SÉRIE SOCIOLOGIA

AS AMBIVALÊNCIAS DO GOSTO: repensando os limites da teoria bourdieusiana do habitus à luz da dimensão estética

Amarildo Muniz Malvezzi

Editora UFPE

AS AMBIVALÊNCIAS DO GOSTO:

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

SÉRIE SOCIOLOGIA

AS AMBIVALÊNCIAS DO GOSTO: repensando os limites da teoria bourdieusiana do *habitus* à luz da dimensão estética

Amarildo Muniz Malvezzi

ORGANIZADOR

Editora UFPE | RECIFE 2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

M262a Malvezzi, Amarildo Muniz.
As ambivalências do gosto [recurso eletrônico] : repensando os limites da teoria bourdieusiana do habitus à luz da dimensão estética / Amarildo Muniz Malvezzi. – Recife : Ed. UFPE, 2020.

Originalmente apresentada como tese do autor (doutorado – UFPE. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Sociologia, 2018) sob o mesmo título.

Inclui referências.
ISBN 978-65-86732-93-1 (online)

1. Bourdieu, Pierre, 1930-2002 – Crítica e interpretação. 2. Sociologia – Filosofia. 3. Arte e sociedade. 4. Estética. 5. Indústria cultural. I. Título.

301 CDD (23.ed.) UFPE (BC2020-121)

Todos os direitos reservados aos organizadores: Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Editora UFPE
Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea
Recife, PE | CEP: 50740-530
Fone: (81) 2126.8397 | publicacoes.editora@ufpe.br
www.ufpe.br/edufpe

AGRADECIMENTOS

Amarildo Malvezzi

Enfim, um processo chega a seu fim, no duplo sentido do termo: à finalidade e ao término. De graduando em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Pernambuco, à conclusão do doutoramento, pela mesma instituição, sinto-me visceralmente ligado ao ambiente onde tive meus primeiros e autênticos contatos com o pensamento sociológico, bem como à construção teórica mais bem acabada que pude elaborar, a propósito do doutorado.

Para mim, saído de uma cidade interiorana como Remanso – BA, atravessando a estranha educação básica onde pouco se lê, onde pouco se pensa, onde pouco se escreve, a formação que pude desfrutar na instituição me induziu àquilo que se espera da formação: uma revolução mental, uma conversão das disposições vulgares (penso na frágil formação escolar) em hábitos intelectuais. Como diz o conceito de formação, somos formados por aquilo a que nos dedicamos. Ter deslocado tanto tempo ao estudo, à aprendizagem, à tentativa em suprimir a distância entre a lógica de ensino da educação básica (passiva demais, instrumental demais) e a lógica da educação superior (com a exigência de autonomia e expectativa de contribuição intelectual através de inovações e problematizações), certamente, foi um processo que me reestruturou. Assim, agradeço imensamente à instituição

que me concedeu esse privilégio: educação gratuita, com grau de excelência inegável, cercado de estímulos materiais e intelectuais no prosseguimento de minha formação.

Meu agradecimento é, principalmente, aos professores que mais exerceram, sobre mim, um tipo peculiar de influência intelectual. Agradeço a Paulo Marcondes, quem mais contribuiu ao fornecer o idioma científico adequado para que meu desejo de trabalhar com a arte sob o viés político pudesse ser visto à luz da sociologia. Agradeço a Maria Eduarda, que tantas vezes proporcionou o contato com as lentes necessárias para alinhar cultura e crítica, tão essencial para manter a tensão entre as diversas formas históricas de dominação (a tão desoladora opressão) e a emancipação (essa promessa inevitável subjacente à atividade crítica). A Jonatas Ferreira, que pelo mais breve contato, despertou em mim o gosto pelas leituras inesperadas do mundo social, principalmente aquelas que permitiam fundar um diálogo entre a dimensão estética e a sociedade. À semelhança de Jonatas, agradeço a Cynthia Hamlin – a meus olhos, a mais íntima do mundo teórico. Agradeço a Cynthia não apenas pela orientação de minha tese de doutorado – marcada mais pela exigência de atingir o máximo de autonomia e criatividade sem perder rigor, sistematicidade, coerência. Certamente, um ideal difícil de atender, mas que me proporcionou uma experiência diferente em relação ao processo de construção de conhecimento sociológico. Agradeço-lhe por todas as experiências intelectuais, principalmente uma: a de não amaldiçoar o pensamento teórico como se fosse uma anomalia intelectual.

