadas principalmente as obras *A distinção*, *As regras da Arte*, *a Economia das Trocas Simbólicas*, além de leituras complementares que auxiliaram a compreensão da ampla complexa teoria bourdieusiana não só em relação ao campo da arte, mas, principalmente ao uso estratégico do gosto como marcador de classe numa distinção entre dominados e dominantes.

A teoria bourdieusiana empenhou-se na construção de uma espécie de economia dos bens simbólicos, que, embora não pautada num sentido economicista, compreende a esfera da cultura em diálogo com a esfera econômica, dando a devida atenção aos mecanismos de dominação presentes em um modelo capitalista. Neste sentido, o autor entende que a abordagem kantiana, que tem o gosto como algo transcendental, inato e divino, denega as propriedades sociais presentes na constituição da vida social de um indivíduo, e, principalmente, na sua manifestação quanto aos gostos, preferências e ao próprio conceito do belo.

Neste sentido, o autor defende que em uma “sociedade de distinções” também as práticas culturais – em forma de frequência em museus, concertos, exposições, preferências em literatura, pintura, música e etc – estão associadas à equação entre *capital escolar* (nível escolar, anos de estudo e títulos) e, secundariamente, o *capital econômico*.

Bourdieu não se propõem a festejar as possibilidades de emancipação dentro de tal modelo social. Do contrário, sua teoria empenha-se em constatar e desvelar os diversos modos de dominação, naturalizados, em um modelo de sociedade capitalista. Para o autor, na prática, a constituição do gosto se relacionaria ao exercício do acúmulo de poder por parte dos dominantes. Servindo assim, às estratégias de dominação e de formação de um discurso que mais visa a manutenção das classes dominantes, do que uma possível emancipação dos dominados. A distinção em última definição, é uma obra sobre a problemática das políticas culturais e a tentativa de democratização da arte numa sociedade que está, antes de tudo, marcada por distinções e processos de manutenção de uma ordem social que visam a dominação.

Nesta perspectiva, haveriam duas principais orientações quanto ao conceito de cultura, que lidariam com um “sistema de fatos e representações”. (BOURDIEU,2000) A primeira, referindo-se a problemática kantiana, é a que o autor se propôs a discutir, considera a cultura (arte, mito, linguagem) como instrumento de comunicação e conhecimento do consenso quanto ao significado dos signos e do mundo. Limita-se ao privilegiar um conceito de cultura como estrutura estruturante relegando as propriedades econômicas e políticas dos sistemas simbólicos.

Da ciência estruturalista Bourdieu reconhece a contribuição mediante os instrumentos teóricos e metodológicos, mas, critica a semiologia por “aplicar a qualquer objeto a teoria do consenso”. Para o autor há uma distinção entre a fala e a língua, sendo a primeira uma condição

à segunda, seja individual ou coletivamente. A língua não pode ser apreendida fora da fala, ao passo que é condição de sua inteligibilidade.

A segunda perspectiva, aproxima-se ao caminho traçado pelo sociólogo, e traz em si a influência de uma tradição marxista. Considera a cultura e os sistemas simbólicos como instrumentos de poder, recorrendo ao paradigma da hermenêutica estruturalista e uma ciência objetivista.

A fruição artística, em sentido estrito, parte do pressuposto de uma possibilidade de interação prazerosa com a obra de arte, no entanto, a contribuição bourdieusiana dá-se na medida em que entende-se que este “prazer” da experiência estética, em verdade, pouco se aproxima do prazer advindo do conceito de belo, ou, melhor dizendo, suas existências não se interdependem diretamente. Antes disso, o prazer da experiência estética, está condicionado à existência e à posição ocupada pelo indivíduo no mundo social.

Assim, em Bourdieu, o conceito emerge da compreensão das estruturas e hierarquias sociais que embora, em primeira ordem, operem na dimensão da política, estendem seus efeitos às mais diversas esferas sociais, inclusive, o mundo da arte. O autor entende que estes mecanismos são responsáveis por uma forte influência na construção dos repertórios dos agentes sociais, em suas características mais íntimas e aparentemente individuais, como por exemplo, a constituição dos gostos e preferências deste sujeito social. E, assim sendo, o próprio conceito de belo também estaria sujeito a esta construção social.

Até metade do século XX, especialmente na França, a educação era entendida como um motor da diminuição da desigualdade social. A publicação de “A Reprodução: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino” (BOURDIEU, PASSERON, 2008) trouxe à tona a tese que coloca a educação como um dos pontos centrais de reprodução das instâncias de distinção, legitimação e perpetuação de “culturas” e privilégios restritos às classes dominantes.

Após pesquisas científicas em escolas francesas, os autores chegaram a uma “curiosa coincidência”: quanto mais alta a origem social dos estudantes, mais alto era o seu desempenho escolar. A questão é que os alunos que possuíam uma posição social mais alta, possuíam também um *capital cultural* maior. E tal discrepância seria a responsável por colocá-los, assim, em desiguais condições de “competências”.

Acontece que os alunos de classes econômicas mais altas teriam, graças aos processos de socialização, mais acesso a um conjunto de referências, signos, símbolos e informações que a partir da naturalização se transmutam em marcadores de classe social e traços distintivos, ou *habitus*.

Neste sentido, o sistema escolar utilizaria valores, comportamentos e conhecimentos consagrados em instâncias das classes dominantes, consolidando-as enquanto tal, ao mesmo tempo em que reafirma o lugar de cada indivíduo em uma sociedade de distinções. Favorecendo, àqueles que possuem de maneira “natural” maior acessibilidade a determinados espaços sociais, ou seja, os que possuem um maior “capital econômico”. A este processo arbitrário, Bourdieu deu o nome de *violência simbólica*, posto que em suma, ainda que a distinção seja mascarada na naturalização de uma ordem social, ainda assim, é esta ordem que serve à perpetuação das relações de poder e, exerce, acima de tudo, um alto poder coercitivo no indivíduo, inclusive, quanto à exclusão de sua potencial participação numa determinada dimensão da vida social.

Todo poder de violência simbólica, isto é, todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força, acrescenta sua própria força, isto é, propriamente simbólica, a essas relações de força.” (BOURDIEU-PASSERON, 2008,P.19)

Ou seja, como numa relação quase que dialética, o acesso se restringe aos que tem capital econômico o suficiente para transformá-lo em *capital simbólico*, mas também distingue e os garante este mesmo lugar do privilegiado. “O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar (cujas eficácia e duração dependem estreitamente da origem social) varia segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado às diferentes práticas culturais” (BOURDIEU,2013)

O *habitus*, não se mostra como resultado de uma naturalização somente a partir do sistema escolar, mas sim, dos muitos momentos de socialização aos quais um indivíduo social é submetido ao longo de sua existência. O *habitus* tampouco é fixo. Os vários processos de socialização, possibilitam também “momentos de reajustes” determinados pelos espaços específicos da ação social.

O que Bourdieu aponta é a “injustiça” dessa possibilidade de flexibilização é o peso que é dado à primeira socialização de um indivíduo. Hierarquizando e distinguindo o “habitus” também quanto à antiguidade de sua naturalização. Algo como, quanto mais antiga a naturalização de um sistema de ação, mais natural ela é e logo, mais valorativa. Além disso, o autor chama a atenção para a importância da inacessibilidade, ou impossibilidade de obter um traço, conhecimento, ou informação quando nas socializações posteriores, determinado estes como mais um mecanismo de legitimação do *status* social deste *habitus*.

Além do sistema escolar, a origem social exerceria influência no tempo gasto com as práticas culturais ou “atividades inúteis” - em uma lógica utilitarista, as atividades gratuitas podem também ser entendidas como “inúteis” pois não possuem utilidade imediata quanto à esfera do mundo do trabalho. Como no caso do feirante, que além de permitir que seu filho tenha tempo livre, permite que este tempo seja gasto com a literatura, por exemplo. Uma atividade aparentemente inútil para o imediato da atividade de um feirante. Acontece que as possibilidades de possuir o tempo livre, e, além disso, poder dedicá-lo às atividades “gratuitas” seriam mais recorrentes àqueles que pertencentes às mais altas camadas da sociedade. Evidenciando-se nesta equação a importância do “*ethos*” familiar.

A este *ethos* familiar, correspondem a vida cotidiana do indivíduo, como ele nasce, onde, seus limites e possibilidades e seus espaços de socialização, ou seja, os vários espaços aos quais o indivíduo é submetido ao longo de suas socializações. Espaços estes que não estão livres da reafirmação da relação entre dominados e dominantes, e mais do que isso, consolidam também um *ethos* de dominados e dominantes, nobres e plebeus; Dando origem às possibilidades de se hierarquizar os acessos na forma de uma “nobreza cultural”.

Um dos principais fatores de distinção quanto à nobreza cultural refere-se ao reconhecimento da antiguidade na aquisição de um capital. Tendo como elemento mais alto nesta hierarquia, o *capital cultural herdado*, que, face à sociedade capitalista, tende a “coincidir” seu acesso também às possibilidades de acúmulo de capital financeiro e à constituição de um *ethos* familiar “favorável”.