Agradeço a meus pais, Vera e Roberto, por terem me proporcionado uma vida onde nada me faltou – nem à saúde do

corpo, nem ao espírito. A eles, além do bem que desejo, desejo que possam enxergar, sempre, os frutos do esforço conjunto da família – e essa tese é um deles.

Agradeço a meu irmão Tássio, a quem não canso de repetir o quanto é querido. Também a minha irmã Tamira – um modelo de ser humano – e a minha irmã Amaranta – tão presente, mesmo sendo uma nômade nesse mundo. Agradeço a João Marcelo, pessoa talentosíssima, por ser também quase um irmão.

Agradeço a todos os meus familiares, principalmente a minha tia Ana. Eis alguém que nunca poupou afeto ou esforço para que nós, seus sobrinhos, pudéssemos manter os estudos. Sem ela, dificilmente isso seria possível.

Agradeço a meus colegas de doutorado, principalmente aqueles com quem convivi a vida dupla de sociólogo e peladeiro – certamente, uma junção muito divertida.

Agradeço profundamente a Maria Letícia, uma mulher rara, valente e inteligentíssima –alguém que fez imensamente por mim e não esquecerei.

Agradeço a Kamila Oliveira, com seu humor enigmático e sua inteligência geniosa, por ter feito tudo que pôde para me apoiar, mesmo a seu modo bipolar.

Agradeço a Priscilla Maciel – Srtá Mequi. Aquela que me fez recobrar a consciência e algum grau de lucidez, em meio às atribulações da vida. Agradeço de coração, por tudo. Tê-la conhecido foi como ler Rilke – Pri foi uma escola de delicadeza para meu espírito.

Agradeço a Deliana, pelas conversas bem humoradas e intermináveis, momentos de descanso em meio à fadiga.Também a Carol Rodrigues, muito querida e iluminada, por quem tenho estima, afeto e apreço.

E, por fim, agradeço a Keren Priscila. Mais do que namorada, é alguém por quem tenho a mais sincera admiração. Uma mulher que exala autonomia – uma existência cheia de sonhos, lutas, conquistas. Agradeço, além da inspiração que desperta em mim, por todos os instantes que partilhamos. Quando estive à beira de me perder, Keren foi como uma bússola para meu mundo. É como um Ás de Copas, para mim – uma existência cuja beleza vem do espírito à pele, um encanto de pessoa, que devolve sentido a este mundo... este ainda é um mundo belo. Tenho profunda gratidão por tudo – e o amor que sinto é apenas o caminho mais prazeroso, para estar em contato com alguém tão especial, com quem tenho aprendido tanto e tenho tanto a aprender.Grato a tudo que foi necessário para que esse caminho pudesse ter sido percorrido, principalmente ao CNPq, pelos recursos imprescindíveis.

São inumeráveis os fatores necessários para que essa experiência fosse concretizada, razão pela qual as palavras dificilmente poderão fazer justiça. Mas minha gratidão sempre esteve e estará aberta a reconhecer tudo aquilo que aqui não está.

PREFÁCIO

Amarildo Malvezzi
Juazeiro, Bahia
Novembro de 2018

Esta obra é resultado do encontro de duas preocupações teóricas fundamentais. Por uma via, a problematização da teoria do habitus de Pierre Bourdieu, do questionamento do veredicto da crítica, segundo o qual o habitus possui uma lógica avessa à liberdade e autonomia dos indivíduos; por outra, a tentativa de refletir acerca da dimensão política do gosto – pensado à luz da estética. Esse encontro se tornou ainda mais radical e autêntico a partir do momento em que, no interior do pensamento bourdieusiano, habitus e gosto se revelaram visceralmente ligados. À medida que se aprofundava na busca por resíduos de liberdade e reflexividade na teoria do habitus, paralelamente, consolidava-se a possibilidade de realizar uma leitura política do gosto. E, inversamente, à medida que se escavava a dimensão política subjacente à lógica estética do gosto (em que medida ele se liga à liberdade/dominação), mais possibilidades teóricas emergiram no sentido de repensar a teoria do habitus e questionar o suposto fatalismo e reprodutivismo. As investigações a seguir, balizadas por esses termos, conduzem também à renovação da crítica, pois as novas leituras extraídas a partir desse diálogo – entre a teoria do habitus e os discursos estéticos do gosto – permitiram o diagnóstico de novos limites, imper-

ceptíveis até então. Cabe, então, ao leitor, não perder de vista o elemento genético e estruturante da obra, para que possa observar a movimentação intelectual presente.

SUMÁRIO.

INTRODUÇÃO. 17

1. OS LIMITES IMPOSTOS PELO HABITUS AO PROJETO BOURDIEUSIANO 29

1.1 PROJETO BOURDIEUSIANO

1.2 TEORIA DAS PRÁTICAS: CENTRALIDADE DO HABITUS

1.3 HABITUS: LIMITES E CRÍTICAS

1.3.1 Reprodutivismo

1.3.2 Concepção de identidade

1.3.3 O primado da pré-reflexividade

1.3.4 Obscurecimento da crítica, resistência e liberdade

1.4 RESÍDUOS

1.4.1 Reflexividade e Sociologia

1.4.1.1 *Lógica da Prática, Reflexividade e Sociologia*

1.4.1.2 *Autonomia, Reflexividade e Sociologia*

1.4.1.3 *Resistência, reflexividade e sociologia*

1.5 HYSTERESIS: ACIDENTE HISTÓRICO E EMERGÊNCIA DA REFLEXIVIDADE

1.6 HABITUS CLIVADO: VONTADES OBLÍQUAS

1.7 INDÍCIOS DE LIBERDADE NA DIMENSÃO ESTÉTICA: O PRIVILÉGIO DA CATEGORIA DO GOSTO

2. A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA LÓGICA ESTÉTICA DO GOSTO 105

2.1 HIERARQUIA DOS SENTIDOS: O SENTIDO MAIS VULGAR

2.2 LÓGICA ESTÉTICA DO GOSTO

2.3 PROBLEMA DO GOSTO A PARTIR DE HUME E KANT: AUTORIDADE DO CRÍTICO CONTRA A AUTONOMIA DO JULGAMENTO

2.4 HANNAH ARENDT: DESLOCAMENTO DO GOSTO DA ESTÉTICA PARA A POLÍTICA

2.5 ADORNO E A CONSTRUÇÃO DO VÍNCULO ENTRE GOSTO E DOMINAÇÃO

2.5.1 Indústria Cultural: mercadoria ou arte?

2.5.2 Indústria Cultural: o estético a serviço da dominação

2.5.3 Potencial do gosto: estética, subjetividade e sociedade

2.6 O CARÁTER AMBIVALENTE DO GOSTO

2.7 LÓGICA ESTÉTICA E LÓGICA POLÍTICA DO GOSTO: FUNDAMENTOS PARA UMA LEITURA NÃO-DETERMINISTA DO HABITUS

3. AS AMBIVALÊNCIAS SOCIOLÓGICAS DO GOSTO: LIBERDADE E REFLEXIVIDADE NAS ANÁLISES ESTÉTICAS DE BOURDIEU **177**

3.1 CRÍTICA E REFLEXIVIDADE: UMA LENTE CAPAZ DE ENXERGAR MAIS DO QUE A DOMINAÇÃO

3.2 A ESTÉTICA NÃO É MARGINAL À SOCIOLOGIA REFLEXIVA

3.2.1 O manifesto político de Bourdieu: a inesperada união entre arte e ciência

3.2.2 O intelectual

3.3 O ARTISTA: O INTELECTUAL DA DIMENSÃO ESTÉTICA

3.3.1 Anomia estética e autonomia do campo artístico

3.3.2 O estilo de vida do artista

3.3.3 O caráter leviano e o espírito ambivalente

3.3.4 Forma e objetivação: uma possível via artística para o conhecimento

3.4 O PRINCÍPIO HOMOLÓGICO: A IDENTIDADE ENTRE ARTISTA E PÚBLICO

3.5 TEORIA BOURDIEUSIANA DO GOSTO

3.5.1 Gosto puro: liberdade via estética

3.5.2 Gosto e dominação: o amor pela necessidade

3.6 LÓGICA DO GOSTO, HABITUS E REFLEXIVIDADE

3.7 A NECESSIDADE DA CRÍTICA

4. OS LIMITES DA ESTÉTICA DO GOSTO: ELEMENTOS PARA UMA CRÍTICA DA TEORIA DE PIERRE BOURDIEU **255**

4.1 BOURDIEU LEITOR DE KANT: A GÊNESE TEÓRICA DOS LIMITES

4.2 CRÍTICA FILOSÓFICA À ESTÉTICA DO GOSTO: A ARTE CONTRA A ESTÉTICA

4.2.1 A supremacia do estético: a hegemonia da beleza, do prazer estético e do gosto

4.2.2 Contra a redução da arte à estética

4.2.3 Ascese e sublimação: o lugar da alteridade

4.3 REPENSANDO A TEORIA BOURDIEUSIANA

CONSIDERAÇÕES FINAIS **313**

REFERÊNCIAS **325**

INTRODUÇÃO.

Amarildo Malvezzi