Os processos de socialização, portanto, tomam-se de forma mais profunda do que o simples ensinamento de quais as regras do jogo da ampla convivência social. Mais do que isso, são eles os responsáveis por consolidar os marcadores sociais – efeitos da distinção. Cada modo de aquisição, bem como o tempo de aquisição, ou o próprio bem da aquisição, recebe uma valoração e uma hierarquização, funcionando como demarcador de classe e de espaço na relação entre classe dominada e classe dominante. E, neste jogo, cada “decisão” e manifestação da individualidade do sujeito social, seja nos seus hábitos alimentares, na escolha do vestuário, ou até mesmo na forma de portar-se e carregar o corpo, nos gestos, em sua maneira de experienciar o mundo, e, portanto, também o mundo da arte está antes de tudo, embriagada das suas posições sociais.

Embora Bourdieu não tome como conceituação o termo partilha, é possível localizá-lo em sua obra como diretamente relacionado aos espaços que um indivíduo ocupa na esfera social e seus condicionamentos à origem social, e esfera econômica. Bourdieu entende que a

socialização do indivíduo social tem a ver com o acesso à educação em suas diversas possibilidades, seja no acesso à formação acadêmica do indivíduo, ou nas possibilidades de consumo de bens culturais.

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. (BOURDIEU: p1: in Ortiz 2003)

Portanto, o que encontra-se em cheque nesta relação é a performatividade e os meios pelos quais o discurso desses sujeitos se efetivam. O indivíduo social que transita nesse sistema de dominação acaba por assimilar e reproduzir hierarquizações da cultura. É bem verdade que é imprescindível para a continuidade da dinâmica do “mercado de bens culturais” a pluralidade de gostos. No entanto, a constituição do sistema deste mercado não se dá numa simples relação de oferta e procura, mas sim, numa rede engendrada em complexos processos de legitimação e deslegitimação dos bens culturais, que perpassam de maneira autoritária os mecanismos de marcadores de classe, gostos e distinções sociais. A dinâmica da alta e da baixa cultura, depende inexoravelmente da relação entre legitimação e deslegitimação da classe dominada e da classe dominante, bem como, de seus marcadores culturais.

Cabe alertar no entanto, que muito desta performance do indivíduo social e da construção do repertório deste pode ser um demarcador de diferença de seu diálogo com a arte, de sua experiência, ou, como dito anteriormente, de sua potencial ação enquanto público, ou não. Porém, estes, a priori, não são marcadores impeditivos. Por essência, uma análise bourdieusiana não é determinista, mas sim, analítica. Pelo contrário, evidenciar os mecanismos distintivos, bem como o processo de hierarquização da cultura funciona como um dispositivo de percepção de uma regra normativa inclusive para a formação da consciência do indivíduo. Fugir dessa regra normativa advém primeiro, de seu conhecimento. E o mesmo, se aplica tanto na vida política, quanto na experiência do sujeito social com a obra de arte.

O reconhecimento de que toda a obra legítima tende a impor, de fato, as normas de sua própria percepção e, tacitamente, definir o modo de percepção que aciona certa disposição e certa competência como o único legítimo, não é uma tentativa para constituir em essência um modo de percepção particular, sucumbindo assim à ilusão que serve de fundamento ao reconhecimento da legitimidade artística, mas para consignar o fato de que todos os agentes, queiram ou não, sejam possuidores ou não dos meios de se conformarem, encontram-se objetivamente enquadrados por estas normas. Ao mesmo tempo, é adotar a possibilidade de determinar-se, conforme pretende a

ideologia carismática da relação com a obra de arte, estas disposições e estas competências são dons da natureza ou produtos da aprendizagem, desvelando as condições dissimuladas do milagre da distribuição desigual, entre as classes, da aptidão para o encontro inspirado com a obra de arte e, de um modo mais geral, com as obras de cultura erudita. (BOURDIEU, 2013, p.32)

Desta maneira, é possível entender que as mesmas normas hierarquizantes que regem o lugar do indivíduo no mundo social, o regem no mundo da arte. A hierarquização da arte opera em correlação com a própria hierarquização dos consumidores. Num sentido de, quanto mais nobre o consumidor, mais nobre será a classificação da arte que ele consome. Ao passo que, possuindo alto *capital econômico* é possível dispensar tempo para as “atividades inúteis”, fazendo do gosto, a partir de um uso estratégico, mais um marcador de classe. Ou seja, sempre caberá àqueles que detêm um maior capital econômico as potenciais possibilidades de também deter as rédeas da engrenagem que determina o que é a alta cultura e o que é a baixa cultura.

As maneiras de adquirir sobrevivem na maneira de utilizar as aquisições: a atenção prestada às *maneiras* tem sua explicação se observarmos que, por meio destes imponderáveis da prática, são reconhecidos os diferentes modos de aquisição, hierarquizados, da cultura, precoce ou tardio, familiar ou escolar, assim como as classes de indivíduos que elas caracterizam (tais como os “pedantes” e os “mundanos”). A nobreza cultural possui, também, seus títulos discernidos pela escola, assim como sua ascendência pela qual é avaliada a antiguidade do acesso à nobreza. (BOURDIEU, 2013: p.9)

A noção de nobreza cultural é o argumento para um campo de disputas sobre a arte legítima, e este campo, constituído como tal, acaba favorecendo sempre os com possibilidades de acesso desde a primeira socialização a esta cultura legítima, colocando até mesmo quanto ao desempenho escolar diferenciado de crianças de diferentes classes sociais com diferente acesso aos mecanismos de aprendizado.

Assim, a arte torna-se potencialmente mais interessante aos seus iniciados. Aos que dominam seus códigos, signos e linguagens, inclusive no que diz respeito às hierarquias deste domínio, ou seja, cabendo à cada “espectador” uma linguagem da arte igualmente hierarquizada.

O espectador não dotado do código é tal qual o espectador adorniano (1997) sobre o relato de Valéry (1931), que ao chegar no museu perde-se entre os símbolos e signos, as linhas e formas, por estar, do ponto de vista da atividade comunicacional em uma posição distinta:

Uma fria confusão reinaria entre as esculturas, um tumulto de criaturas congeladas, onde cada uma exigiria a não existência da outra, uma estranha desordem organizada. Em meio às imagens expostas para contemplação, as

peças seriam tomadas, zomba Valéry, por um horror sagrado: fala-se um pouco mais alto que nas igrejas, mas mais baixo que no cotidiano. Não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção? (ADORNO, 1997. PG.9)

O problema que Bourdieu aponta é que é no momento de uma experiência estética “confusa” o espectador entrega-se a simples percepção material da obra, ou, ao que Panofsky chamaria de “as propriedades sensíveis da obra de arte”. E, ao fazê-lo, confirma seu lugar nas hierarquias de dominação.

Em verdade, a única forma de transpor a camada primária da experiência é dominando o repertório estilístico das obras de arte. O autor propõe entender o “amor pela arte” como nem tão desinteressado assim, entendendo seu lugar em uma relação social encharcada de marcadores e referências compatíveis com a trajetória/carreira social do indivíduo, ou seja, com tudo que ele viveu, socialmente e o construiu, até o momento da experiência.

O gosto desinteressado, na prática realizar-se-ia no gosto da classe dominante, que não somente apenas reconhece sua própria experiência como a da cultura legítima como, ainda a coloca no topo da hierarquia evolutiva e, como uma potencial analogia da experiência emancipada. O “olhar puro”, como entendido, seria então uma consequência direta de um sistema de arte pautado pela demarcação de classe e “produto da história reproduzido pela educação”.

Assim, o próprio conhecimento da obra de arte, assume lugar como fruto dos mecanismos de distinção.

Por que se faz tanta questão de conferir à obra de arte – e ao conhecimento que ela reclama essa *condição de exceção*, senão para atingir por um descrédito prévio as tentativas (necessariamente laboriosas e imperfeitas) daqueles que pretendem submeter esses produtos da ação humana ao tratamento ordinário da ciência ordinária, e para afirmar a transcendência (espiritual) daqueles que sabem *reconhecer-lhe* a transcendência? (BOURDIEU, 1996: p12)

A questão da emancipação em Bourdieu, é também parte do problema da fruição artística/estética. Sendo a arte uma linguagem — isto é, portadora de signos inseridos em um processo comunicativo —, para que estes sentidos característicos sejam partilhados, é necessário, no mínimo, uma experimentação prévia com eles, o domínio de uma familiaridade dos significados. Se todo o sistema induz o indivíduo a fruir dentro de uma lógica de dominação, logo, em essência não há fruição.

No sentido de uma hierarquização destes gostos e suas possíveis correspondências nas hierarquizações de classe, Bourdieu localizou, na sociedade francesa da década de sessenta, três possíveis demarcações hierárquicas quanto às escolhas do gosto: A primeira, referente ao tal “gosto legítimo”, existe numa correlação variável entre classe dominante, nível escolar e alto capital escolar. Materializa-se no gosto pelas obras legítimas e em vias de legitimação, afinal, em certa medida, são também estes que legitimam;

A segunda, corresponde ao gosto médio, encontrado majoritariamente nas classes médias ou nas frações intelectuais da classe dominante. Contém em si as obras maiores das ditas artes menores; E a terceira, indica o que seria o gosto popular. A ele, Bourdieu (2013) relaciona a tal “música ligeira”, a música erudita desvalorizada devido à sua popularidade e as canções desprovidas de intenções artísticas. Aqui, a classe se apresenta numa equação inversa a do gosto legítimo, em relação a um menor capital escolar.

Alertando assim, para o fato de que não somente o capital econômico define as relações de mediação em uma sociedade de distinções, mas sim, a equação entre capital econômico, capital escolar e capital cultural. Neste sentido também é interessante observar a efetivação de uma hierarquização das artes quanto à popularidade, ou seja, quanto mais popular a obra, menos ela é cultura legítima. Assim, a hierarquização das artes não se daria tão somente quanto a técnica artística, o nível de experimentalismo e a linguagem – música, pintura, literatura, mas, operaria também, sua distinção quanto a popularidade dos artistas e de suas obras.

Bourdieu entende que não há a possibilidade de o sistema de ensino ser democrático em uma sociedade de distinções, a eles, só cabe reafirmar estas diferenças. E, neste sentido, entende o diploma escolar como um dos mecanismos da Distinção. O diploma, por princípio, pretende assegurar uma competência específica em uma área característica. Porém, em verdade, assegura no máximo, a competência de um indivíduo em “cultura geral”. E ainda esta é variável de acordo com o prestígio da diplomação adquirida. Prestígio aliás, que é inculcado em forma de *habitus* e, portanto guia as aspirações, exigências e até a autoestima dos indivíduos em suas respectivas vidas escolares.

As diferenças oficiais produzidas pelas classificações escolares tendem a produzir (ou a fortalecer) diferenças reais ao produzirem, nos indivíduos classificados, a crença, reconhecida e defendida coletivamente, nas diferenças e ao produzirem, assim, as condutas destinadas a aproximar o ser real do ser oficial. (IDEM p:29)

Se por um lado as práticas culturais – na maioria das vezes, impingidas a partir do ambiente familiar – são capazes de possibilitar meios de disputa, segundo Bourdieu é o diploma que garante a “aptidão para adotar a disposição estética” devido à associação com uma “possível” origem burguesa – já que a aprendizagem escolar prolongada é um privilégio dos que podem se dedicar também as “atividades inúteis”. Entendendo neste sentido a própria aprendizagem escolar estendida como atividade “inútil” no imediatismo do mercado de trabalho.

A tese bourdieusiana não pretende, ao colocar a experiência estética da obra legítima, corroborar com o discurso de que somente os iniciados devem ter acesso à arte legítima, mas sim, reconhecer que existem processos objetivos normatizadores do que entendemos por arte, mas também, do que entendemos por fruição.

Para o autor, qualquer teoria que pretenda entender a experiência estética e a obra de arte a partir de sua disposição estética está “fadada ao fracasso”. E, portanto, condena toda e qualquer abordagem que renegue a construção coletiva e individual da arte como produto da história mediado pela educação.

Se a obra de arte é exatamente, conforme observa Erwin Panofsky, o que exige ser percebido segundo uma intenção estética e se, por outro lado, qualquer objeto, seja natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética, como escapar à conclusão de que é a intenção estética que “faz” a obra de arte, ou transpondo uma fórmula de Saussure, que é o ponto de vista estético que cria o objeto estético? Para sair do círculo Panofsky tem de conferir à obra de arte uma “intenção” no sentido da escolástica: uma percepção puramente “prática” contradiz essa intenção objetiva, da mesma forma que uma percepção estética constituiria, de algum modo, uma negação prática da intenção objetiva de um sinal. (BOURDIEU, 2013. p:32)

A intencionalidade tida como solução, para Bourdieu na prática é confusa e pode servir tanto às intenções do autor como do público – sabendo que esta última está sempre condicionada ao conjunto de normas e convenções sociais no qual o indivíduo se insere, tanto quanto, de seu referencial artístico. O autor acredita que deve-se entender a legitimidade da obra de arte enquanto artística a partir de um campo artístico relativamente autônomo, capaz de possuir mecanismos próprios de legitimação onde um objeto pode ou não assumir a função artística a partir do primado da forma sobre a função.

O museu, para o sociólogo é entendido como o espaço de objetivação desta relação. O espaço institucionalizado da legitimação que aponta as formas e etiquetas para a relação com a obra. O espaço museológico, enquanto instituição conferiu à obra de arte um *status* capaz de

“materializar a onipotência do olhar estético e, ao mesmo tempo tornou difícil ignorar que a contemplação artística deveria possuir um *status* erudito.” (IDEM)

Neste sentido, o espaço não só colaborou para a impossibilidade de uma fruição livre, e a efetivação de um “olhar puro”, livre de etiquetas, significativas e hierarquias como serviu de instância de efetivação desta hierarquização. E a experiência estética guiada suprime a capacidade crítica dos indivíduos sociais e encerra suas especificidades enquanto sujeitos. Para o autor, qualquer compreensão que vá muito além do que simples percepções sobre o aprazível estético em sua versão mais física da matéria, é inviabilizada. Configurando assim o espaço museológico, antes de tudo como uma:

Disposição estética constituída em instituição: de fato, nada manifesta e realiza melhor a autonomização da atividade artística, em relação a interesses ou a funções extraestéticas, que a justaposição de obras que, originalmente subordinadas a funções completamente diferentes, até mesmo, incompatíveis – crucifixo e fetiche, Pietá e natureza morta – exigem tacitamente que a atenção seja prestada, de preferência, à forma e não à função, à técnica e não ao tema. (BOURDIEU, 1996)

Assim, os efeitos de uma distinção institucionalizada, propagar-se-iam nos modos da experiência estética, no sentido de polarizar a fruição entre o “gosto puro” correspondente às mais altas camadas dominantes e ao gosto desinteressado kantiano e o “gosto bárbaro” - como aliado de uma estética popular e localizado nas classes dominadas, que tendem a procurar os significados e significações de suas experiências na afirmação da continuidade entre arte e vida na forma da vivência cotidiana.

A estética popular aparece para o autor no extremo oposto à estética kantiana, opondo o belo kantiano ao *ethos* popular. O autor acredita que a estética popular ao subordinar a forma da imagem à função torna-se pluralista e condicional. E é esse *ethos* que orienta a experiência estética nos que, dentro de um sistema de distinções, estão, hierarquicamente “mais desprovidos de competência específica. Ou seja, o *ethos* assume uma oposição diametralmente oposta à da estética.

Daí resulta a “redução” sistemática das coisas da arte às coisas da vida, a exclusão da forma em benefício do conteúdo “humano”, barbarismo por excelência do ponto de vista da estética pura. Tudo se passa como se a forma só pudesse vir ao primeiro plano mediante a neutralização de qualquer espécie de interesse afetivo ou ético pelo objeto da representação que é acompanhada (sem ser possível pressupor uma relação de causa e efeito) pelo controle dos meios de aprender as propriedades distintivas que advêm a esta forma

particular em suas relações com outras formas (ou seja, por referência ao universo das obras de arte e à sua história). (IDEM. p.45)

Nestes casos o julgamento propriamente estético só se manifestaria quando na negativa da obra. E dentro de uma lógica hierarquizada da arte, caberia a este tipo de abordagem, um lugar menor, “a percepção propriamente estética da arte” implica em um conhecimento prévio de uma matéria arte, dentro de uma construção histórica, capaz de a situar e caracterizar contemporaneamente e estilisticamente.

Não se trata da premissa de que para entender de arte um indivíduo deva compreender o repertório político e avançado de um campo acadêmico; assume-se antes, que a esfera política interdepende às experiências que formam o indivíduo inclusive enquanto público de arte. A emancipação política é sempre, e ao mesmo tempo, uma emancipação intelectual, comportando-se, antes de tudo, como uma alternativa à normatividade da ordem social operante e relacionando-se à constituição de um pensamento autônomo.

É neste sentido que se configura não só a teoria bourdieusiana, como também o elemento filosófico de sua abordagem, na forma de uma crítica ao modelo que tende a favorecer um modo de experiência burguesa pautada por um sistema de aprendizagem escolar e familiar que apenas fornece instrumentos linguísticos e referenciais à expressão estética a partir de uma equação com o *capital econômico* cujo resultado é o uso do gosto como marcador e o senso estético como a realização de um senso de distinção.