As obras do sociólogo francês Pierre Bourdieu constituem um projeto sociológico vasto, cujo princípio subjacente é a tentativa de superar a cisão entre os modos de conhecimento objetivista e subjetivista na Sociologia. A despeito de toda variedade de objetos possíveis, pode-se encontrar o mesmo problema fundamental, ainda que sob a aparência de novos problemas: na arte, por exemplo, a cisão entre as leituras internas (concessão inalienável da autonomia da obra e da forma artística) e as leituras externas (o interesse em resgatar as necessidades históricas que fundamentem a existência da obra). A cada novo empreendimento, Bourdieu manteve seu objetivo de superar a (aparentemente) inconciliável oposição entre objetivismo e subjetivismo, assumindo uma posição contrária à epistemologia cartesiana na qual sujeito e objeto estão cindidos. Sua intenção era a de conciliar, por um lado, a perspectiva objetivista que considerava a ruptura epistemológica com o senso comum como essencial para construir as estruturas que ordenariam o mundo das práticas e, por outro, a perspectiva subjetivista que defendia a experiência dos indivíduos como parte fundamental para a compreensão e explicação do mundo social.

Todavia, Bourdieu não pôde pura e simplesmente misturar ambas. Assim como reconhecia as virtudes de cada perspectiva

– razão pela qual não desejou abandoná-las –, igualmente enxergou, em cada uma delas, limitações. A leitura objetivista tinha sua limitação no fato de localizar os indivíduos como meras engrenagens de uma estrutura exterior e autônoma, destituídos, então, de um papel na compreensão e explicação dos fenômenos sociais. A lente fenomenológica – matriz subjetivista para Bourdieu – embora reconhecesse um papel ativo dos indivíduos no processo de construção da ordem social, acabava por conceder um grau de autonomia e liberdade a eles de tal modo que os atores sociais poderiam produzir o social através de escolhas, vontades e ações, como se não houvesse restrições e coações.

O objetivo do projeto de Bourdieu era instituir um modo de conhecimento sociológico capaz de reconhecer o papel ativo dos agentes sociais, sem com isso recair nos truísmos da filosofia do sujeito e da consciência, expresso por exemplo na visão de Sartre, na qual a liberdade pode vir a ser total e produto de uma tomada de consciência. É nessa encruzilhada epistemológica que se insere o pensamento de Pierre Bourdieu.

Em uma dupla-recusa, opôs-se às unilateralidades tanto do subjetivismo quanto do objetivismo. Seu modelo de conhecimento proposto foi definido como praxiológico, no qual as práticas sociais aparecem como elemento central, prometendo transcender as deficiências das perspectivas abordadas. É na prática e pela prática que se alcançaria uma conciliação entre sujeito e objeto, evitando recair na cisão. À luz das práticas sociais, seria possível enxergar o papel estruturante das estruturas sociais exteriores aos indivíduos, ao presumir os processos de internalização e incorporação de uma série de disposições práticas como fundamento da construção social de subjetividades. Ao mesmo tempo, as disposições práticas internaliza-

das habilitariam os agentes a realizarem práticas sob as mais diversas formas a partir dos princípios internalizados e incorporados. Desse modo, para manter a unidade entre a dimensão estrutural e a construtivista, Bourdieu teve de conceber um conceito que desse conta do duplo processo: (1) o processo de internalização de estruturas sociais sob a forma de disposições subjetivas e (2) o processo de exteriorização das estruturas incorporadas através de práticas.