A partir desta discussão, entende-se que é necessário enxergar esta íntima relação entre as esferas da arte e da política não como uma simples apropriação mútua de discursos, mas sim, como responsáveis por mecanismos que regem tanto as esferas como a formação dos repertórios dos sujeitos sociais como espectadores ou não dentro de uma lógica social profundamente desigual, excludente e opressora

Ao propôr uma ciência do gosto e do consumo cultural transgressora por essência, e fugir de uma estética ao renegar o transcendental particular à cultura legítima, Bourdieu desloca o foco de sua análise para a necessidade de desvelar as relações de poder e legitimações da distinção social escondidas por trás de uma “curiosa unidade de escolhas e práticas sociais” e da própria constituição do gosto.

4 DO DIÁLOGO ENTRE BOURDIEU E RANCIÈRE.

Neste capítulo, pretende-se, enfim, operacionalizar os possíveis encontros e desencontros, em forma de uma análise crítica, entre as principais teorias acerca do campo da arte, elaboradas pela Filosofia sociológica de Rancière e pela Sociologia filosófica de Bourdieu. Para posteriormente compreender o lugar da arte contemporânea nesta relação.

4.1 DO DIÁLOGO ENTRE BOURDIEU E RANCIÈRE.

Com o início da década de oitenta, Rancière (2011) acredita que houve uma afirmação do que seria uma “viragem pós-moderna”, capaz de romper com a idéia da autonomia da arte e com a sua potencial consequência subversiva⁴. Segundo o autor, a rejeição do ideal modernista alargou-se a uma crítica da teoria estética kantiana – como a colocada por Bourdieu onde a idéia de um caráter desinteressado do juízo estético kantiano daria lugar ao entendimento do gosto, enquanto demarcador social e determinado pelo *ethos*, ou seja, na sua realização na arte/vida.

Bourdieu, entende este “juízo desinteressado”, em verdade, como uma tese que esconde o caráter distintivo do gosto enquanto marcador não só social, mas também de nobreza. A concepção de um gosto desinteressado, um juízo desinteressado do belo, como o proposto pela teoria kantiana, esconderia, no fim das contas, seu próprio lugar hierárquico na distinção e seus marcadores culturais, tornando possível supor que seu próprio gosto estaria acima das diferenças de classe.

Em contra ponto, o que Rancière nos traz é a idéia de que o “caso destes não deixa de confirmar a regra de que os juízos de gosto são, na realidade, juízos sociais incorporados que exprimem um *ethos* socialmente determinado” (IDEM,2011) Ou seja, que ainda no gosto desinteressado é possível reconhecer as expressões das distinções de classe na formação do repertório do indivíduo social e na sua forma de estar no mundo.

Para Kant, apreciar a forma pressupõe colocar de lado todas as pré noções do que viria a ser o bom, o belo e o aprazível, tanto quanto as possíveis questões sociais do motivo da apreciação. Somente assim efetivar-se-ia a realização do gosto universalista, mediante a experiência do sensível.

⁴ Este posicionamento foi especialmente defendido por Hal Foster, na obra O retorno do real (2014). Na obra, o autor discute os lugares da arte e da teoria frente às novas narrativas que as vanguardas artísticas incitam.

Rancière, em seu caminho, não só não discorda do filósofo como ainda entende que esta nova universalidade pressupõe e determina também uma nova noção de comunidade, uma nova noção do “comum”, e por assim dizer, uma nova “partilha do sensível”. Capaz de encerrar as questões hierárquicas entre alta e baixa cultura e recolocar a questão da esfera do policial – como a esfera do ordenamento – em uma nova perspectiva.

Em posicionamento diametralmente oposto, Bourdieu fundamenta-se numa contundente crítica a este Juízo Estético kantiano, defendido por Rancière. E em certa medida, é possível dizer que a crítica bourdieusiana é também uma crítica ao utopismo rancieriano, por entender o gosto e suas hierarquias a partir das suas objetivações enquanto manifestações das hierarquias sociais que se configuram a partir da própria hierarquia de uma sociedade de distinções. Talvez não somente o reconhecimento de uma estrutura seja capaz de desvelar os mecanismos de dominação, mas, aqui, entende-se que para a criação de uma nova universalidade, é preciso antes de tudo, dar conta da norma social capaz de exercer o papel reprodutivo até mesmo na formação do gosto dos indivíduos sociais.

Esta “universalidade” - transmutada em um senso comum – em Kant, está como condição primeira para uma revolução na ordem política que vise liberdade e igualdade. Ao passo que Bourdieu, por sua vez, constrói seu argumento baseado na idéia de que ao entender a universalidade como força motriz de uma nova ordem política, negligencia-se e denega-se a realidade social e as possibilidades coercitivas da norma social. Ao que Rancière (2011) responde sugerindo que a denegação kantiana do social pode ser mais subversiva do que uma crítica social da estética que entende a distribuição do gosto como uma hierarquia de classes, conformando-se à tradição de um “regime ético das imagens”, ou seja, com o momento em que o objeto ainda não era arte.

Nos tempos modernos esta máxima alimentou uma preocupação obsessiva entre as classes dominantes quanto ao perigo das classes baixas poderem ser corrompidas pela apropriação dos gostos e aspiração desadequadas à sua condição. (RANCIÈRE, 2011: p8)

Quanto às estruturas coercitivas; Bourdieu entende que há uma estrutura estável que existe a partir da manutenção de grupos que estão caracterizados, antes de tudo, pelo lugar que ocupam na divisão do trabalho social, e pelas formas de interação dentro do sistema. De forma dialética, entendendo que se os indivíduos se formam nesta estrutura, também esta estrutura, forma os indivíduos.

Rancière, por outro lado, entende que a forma de estar no mundo de um indivíduo está, necessariamente, mediada pela “ordem policial” - não enquanto grupo organizado e política de repressão, tão somente, mas, principalmente, como os mecanismos sociais de ordenação e coerção dos indivíduos que agem nas esferas do visível e do não visível, do dito e do não dito.

Em Bourdieu, a compreensão da relação entre arte e política encontra-se a partir dos processos distintivos desde sua primeira socialização – extremamente importante para a configuração das possibilidades de flexibilização, ajustes e ou, reajustes do *habitus* do indivíduo em seus espaços de ação social.

O campo da arte possui uma dinâmica semelhante às demais esferas sociais. Em seu interior, signos e significados são compartilhados a partir de uma espécie de sistema no qual ao mesmo tempo em que os sujeitos se criam, se legitimam. Os agentes sociais desta estrutura também se submetem a este processo quando da formação de suas trajetórias e repertórios individuais. As funções da linguagem e compartilhamentos do visível e do invisível se mesclam. O espectador rancieriano – tanto quanto o indivíduo social bourdieusiano – somente compreende a linguagem de acordo com seu próprio repertório.

Sabendo que este repertório se constrói, em suma, a partir de diferentes formas de participação social, entende-se que a partilha de um significado que *a priori*, seria a comunhão de individualidades, recebe às vezes de uma distribuição desigual. Se a cada indivíduo cabe uma parcela de participação da realidade fundamentada em sua trajetória, a presença na partilha destes signos não se dá de maneira homogênea. A partilha do sensível é então tanto aquilo que se comunga quando o que se separa.

Denomino a partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fica portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005:15)

No campo da arte, a partilha do sensível faz-se na relação entre o indivíduo, ainda que dominado, inserido em um sistema dominante, e o diálogo deste com a obra de arte. A questão é que assim como em Bourdieu que conceitua o *habitus*, como fruto da socialização prolongada do indivíduo, Rancière aceita a existência de um repertório do indivíduo que só se reconhece dentro de seu próprio universo de socialização.

A saída para a emancipação dar-se-ia tão somente, a partir da desierarquização das experiências individuais/coletivas. É preciso lembrar que o sujeito rancieriano é capaz de experienciar qualquer evento artístico a partir de seu próprio repertório, desde que o perceba assim. As experiências são distintas, não hierarquizadas, mas tendem a ocorrer. Esse reconhecimento entre arte e espectador – que no âmbito da arte contemporânea age na esfera do estranhamento – é entendido não enquanto pura e simples mimese da realidade. O reconhecimento dá-se na esfera dos repertórios não miméticos.

A crítica rancieriana repousa-se na noção de que o repertório individual é estabelecido dentro de um processo sistêmico de desenvolvimento social, assim como na formação do *habitus*. No entanto, a experiência do indivíduo é antes de tudo, sua forma de se relacionar e compreender o mundo, de participar e partilhar as experiências, não devendo ser hierarquizada *a priori* e possibilitando à experiência o lugar da dimensão do político na arte.

... a crítica de Rancière põe em evidência até que ponto são problemáticas as teses de Bourdieu; para Rancière, há algo intolerável na ideia de que as capacidades dos indivíduos podem estar determinadas pela sua posição social. Todos os homens são – seres falantes – todos são – igualmente suscetíveis – de serem afetados por enunciados políticos ou textos literários, de serem arrebatados, a partir deste encontro, ao seu – destino natural que é reproduzir sua vida deixando a tarefa de governar a quem tem títulos para fazer – A virulência de sua crítica ressalta a violência dos enunciados de Bourdieu que em um tom objetivo da ciência, legitima uma definição normativa e, sobre tudo, exclusiva da humanidade, sem nunca submetê-la a um questionamento crítico. (NORDMANN, 2010, p.11, texto traduzido⁵)

O que Rancière chama de regime poético - este que age na mimese da realidade estabelece uma hierarquia global de modos de fazer, sentir, perceber, agir, consumir e produzir a obra de arte – não seria capaz de tornar-se espaço propício para a emancipação eficiente do espectador. (RANCIÈRE,2012) Uma emancipação que paute-se, primeiro, na superação de um sistema de dominação que dita regras, normas e repertórios inclusive no que diz respeito às formas de fruição da obra de arte, legítimas ou não. Para o autor, em verdade, é o regime poético da arte que fundamenta as hierarquizações do mundo social e do conhecimento:

⁵ Texto original “...la crítica de Rancière pone de manifiesto hasta qué punto son problemáticas las tesis de Bourdieu; Para Rancière, hay algo intolerable en la idea de que las capacidades de los individuos puedan estar determinadas por su posición social. Todos los hombres son – seres parlantes -, todos son – igualmente susceptibles – de resultar afectados por enunciados políticos o textos literarios, de ser arrebatados, mediante esse encuentro, a su – destino natural, que es el de reproducir su vida dejándole la tarea de gobernar a quienes tienen títulos para hacerlo-. La virulencia de su crítica resalta la violencia de los enunciados de Bourdieu que, em el tono objetivo de la ciencia, legitima una definición normativa y, sobre todo, exclusiva de la humanidad, sin nunca someterla a un cuestionamiento crítico.”

O primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (Rancière, 2005:32)

A crítica rancieriana não se propõe objetivamente enquanto negação à tese de Bourdieu. Longe disso, faz-se na proposição em entender as relações entre dominação e emancipação por um caminho, ainda que distinto, que reconhece o lugar da distinção, ou melhor dizendo, das desigualdades advindas de uma estrutura social coercitiva. No entanto, se a crítica rancieriana não pretende superar a teoria bourdieusiana, tampouco pretende contribuir ao que o autor afirma como um determinismo das capacidades intelectuais dos indivíduos por parte das posições sociais que ocupam. A teoria rancieriana parte do princípio de que todos os indivíduos estão igualmente aptos a serem afetados pela obra de arte, mediante a experiência do sensível e a expressão da continuidade da relação entre arte/vida.

Neste ponto, o presente trabalho pretende chamar a atenção para a necessidade de entender que ainda que aptos, mediante uma experiência estética pautada pelo gosto, pelo aprazível, a relação com a arte estará sempre pautada pela relação com o mundo e com a política. A emancipação intelectual é antes e ao mesmo tempo, a emancipação política e a emancipação da experiência artística não o é, senão a partir da inter-relação entre as emancipações. Assim, na teoria bourdieusiana, o caminho não seria o de entender as capacidades intelectuais determinadas, mas sim, cerceadas pelos sistemas de reafirmação de dominação.

Para esta pesquisa, a necessidade urgente é pôr em cheque o indivíduo enquanto centro das relações entre arte e política, e entre dominação e emancipação. Se em Bourdieu, os caminhos são menos flexíveis para a partilha dos significados. Para Rancière, dada a desigualdade com a qual se formam os repertórios, é possível haver a *partilha do real* seja qual for a socialização do indivíduo, partilha que se relaciona intimamente com a divisão, a bem dizer, e que tem as raízes fincadas na desigualdade social, mas, que em outro sentido, encontra na experiência seu lugar de importância e esta, mesmo que em estrutura desigual, nenhum sistema de dominação poderia usurpar.

Doutro ponto, Bourdieu entende que o problema da naturalização da ordem social, na forma de um “habitus”, não usurpa, em essência às capacidades intelectuais do indivíduo social, mas, às subtrai no momento em que estes naturalizam e aceitam a dominação, seja consciente ou inconscientemente. É a idéia do desapossamento, no sentido mais literal da palavra, o de privar alguém da posse, ou seja, não apenas a ausência da posse, ou, numa análise

rancieriana, a ausência do conhecimento de algo que deveria se conhecer, mas sim, a materialização de, mediante a naturalização de uma ordem social, uma assimilação que subtrai, antes de tudo, os meios da posse.

Neste sentido, Charlotte Nordman (2010) entende que não é possível limitar-se à simples percepção das estruturas, mas, por outro lado, não se deve ignorar a contribuição bourdieusiana com a elaboração de um complexo desvelamento destas. Se por um lado, as fronteiras das exceções e dos desvios de regra são um tanto quanto borradas e minimizadas; a atenção dada às estruturas de formação da distinção, do *habitus* do campo, são bastante efetivas para a compreensão de uma ordem social marcada fortemente pela desigualdade social, econômica, política e cultural.

A experiência estética do indivíduo pautado pela ordem social, ordenado pelo *habitus*, dar-se-ia então, para Bourdieu, a partir de suas aspirações e desejos no mundo cotidiano, tal qual a própria experiência do mundo social. O que o autor aponta é que essa naturalização traz uma forma de conhecimento do mundo, sendo a própria prática no mundo social, fortemente pautada por uma rede de assimilações e porque não dizer de um repertório de *conhecimento* tanto do mundo social, como de suas regras. Em certa medida é um conhecimento operado de forma distinta do conhecimento teórico, mas não deixa de sê-lo.

Para tanto, Bourdieu defende o método da reabilitação de uma razão prática em oposição ao *status* de uma razão teórica como a totalidade do pensamento. E, embora reconheça que o conhecimento prático tem em sua essência o não conhecer a si mesmo, entende que a principal questão é a de entender que o pensamento prático não é uma exclusividade dos dominados, ou, dos dominantes. E assim, “até mesmo” os intelectuais estariam condicionados a ele.

Embora não haja “exclusividade” ao ser condicionado pelo pensamento prático, Bourdieu atenta para a essencial diferença entre dominantes e dominados; Os primeiros teriam possibilidades de além de dominar o próprio pensamento, dominar também a própria lógica da lógica. (NORDMANN,2010) Assim, sendo “mais possível” aos dominantes gozar o domínio de sua própria experiência.

O problema não é simplesmente “técnico”; fixa-se na experiência primária que estrutura o *habitus* dos indivíduos. Haveria entre os dominantes e dominados uma diferença fundamental: os dominantes seriam capazes de produzir uma explicação de sua experiência e a fariam efetivamente, sem

parar (claro, ainda que de maneira não exaustiva) O que seria inacessível para os dominados. (IDEM. p. 29, texto traduzido⁶)

O que Rancière propõe é antes de tudo, pensar a política de outra maneira – sabendo que a experiência estética se guia na experiência da política, da vida social e vice-versa. Não é objetivamente uma sólida crítica capaz de invalidar a tese bourdieusiana, mas sim, a tentativa de trazer os limites da análise e deslocar o lugar da política, da dominação e da emancipação. O que fica desta relação é a possível inquietação quanto às possibilidades de normatização da ordem social. A política para Rancière, “extravasa a contagem das partes, lugares e identidades” a política permite o deslocamento do discurso:

Aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornam-se visíveis enquanto seus e pensantes; e aquilo que até então era entendido como mero ruído dessa experiência obscura torna-se audível enquanto discurso. A isto chamei “a parte daqueles que não fazem parte (RANCIÈRE, 2001. p.8)

Assim, o que Rancière propõe é a elaboração de uma crítica sobre o que seria o lugar no qual o discurso se legitima, na inserção, antes de tudo, no campo intelectual, em certa medida, próxima a necessidade bourdieusiana de reabilitação de uma razão prática.

Em crítica não só à teoria bourdieusiana, mas também, ao campo da sociologia enquanto ciência, Rancière afirma acreditar que o lugar de legitimação de ambos coincide com a necessidade de colocar o desconhecimento como um oculto que precisa ser revelado. “Pois como se sabe, só há ciência quando há o oculto” (RANCIÈRE, 1996) Entendendo, a partir disto, a noção de posse ou desapossamento bourdieusiana como uma teoria que traz em si, a lógica da hierarquização, ao opor conhecimento à dominação e falta de saber.

Para o autor a emancipação não é como uma linha de evolução do conhecimento com começo meio e fim e tampouco repousa sua questão principal num meio de “sanar desigualdades”, para Rancière, o problema da emancipação é, antes de tudo, o problema do fazer ser ouvido.