Dentro desse empreendimento, o conceito de habitus era, então, o instrumento analítico que permitiria pensar de modo teórico a unidade daquilo que estava cindido pelo objetivismo e subjetivismo: a subjetividade e a objetividade, a interioridade e a exterioridade, o indivíduo e a sociedade. Por essa razão, o habitus pode ser interpretado à luz de um fluxo temporal, qual seja: ele é a exterioridade internalizada e a interioridade exteriorizada. Aos olhos de Bourdieu, assim seria possível transcender o abismo entre os outros dois modos de conhecimento.

O problema, todavia, é que, se a teoria das práticas de Bourdieu forneceria uma fecunda possibilidade de se fazer sociologia através de instrumentos inovadores, ao recorrer ao conceito de habitus como chave central de seu projeto, acabou por trair seu próprio projeto, recaindo no que os críticos chamaram de neo-objetivismo (PETERS, 2013). A forma pela qual o habitus foi posicionado em suas diversas obras – como em A Reprodução – embora dê conta do processo de internalização e exteriorização, infelizmente regrediu a uma forma de objetivismo por condenar os agentes a um papel não muito melhor que aquele presumido pelo estruturalismo: o habitus, ao reduzir a subjetividade às estruturas internalizadas, impôs uma visão dos agentes como meros reprodutores da ordem existente,

inaptos a manifestar qualquer margem de liberdade em relação a ela. Com isso, a teoria do habitus – ao falhar em reconhecer o papel mais complexo desempenhado pelos agentes – acabou por produzir uma visão das práticas sociais como sobredeterminadas, fechadas à mudança. A teoria do habitus imprimia uma leitura das práticas sociais à luz da determinação, da reprodução, da não-liberdade.

A crítica direcionada a Bourdieu tinha fundamentos e atingia uma parcela considerável de seus apontamentos. Todavia, atualmente, torna-se inegável que em sua teoria existem ao menos três importantes resíduos teóricos, a partir do qual se tem pensado possibilidades de não-determinismo, não-reprodutivismo e não-automatismo, quais sejam: a reflexividade, a hysteresis e o habitus clivado. Em todos os casos, presumem-se formas de romper a inércia e o automatismo do habitus. A reflexividade pela possibilidade de conquistar um certo grau de autonomia, controle de si, abrindo uma margem de liberdade dos agentes em relação às estruturas. A hysteresis, ao recusar a perfeita circularidade entre interiorização e exteriorização, afirmando a possibilidade de desajustes entre as disposições e as práticas, abrindo margens para uma não-reprodução. O habitus clivado ao negar a redução das práticas a um único e determinante princípio de ação – ao negar a monocausalidade do habitus, presume-se uma abertura para ações diversas.

Todavia, a despeito desse reconhecimento, os resíduos até o presente momento encontrados não me pareceram suficientes para contradizer, de modo determinante, aquilo que os críticos propuseram – permitindo à teoria de Bourdieu estar à beira de uma recaída em seus próprios limites. Primeiro, pelo fato de a reflexividade ser monopolizada pela Sociologia, na teoria de

Bourdieu. Dessa forma, aos leigos está subteorizado o acesso à reflexividade. Segundo, embora a hysteresis permita pensar um contexto prático no qual a reflexividade possa emergir, ela é, na verdade, uma espécie de erro histórico, sendo apenas um acidente no qual determinado habitus se revela insuficiente perante um contexto de ação. A hysteresis exprime mais um sintoma – produto do desajuste – do que uma genuína forma de agência, afinal, não é algo que os agentes possam controlar. Por fim, o conceito de habitus clivado, ao pensar o habitus para além de sua homogeneidade e coerência, permitiria conceber um self contraditório: a contradição de distintos princípios de ação abriria a possibilidade de uma reflexividade emergir, ao menos teoricamente. Entretanto, o habitus clivado, na intepretação de Bourdieu, é um conceito que exprime formas de sofrimento subjetivo ligados a uma identidade dilacerada. Como seria possível imaginar uma verdadeira liberdade e autonomia como ligadas a um estado de tormento?