Talvez neste ponto Rancière não tenha sabido dar a devida importância à teoria da prática bourdieusiana, que não aponta o indivíduo dominado como ignorante em essência, mas,

⁶ “El problema no es simplemente ‘técnico’; arraiga en ‘la experiencia primaria’ que estructura el *habitus* de los individuos. Habría entre los dominantes y los dominados una diferencia fundamental: los dominantes serían capaces efectivamente de producir una explicación de su experiencia y lo harían efectivamente, sin parar (aunque, por supuesto, no de manera exhaustiva), lo que sería inaccesible para los dominados.”

como ignorante do que sabe, desconhecedor do seu próprio saber. “A desapossação não é a simples ignorância: é a consequência de uma autoexclusão em si mesma produzida por juízos sociais excludentes.” (NORDMANN,2010)

Embora seja muito positivo tentar encontrar brechas de deslocamento e representatividade, o que se alerta aqui é, será que é mesmo possível falar em possibilidade de abrir a fala em um sistema de uma sociedade marcada profundamente pelas diferenças hierarquizadas de classe, raça e gênero? O discurso do subalterno, do dominado, a partir da simples criação de uma nova universalidade pode se desierarquizar? O poder falar não se transmutaria em falar a partir de uma linguagem específica, e por isso também, hierarquizada?

Rancièrè pensa a ideia da democracia como a capacidade de qualquer um, as competências iguais. Neste sentido, para o autor, tanto Kant quanto Bourdieu assumiriam prerrogativas baseados em hierarquias. Na experiência estética kantiana existem três; O critério intelectual onde o conhecimento é o único oposto da ignorância; Sentidos e gostos hierarquizados entre o refinamento das altas classes e o gosto do vulgar como inerente ao povo; E a oposição direta entre intelectual e sensorial.

Neste sentido, a alternativa rancieriana seria, mediante a experiência sensorial, a diminuição das hierarquizações intelectuais. O que Rancièrè procura em Kant é a noção de que o juízo estético como não subordinado à necessidade intelectual, que pressupõe antes de tudo uma relação sensorial. Acredita, então que este é um modelo não hierárquico das faculdades do indivíduo, “as capacidades de todos e qualquer um”.

A crítica rancieriana à Bourdieu, falha, no que diz respeito ao entendimento da instituição escola como reprodutora das desigualdades sociais. Ao criticá-lo e entender a escola como um espaço de democracia e igualdade política, Rancièrè parece esquecer que a teoria bourdieusiana não se refere a dimensão ontológica do sistema, mas sim, ao fato de que na prática a instituição escolar exclui os dominados da “partilha” igual na vida política. Não excluindo portanto, a contribuição bourdieusiana e menos ainda, a contribuição rancieriana para o entendimento de um modelo de ensino voltado à emancipação.

No que se refere à instituição da arte na materialização de um espaço museológico, os autores também possuem visões distintas. Ao pensar a possibilidade de um espaço museológico que seja, per si, democrático, Bourdieu desacredita. E aponta a instituição como uma objetivação dos processos distintivos do gosto e da classe dentro da sociedade. Rancièrè, por outro lado, em entrevista à Hussak (2014), elaborou que se em um primeiro momento o espaço

museológico serviu à desconexão das obras e seus contextos, a exemplo das obras de glorificação, que fora de sua função glorificadora: igreja, reino, etc; Tornam-se “anônimas”.

Na metade do século XIX, esta mesma instituição passou por um processo de aburguesamento, responsável por uma hierarquização histórica à qual ainda devemos. Além de um clamor exacerbado do “povo no museu”, cujos efeitos são deveras contraditórios. E, acabaram por dispersar muito mais do que incluir; Ao passo que na atualidade, especialmente os museus de arte contemporânea, repousariam sua existência em espaços um tanto quanto mais reflexivos, com um forte viés representativa das múltiplas identidades. Assim, Rancière acredita que a sociedade chegou ao tal momento onde a arte e as instituições museológicas não se prestam mais tão somente à legitimação da dominação, embora ainda seja ferramenta de seu vocabulário.

No fundo não estamos mais em uma situação em que se poderia dizer que a arte é uma espécie de legitimação da dominação, uma conversão do capital econômico para o capital cultural; não se pode dizer simplesmente que a arte é unicamente o mercado da arte, portanto algo que ocorre nas esferas de especulação. Há uma espécie de realidade social da arte que é também o fato de que as fábricas tornem-se museus e que os museus deem trabalho lá onde as fábricas não dão mais [...] Há algo como um novo aspecto dado ao lado, um pouco anônimo, aberto, um pouco indeterminado do museu e ao mesmo tempo um esforço para normalizar, racionalizar, rentabilizar este tipo de abertura a indústria turística. Penso que há um balanço entre as duas coisas, laços que se tornam laços indeterminados, indistintos, onde cada um pode entrar e encontrar o que interessa e uma tentativa de normalização destes espaços (RANCIÈRE in HUSSAK, 2014 p.7)

E, talvez aqui, repouse uma importante crítica rancieriana à Bourdieu, no sentido de que sua análise do sistema museológico e do próprio sistema da arte encerra uma reconfiguração de um modelo de dominação social, sem dar vistas às modificações que ocorrem no regime estético da imagem. Atendo-se, exclusivamente, ao regime ético. Por outro lado, as possibilidades de flexibilização das instituições museológicas e, por conseguinte, da própria arte, apontadas por Rancière, em verdade, não evidenciam o lugar do capital, seja no mundo da arte como um todo, na experiência estética do indivíduo social, ou, no que se refere às instituições museológicas.

Por tudo isso, é possível dizer que entre Bourdieu e Rancière, muitos são os espaços de congruências e incongruências, mas, num geral, a crítica rancieriana não anula a teoria bourdieusiana. Ao passo, que ao mesmo tempo, suas possibilidades de flexibilização da

experiência estética e, principalmente do “modelo emancipatório de ensino” podem contribuir para a construção de um pensamento voltado, desta vez, à emancipação.

A teoria bourdieusiana é um diagnóstico, uma constatação de quais os possíveis caminhos da dominação inseridos em um sistema onde a primeira socialização, os signos e símbolos transmutam-se em marcadores de classe destes mesmos indivíduos. Rancière, por outro lado, entende as possibilidades do ponto de vista da emancipação, e entende que as artes não emprestam mais do que sua comunicabilidade às manobras de dominação e emancipação. E, neste sentido, não seria a experiência estética, jamais, uma manifestação do gosto dominado, mas sim, uma expressão do sensível

Rancière entende a sociologia de Bourdieu como um simulacro da visão platônica, incapaz de pensar a esfera da arte e da política para além do regime ético da arte. Remetendo à República, onde cada indivíduo desempenha um papel específico, dominando ou sendo dominado, uma função social *determinada*. Embora Bourdieu tenha dado conta das trajetórias e possíveis exceções de sua “economia dos bens simbólicos”. Na sua teoria não há o espaço para a experiência desierarquizada. E talvez seja esta uma das principais contribuições que o diálogo entre Rancière e Bourdieu pode trazer à compreensão da dimensão política no campo da arte, especialmente ao que concerne à fruição. O encontro entre uma rica descrição dos processos de dominação e distinção a partir do gosto, ou seja, o entendimento das engrenagens que engendram o que é “belo” e “aprazível” em diálogo com a possibilidade da experiência desierarquizada.

Rancière entende a análise bourdieusiana como determinista e divisora do mundo social em duas partes, dominados e dominantes. E, de fato, na prática, não se pode dizer que Bourdieu tenha, de fato, centrado sua obra nos efeitos da emancipação, nem tampouco tenha pretendido desvelar as possibilidades de emancipação. A obra bourdieusiana centra-se no desvelamento da dominação, mas não somente por isso deve desavisadamente ser chamada de determinista. Enquanto desvelamento das forças de dominação, a teoria bourdieusiana logrou seu espaço, espaço aliás, menos ingênuo e utópico do que a simples emancipação pelo sensível.

Embora a crítica rancieriana à Bourdieu seja um tanto quanto irresponsável, algo deve ser considerado quanto na intenção de causar uma inquietação acerca da experiência sensível do indivíduo social; Rancière acredita que a igualdade só se dá na medida da própria igualdade e considera a importância dos efeitos do discurso e suas distinções, seja em um que denuncia a desigualdade ou no outro que afirma e reivindica a igualdade.

Neste sentido, este trabalho entende que embora seja necessário avançar a discussão para além dos próprios efeitos da dominação, em uma sociedade de distinções também na autoridade dos discursos, não adianta tanto as coisas como são faladas, mas sim, como são.

O próximo tópico deste capítulo constrói-se a partir das teorias e do confronto apresentado até o presente momento em conjunto com uma breve análise do contexto da fruição na arte contemporânea, considerando suas possibilidades e impossibilidades emancipatórias segundo as teses de Bourdieu e Rancière.

4.2 ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

A arte do século XVIII advém de um processo de diferenciação entre artista e artesão mediante a ascensão da burguesia e do modelo de pensamento racionalista. Em meio a este cenário, a arte precisava de uma prerrogativa sagrada para garantir a transcendência do indivíduo social em um mundo dessacralizado e racionalizado. A estética, e, neste trabalho, a teoria kantiana, buscou, por muito tempo, garantir a legitimação desta arte associada à aura do sagrado e ao prazer puro.

Dois séculos depois, as vanguardas artísticas em consonância com as teorias da arte iniciaram um forte processo de dessacralização da obra de arte em si e de seus modos de produção. A princípio, o Cubismo, 1907, buscou na linguagem da pintura uma ruptura com o realismo mediante a decomposição da realidade em justaposição de “colagens” capazes de operar uma nova lógica narrativa. Em 1913, Duchamp criou o seu primeiro “readymade” intitulado Roda de Bicicleta. Consistia em uma roda de bicicleta presa a um banco. Ambas as ações proporcionaram uma série de efeitos de ruptura tanto no modo do fazer artístico, quanto na forma de entender a arte, seja pelo público, seja pelas instâncias legitimadoras, ou, pelos teóricos. As vanguardas buscavam o interesse pleno pelo corriqueiro, o acaso e, principalmente, uma “nova estética”, desta vez, capaz de dar conta de novos sentidos e significações.

No entanto, embora as vanguardas tenham proporcionado importantes rupturas. Até o fim da década de cinquenta, pensar em arte, era, majoritariamente referir-se a duas principais categorias de linguagem: a pintura e a escultura. É na década de sessenta, que, ocorre uma flexibilização deste sistema de classificação que aos olhos de uma arte moderna contemplativa, presumia, antes de tudo, a necessidade de uma reflexão quanto a própria legitimação de tal manifestação enquanto obra de arte.

Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001: p.3)

As fronteiras entre o que é a arte contemporânea e o que eram as manifestações de vanguarda não são consensuais na literatura. Porém, é possível perceber que, se não há um ano definido para o início de um Movimento da arte contemporânea, por outro lado, as continuidades quanto às manifestações de vanguarda são claramente perceptíveis. A “nova arte” da década de sessenta, compartilhou das vanguardas a necessidade em entender a obra como uma derivação do mundo social.

A arte contemporânea entendida neste trabalho realiza-se no presente, mas, tem as raízes nestas preocupações trazidas desde o começo do século XX, na extensão entre as fronteiras de arte e vida, na tensão entre tempo e espaço social, tanto quanto, a “vontade” em dar voz às múltiplas formas de arte. A arte contemporânea rompe com as barreiras da forma e do conteúdo a tal modo que, hoje, já não é possível pensar em um modo de produção que por si só seja responsável pela legitimação de um objeto enquanto obra de arte. Ao contrário das pinturas do século XVIII.

Os esforços dos anos 60 e 70 – em que os artistas procuraram estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística, adaptando a marginalidade social da prática da vanguarda modernista a uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural mais importante – Tendo sido agora assimilados como fatores significativos da produção e da recepção artística. Existe uma vibração nas imagens de Warhol que é a pulsação do dia-a-dia, e existe uma poesia nos materiais aceitos por Beuys e os que vieram depois dele inextricavelmente ligada ao contexto de sua expressão. A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado. (IDEM: p.236)

Do ponto de vista da experiência estética, numa análise primeira, poder-se-ia entender que os processos de flexibilização e dessacralização da arte, decorrentes dos pleitos das vanguardas e das teorias da arte incorporaram também a tensão necessária, segundo Rancière, para a possibilidade de uma imersão nas dimensões da dominação e da emancipação do indivíduo social.

Alerta-se no entanto que se a Arte Contemporânea surgiu dos questionamentos de vanguarda e da possível apropriação entre arte e vida. No que se refere as instâncias de legitimação, assumiu uma posição de dependência e ao mesmo tempo, questionamento do espaço. A Arte Contemporânea, tal qual toda a tradição artística, pode ser vista fora do museu, mas, sua obra, enquanto obra com valor artístico, pressupõe uma intencionalidade do autor, tanto quanto, a comunicação desta intencionalidade para o interlocutor. Caso contrário, o “Urinol” de Duchamp, seria apenas um urinol. Admite-se que as instâncias de legitimação sofreram um processo de flexibilização, se comparados às formas artísticas do século XXVIII, no entanto, não deixaram de existir.

Existe e sabe-se que há uma profunda distancia entre o que quiseram as vanguardas artísticas produzir e o que de fato produziram no que se refere à mudança social. No entanto, este trabalho não entende que seus pleitos foram fracassados. Longe disso, compreende as possibilidades da Arte Contemporânea como devedoras às contribuições das vanguardas. A questão que se coloca, refere-se muito mais ao situar das possibilidades emancipatórias da experiência estética da obra na Arte Contemporânea. Posto que, embora as vanguardas tenham sido responsáveis por uma flexibilização os próprios modelos sociais de dominação perpetuam-se e a arte não é um campo fixo e produz-se de acordo com o seu próprio tempo social.

Ora se o Parangolé de Oiticica não tem garantido o seu lugar em uma arara de qualquer exposição, uma pretensa supressão do “conteúdo” não se mostrou, de fato, a extensão entre a arte e política, ou a arte/vida, no sentido de a expressão de uma liberdade de fruição. A experiência estética permanece guiada pelos mecanismos de dominação, capazes de determinar o que é ou não arte e, logo em seguida, garante o seu espaço ainda embalsamado, indo de encontro, inclusive, com o próprio sentido da obra e da intencionalidade de seu autor.

Neste sentido, o trabalho aponta para a necessidade em desvelar as estruturas de dominação, tanto quanto os mecanismos de apropriação da arte. E, assim, entendê-los como mais um marcador de classe, numa abordagem bourdieusiana, em conjunto com a flexibilização de todas as estruturas do campo da arte, ao modo da desierarquização rancieriana. Desde o artista, que não deve, jamais, guiar a experiência estética do fruidor – inclusive no que concerne a questão política – perpassando as possibilidades das instituições museológicas e chegando, enfim, na efetivação da experiência estética desierarquizada. Cabe à Arte Contemporânea, o lugar da dúvida, sobre seus símbolos, signos e portanto, sobre si mesma. Assim, talvez, um dia, poderá desempenhar funções emancipatórias.

Se a Arte Contemporânea e as vanguardas artísticas não conseguiram romper a barreira da legitimação, acredito que por outro lado, foram capazes de desrealizar e tensionar as fronteiras entre espaço e tempo, considerando o que tanto uma teoria bourdieusiana quanto rancieriana tem a dizer sobre as possibilidades emancipatórias, ou seja, em suma, a arte jamais pode, per si, emancipar ou dominar, no máximo ter função emancipatória.

A arma da Arte Contemporânea é o estranhamento fruto de sua experiência estética que tem como principal norte o deslocamento do indivíduo de uma observação meramente contemplativa. Artur Danto (2014) refere-se à Arte Contemporânea como a arte pós-histórica, por romper com a era das grandes narrativas. Bourriard (2009) por outro lado, fala em uma arte da pós-produção, por serem as obras que reprogramam noções de narrativa, tempo, espaço, forma, estilo e até mesmo conteúdo. Em ambos, a constância quanto ao rompimento da narrativa leva ao estranhamento da experiência estética que, no presente trabalho, é entendido, a partir da contribuição rancieriana como um mecanismo para o potencial tensionamento entre tempo e espaço de hierarquização, por consequência, entre emancipação e dominação da experiência estética.

No entanto, é preciso saber os limites deste tensionamento. A pluralidade dos discursos em uma sociedade de distinções pode até ser levada para além dos muros da instituição museológica, mas nunca, será entendida como o pleno espaço de igualdade de fala. Posto que sob a influência da dominação, as prerrogativas normativas do discurso ainda serão às equivalentes ao discurso dominante. Como no caso do espectador que se permite ocupar o espaço museológico, mas sempre sentirá a diferença de sua experiência – apontada tanto por Bourdieu, quanto Rancière – de modo hierárquico, na pretensão de uma defasagem.

Assim, o presente trabalho entende que embora haja na Arte Contemporânea o potencial de uma arte emancipatória segundo as definições de Rancière. Não é possível pensar em emancipação efetiva, enquanto o lugar do discurso da arte estiver imerso dos processos de dominação e dos usos estratégicos do gosto como marcadores de classe.

Neste sentido, a pesquisa entende a necessidade de dessacralização não somente da arte enquanto objeto, mas também e principalmente, de sua experiência estética. Uma dessacralização capaz de retirar dos “censores” o poder da doutrinação de uma experiência, ou outra. Possibilitando enfim, colocar o sujeito como centro da autonomia de sua própria experiência. Tal entendimento surge como fruto da compreensão dos processos de dominação desvelados por Bourdieu em diálogo com a desierarquização proposta por Rancière, e das críticas e reafirmações de ambos em relação à transcendentalidade da obra. O que aponta-se

aqui, é o fato de que ainda que efetive-se a dessacralização de uma obra de arte, a experiência estética estará inserida em uma normatização sacra, plena, emancipatória, com destinos pré determinados capazes de direcionar a boa e a má experiência. Assim, para além da dessacralização da arte, faz-se necessário o exercício constante em evidenciar as estruturas de dominação, desierarquizar as estruturas de entendimento do mundo, e, então, dessacralizar a própria experiência da arte.