Por essa razão, tendo o conhecimento do problema inerente à teoria bourdieusiana e reconhecendo o potencial e os limites das alternativas até o presente momento postuladas, esta tese se propõe a investigar se há margens de liberdade[1] na dimensão estética da teoria bourdieusiana. A pergunta sobre a possível existência de graus de liberdade na dimensão estética não é despropositada.

Primeiro, a escolha da dimensão estética como espaço teó-

1 Utilizar-me-ei das expressões "margens de liberdade", "graus de liberdade", "vestígios de liberdade", "índices de liberdade" etc., ao longo da tese, afinal, sua intenção é investigar elementos mínimos que permitam novas leituras da teoria Bourdieu, partindo de um importante pressuposto: não há liberdade absoluta para Bourdieu, ela é sempre uma conquista, algo que pode gerar mais liberdade, mas nunca atingir um grau de liberdade total, como ele atribui a Sartre.

rico para se pensar práticas não-deterministas tem como pano de fundo o fato de que, historicamente, a arte tem sido pensada como um horizonte de liberdade, mesmo para uma filosofia pessimista como a da Escola de Frankfurt. Escolher a dimensão estética, dentro de uma diversidade incrível de objetos sociológicos apropriados por Bourdieu, tem como fundamento a possibilidade de que ela proporcione uma visão ainda mais intensa da relação entre determinação e liberdade. À semelhança de Adorno (1970), crítico da racionalidade moderna e defensor da experiência da arte, será que o habitus, no curso prático de experiências estéticas, não manifestaria a possibilidade de uma prática menos sobredeterminada? Como o próprio Adorno defendia, a experiência da arte estaria ligada ao novo, ao não-idêntico, a tudo aquilo que atesta uma transição da identidade para a diferença – então, como ignorar a possibilidade de que através dela o habitus possa revelar um modo de funcionamento menos engessado?

Segundo, ao escolher a dimensão estética como pano de fundo para se problematizar a teoria do habitus, a categoria estética do gosto emergiu como chave analítica central. Há três importantes motivos para isso. Primeiro, que o gosto é, na teoria de Bourdieu, sinônimo de um tipo de habitus: ele diz respeito à disposição estética. Desse modo, a depender de qual seja a lógica prática do gosto no interior da experiência estética, talvez se possa extrair recursos para repensar o próprio habitus. Segundo, que o gosto é a categoria estética central nos discursos bourdieusianos sobre a arte (de modo a manter o próprio habitus como chave investigativa e explicativa). A categoria tem um status tão privilegiado no pensamento bourdieusiano que ele é considerado um dos instituidores de uma

Sociologia do gosto (GRONOW, 1997). Terceiro, pelo fato de que o gosto possui, do ponto de vista histórico, uma ambivalência filosófico-política fundamental: ora aparece como signo de liberdade, como em Kant, ora como instrumento sofisticado de dominação, como em Adorno. Ora, dada a ambivalência política da categoria estética do gosto, e uma vez que na teoria de Bourdieu o gosto é sinônimo de habitus, penso que seja uma importante via para se problematizar a existência ou não de graus de liberdade em sua teoria.

Dessa forma, desejo problematizar a teoria do habitus, escolhendo a dimensão estética como pano de fundo privilegiado e a categoria do gosto como chave analítica central, à luz do determinismo e da liberdade, perguntando, então: haveria a possibilidade de se pensar a liberdade no interior das experiências estéticas? Haveria possibilidade de os agentes ascenderem a um estado de reflexividade, a partir da experiência da arte? É possível rastrear algum fundamento possível de liberdade e reflexividade estéticas? Seria possível uma leitura não-determinista e não-reprodutivista da teoria de Bourdieu, à luz da dimensão estética? Se não, por quais razões a teoria bourdieusiana contradiz a leitura filosófica da experiência da arte como espaço privilegiado para a liberdade? Se parte da admiração e contemplação da arte tem a ver exatamente com a experiência do espanto, do inesperado, do novo, como poderiam tais signos serem suprimidos por uma leitura reprodutivista e determinista do habitus, onde nada de novo parece ter espaço?

Para responder às questões, com o objetivo de problematizar e fornecer novas lentes interpretativas para a teoria de Bourdieu, a tese será construída a partir da seguinte ordenação.