5 CONCLUSÃO

Partindo do diálogo crítico entre a obra de Pierre Bourdieu e Jacques Rancière, este trabalho pretendeu analisar a dimensão da política na arte e na experiência estética a partir do elemento filosófico e sociológico em ambos os autores. Para tanto, buscou definir as esferas da arte e da política como intersecções, interdependentes, que coexistem de maneira individual, mas também e principalmente, alteram-se na criação da realidade social.

A experiência estética, neste sentido, apareceu como situada em um complexo sistema de distinções, onde o gosto, o conceito de belo e aprazível, assumem a forma de marcadores sociais. Garantindo desde um título de nobreza, à manutenção do “lugar do gosto vulgar” de um indivíduo. O elemento filosófico e sociológico em ambas as teorias remontou o que seria a relação entre arte e política, e os mecanismos inerentes à formação do gosto, do conceito de belo e de aprazível, descartados por uma visão transcendentalista da arte, como a estética kantiana.

Em síntese, a experiência estética estaria inevitavelmente guiada pelos conceitos de belo e aprazível, ou seja, pela própria formação do gosto. O que os autores trouxeram como contribuição deu-se no que concerne às formações destes sistemas de identificação e classificação do mundo. Ambos entendem que o gosto forma-se mediante construção social compartilhada, ou seja, pelo compartilhamento de símbolos, signo e linguagens. Neste sentido, somente caberia a cada indivíduo, o gosto que caberia a seu próprio contexto de socialização e, de forma secundária, mas, não menos importante à sua própria classe social.

Neste sentido, foi possível entender a importância do sistema escolar para a reprodução dos compartilhamentos sociais, sejam de emancipação, ou dominação. Bourdieu, focou sua teoria nos processos de dominação e localizou a escola como um dos principais espaços de consolidação e legitimação das desigualdades. Entendeu que há também uma profunda relação entre acesso à escolarização, e os vários outros espaços de socialização e aprendizagem que constituem o *habitus* – tal qual a escolarização prolongada e usos de tempo livre em “atividades inúteis” (do ponto de vista do mercado), ou seja, *capital simbólico* – e *capital econômico*. Garantindo a manutenção do gosto dos dominantes como o gosto da cultura legítima e os dominados como o gosto do vulgar, reafirmando uma hierarquização das experiências estéticas.

De um ponto não necessariamente oposto, Rancière, foca sua abordagem nas possibilidades de emancipação e propõe um modelo de ensino voltado a dissolução das hierarquias entre professor e estudante, onde o professor seria o mestre, aquele que tudo sabe,

e o estudante o ignorante, que tanto não sabe, quanto ignora. O que Rancière propõe é perceber que tanto o mestre não sabe da totalidade da realidade, quanto o ignorante não é capaz de ignorar toda a realidade. Para o autor, a emancipação, somente é possível quando na dissolução das estruturas hierárquicas.

O trabalho, por sua vez, entendeu as possibilidades da Arte Contemporânea não como emancipadora, mas, como elemento de uma fruição estética que é levada para além da simples contemplação e que desloca o indivíduo de seu lugar passivo. Não acredita-se em uma estrutura de dominação fixa, porém entende-se a importância em desvelar as manobras da dominação e perceber, na possibilidade da experiência sensível uma potencial experiência desierarquizada, que não preceda necessariamente o conhecimento intelectual bourdieusiano numa rígida oposição à ignorância rancieriana.

Tanto Bourdieu quanto Rancière, não acreditam na arte como emancipadora per se, mas sim, como elemento comunicativo de uma ordem social. No entanto, Rancière, acredita que é possível falar de uma arte emancipatória, desde que ela tensione a relação entre espaço e tempo e portanto, seja capaz de estabelecer rupturas quanto aos modelos hierárquicos de fruição.

Assim, o trabalho não entende a Arte Contemporânea como o padrão da arte emancipatória apontada por Rancière, posto que também esta, tem em si as marcas de uma necessidade de legitimação que, em uma sociedade de distinções, transforma-se em hierarquização. Porém, reconhece em tal, as possibilidades de ruptura de uma narrativa capaz de tensionar não só a relação entre espaço e tempo, como também, de uma experiência estética que pode vir a se realizar sem a necessidade de um repertório específico.

Ainda que esta experiência estética, no campo prático, permaneça polarizada entre a experiência dos que conhecem e daqueles que ignoram, a obra da arte contemporânea, por si só, em sua narrativa, aponta para uma possibilidade de imersão gratuita de conhecimentos específicos, que se realiza no repertório do sujeito fruto de sua relação com o mundo social. Possibilitando, antes de tudo, uma dessacralização da própria experiência estética.

Por fim, entende-se que embora a experiência estética seja alvo de discussão teórica desde a gênese do estudo do campo da arte, tanto pelos teóricos, como nas instâncias de produção da arte. Ainda há muito a ser entendido a partir da perspectiva da dimensão da política na arte, ou seja, da experiência estética como pautada pela realização do indivíduo na esfera social, política e econômica. Somente a partir do excessivo desvelamento das estratégias de dominação, em conjunto com a flexibilização das hierarquias do saber, parece ser possível encontrar uma experiência estética da arte efetivamente emancipatória. No sentido de uma

construção de um campo, efetivamente voltado à emancipação intelectual, política, e por consequência do indivíduo em sua existência social.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Ática, 1997.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1955
- BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988. 238 p. (Coleção debates 209).
- BOTTOMORE, T. & NISBET R. (org) *História da análise sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BOURDIEU, P e PASSERON, J.C. **A Reprodução**: Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2008.
- _____, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- _____, Pierre **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, 160p.)
- _____, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na europa e seu público. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Zouk, 2007. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira.
- _____, Pierre. **As regras da arte**. Portugal: Presença Ii, 1997.
- _____, Pierre. **Para uma sociologia da ciência**. Lisboa: Edições 70, 2004. Tradução: Pedro Elói Duarte.
- _____, Pierre **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 322 p. Tradução Fernando Tomaz.
- _____, Pierre. **Razão Práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.
- _____, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **A estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUROWAY, Michael. **O Marxismo Encontra Bourdieu**. São Paulo: Unicamp, 2010
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008
- CHAIA, Miguel. **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013. 416 p.

- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. **Después del fin del arte: EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL LINDE DE LA HISTORIA**. Espanha: Ediciones Paidós, 2014.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. ____: ____, 2009.
- FERREIRA, Glória et al. Uma história da arte?: Arte e Sistemas fora do eixo. Recife: Massangana, 2012. 98 p. (Coleção Estudos da Cultura).
- FOSTER, Hal. O retorno do real. 2005.
- FREIRE, Cristina et al. História[s] da arte: do moderno ao contemporâneo: Arte contemporânea e instituições: a exposição como fresta do imaginário. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. 110 p.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). Conceitualismo do Sul/Sur. São Paulo: Annablume, 2009.
- FRANCASTEL, Pierre. **Sociologia da Arte: A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREITAS, Artur. O Sensível Partilhado. **História: Questões e Debates**, Paraná, v. 44, n. 1 2006
- FURIO, Vicenç. **Sociologia Del Arte**. Madrid: Catedra, 2000.
- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da Arte**. São Paulo: Edusc Martins Fontes, 2008.
- HUSSAK, Pedro Rancière:: A política das imagens. **Princípios: Revista de filosofia**, Natal, v. 19, n. 32, p.95-107, jul. 2012.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Tradução Álvaro Cabral.
- LOPES, João Teixeira. Sociabilidade e consumos culturais:: contributos para uma sociologia da fruição cultural. **Revista da Faculdade de Letras:: Sociologia**, Porto, v. 5, n. 3, p.179-188, ago. 1998. Editor Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- MARX, K.; ENGELS, F. **Marx & Engels: História**. São Paulo: Ática, 1989. 496 p.
- MARX; ENGELS. **CULTURA, ARTE E LITERATURA: textos escolhidos**. São Paulo: Expressao Popular, 2010. 352 p.
- MARX; ENGELS. **Sobre Literatura e Arte**. 4. ed. Lisboa: Estampa, 1974. 296 p.
- MIRANDA, Luciano. **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

NORDMANN, Charlotte. **Bourdieu/ Rancière**: La política entre sociología y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. 204 p.

ORTIZ, Renato. **A SOCIOLOGIA DE PIERRE BOURDIEU**. São Paulo: Olho D'Água, 2013.

PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social**. Rio de Janeiro: Editora Fgv, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. 2. ed. São Paulo: 34, 2005. 72 p.

_____, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Orfeu Negro, 2010. 200 p.

_____, Jacques. **O Desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009.

_____, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____, Jacques. **O que significa estética**. 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-txt2http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-txt-2>>.

_____, Jacques. O tempo da emancipação já passou? In: **A República Por Vir**: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, 2011.

VALÉRY, Paul. O Problema dos Museus. 1931 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2013.

ZOLBERG, Vera L.. **Para Uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Senac, 2006.