O capítulo 1 (segunda seção da tese) tem uma função diag-

nóstica. Nele será apresentado e problematizado o projeto sociológico bourdieusiano: as virtudes do projeto e as limitações concretas reconhecidas pelos críticos. Todavia, embora reconheça o importante papel da crítica para relativizar a ambição de Bourdieu, também relativizarei a crítica. Ao reconhecer potenciais intrínsecos na reflexividade sociológica, na hysteresis e no habitus clivado, contradiz-se o julgamento peremptório da crítica que condena o habitus a puro determinismo e reprodutivismo. A crítica da crítica, todavia, não será suficiente para salvar o projeto praxiológico. Proponho uma crítica de tais resíduos de liberdade (na reflexividade sociológica, na hysteresis e no habitus clivado) de modo a expor suas limitações. A necessidade de encontrar um novo vestígio de liberdade nos conduzirá à dimensão estética e à categoria do gosto, que serão propostas como possíveis vias (hipótese de trabalho) para se problematizar a teoria do habitus: como pensar a relação entre habitus, determinismo e liberdade à luz da categoria estética do gosto?

O capítulo 2 (terceira seção da tese) tem função de fundamentação teórica da hipótese. Nele será desenvolvida uma análise da categoria estética do gosto à luz de uma leitura política: seria possível pensar nexos teóricos entre gosto, dominação e liberdade? A leitura política – dominação e liberdade – servirá como meio para pensar a relação entre gosto, determinismo e liberdade – essencial à futura problematização do habitus. Para isso, será necessário reconstruir o modo pelo qual o discurso filosófico realizou duas importantes conversões: (1) a conversão do gosto de mero sentido externo a uma metáfora estética, tornando o gosto central para as reflexões sobre a arte; (2) o estabelecimento, a partir da metáfora estética do gosto, de uma relação entre a lógica estética do gosto e interpretações

políticas. A grosso modo, o capítulo apresentará duas leituras possíveis: o gosto como signo de liberdade, tendo em Kant o discurso filosófico paradigmático, e o gosto como instrumento de dominação social, visão pessimista atrelada à teoria de Adorno. Assim, de modo a fundamentar a futura relação entre habitus, gosto, determinismo e liberdade na teoria bourdieusiana, julguei fundamental utilizar o discurso filosófico sobre o gosto como um recurso teórico por duas importantes razões: (1) no tratamento sobre o gosto, a Filosofia precedeu a Sociologia, produzindo discussões interessantíssimas, inclusive do ponto de vista dessa tese; (2) ao recorrer à filosofia, pretendo fundamentar o conceito de gosto em sua versão estética, distinguindo-o do sentido do paladar – de modo a produzir uma leitura vinculada ao discurso da própria Estética. O gosto é esteticamente construído e politicamente apropriado – e esse movimento é essencial para poder fundamentar o nexo teórico entre gosto, dominação e liberdade como meio para problematizar o habitus e investigar signos de liberdade no interior da dimensão estética das obras de Bourdieu.

O capítulo 3 (quarta seção da tese) tem a função de investigar o problema proposto. Nele me deterei na análise do pensamento bourdieusiano, investigando como a dimensão estética – via categoria do gosto – permite pensar a questão do determinismo e da liberdade, buscando os resíduos possíveis. A problematização se deterá, a grosso modo, em duas obras: A Distinção e As Regras da Arte. Em ambas, o gosto aparece como categoria analítica central, de modo a permitir a mobilização do habitus nesse espaço prático voltado à experiência da arte: sob a forma do gosto. Os argumentos desenvolvidos nos capítulos anteriores – os limites da teoria do habitus e os

potenciais inerentes à categoria estética do gosto – serão mobilizados para tensionar a teoria do habitus na dimensão estética: em que medida é possível encontrar espaços de liberdade? Haverá margem para uma reflexividade estética? Bourdieu estabelece uma leitura política do gosto, à luz da dominação e da emancipação, de modo a flexibilizar o habitus e romper com o determinismo e o reprodutivismo? O capítulo 3 também tem a função de gerar novos problemas e questionamentos, haja vista que análise do pensamento de Bourdieu se dará por uma perspectiva crítica, buscando registrar suas limitações intrínsecas. Afinal, o pensamento científico é movido tanto pela construção de respostas plausíveis para certos problemas quanto pela geração de mais perguntas, de modo a manter o movimento interno da própria ciência: problemas e soluções.

O capítulo 4 (quinta seção da tese) tem função crítica e diagnóstica, pois propõe uma explicação dos limites da teoria bourdieusiana na dimensão estética, bem como apontar para uma possível via de transcendência. Novamente, o diálogo com a filosofia será um recurso para fundamentar teoricamente minha proposta. Se o capítulo 3, parcialmente, evidencia o caráter explícito da liberdade estética na teoria bourdieusiana e o caráter implícito de uma possível reflexividade, torna-se necessário – razão de ser do capítulo 4 – compreender como Bourdieu não pode desenvolvê-los, enredando-se em contradições, impedindo-se de propor respostas aos problemas essenciais formulados pela crítica.

Assim, pretendo chegar à construção de uma totalidade bem fundamentada: de um diagnóstico geral, passando pela proposição de alternativas, bem como do reconhecimento de limitações e possíveis caminhos para ultrapassá-los.

Essa investigação é teórica e historicamente relevante.

Do ponto de vista teórico, há uma afinidade entre o conceito de gosto e o de habitus: ambos são saberes práticos, inconscientes, opostos a um racionalismo, mais enraizados no corpo e na prática. Assim, dada a necessidade de repensar a teoria de Bourdieu, investigar o habitus à luz da categoria estética do gosto e em sua dimensão prática no interior das experiências estéticas, me parece um recurso fundamental e, até onde pude observar, ainda não mobilizado pela crítica. Pretendo, assim, contribuir para o campo de debates vinculados à teoria bourdieusiana e ao problema das possibilidades de liberdade e reflexividade no interior das práticas realizadas pelos agentes.

Do ponto de vista histórico, o gosto tem assumido uma posição privilegiada nas sociedades marcadas pelo espírito da diferença (democracia), do prazer (hedonismo) e do "eu" (individualismo). O gosto torna-se valioso por se encontrar na junção desses princípios. Ao mesmo tempo, o ditado de que gosto não se discute, faz da investigação científica sobre ele uma transgressão de um interdito social. Produzir investigações sobre o gosto é uma forma de crítica social – ainda mais intensa quando o pensa à luz da dominação e da emancipação. O gosto tem sido objeto de diversas apropriações: a economia, por exemplo, interessa-se pela sua captura, de modo a tornar mais eficiente o consumo; o discurso político interessa-se por torna-lo um instrumento de consenso social. O gosto possui um potencial histórico e teórico ao qual se deve recorrer, afinal, sua força teórica só é possível pela própria força histórica que ele tem assumido.

Dada sua importância, compreende-se a razão pela qual a teoria de Bourdieu se torna tão importante, afinal, é considera-

do o instituidor de uma sociologia do gosto – na qual o habitus desempenha um papel central. Não há modelo teóric

Apesar disso, a dimensão estética em Bourdieu ainda carece de um maior aprofundamento, especialmente no que tange à influência imposta pela tradição filosófica sobre sua teoria, como pretendo expor ao longo da tese. Reconhecer a necessidade do diálogo entre Bourdieu e a Estética – filosofia dedicada à experiência da arte, nascida no século XVIII – é paralelo ao reconhecimento da importância da dimensão estética na obra do pensador francês, como um locus privilegiado para se pensar o próprio habitus.

A proposta de estabelecer o diálogo entre o pensamento filosófico e o sociológico não é mera erudição ou divagação. Um dos objetivos dessa tese é tornar o mais explícito possível como as questões propostas pelo discurso filosófico estão impregnadas no pensamento bourdieusiano, principalmente o de Kant e o de Adorno. Contradizendo a autoimagem de Bourdieu como dotado de uma reflexividade absoluta, de uma capacidade de objetivação inescapável, será possível captar inúmeros vestígios (não-teorizados, nem explicitados) do pensamento de terceiros em sua própria teoria, atestando assim o papel desempenhado pela tradição, bem como apontando a necessidade de compreender os interlocutores de Bourdieu para melhor compreendê-lo. É preciso combater o próprio narcisismo do sociólogo francês, contradizendo os poderes de sua reflexividade, colocando-o sob suspeita e criticando-o com os instrumentos disponíveis.

CAPÍTULO 1.
Os limites impostos pelo *Habitus* ao projeto bourdieusiano

Amarildo Malvezzi

1.1 O projeto bourdieusiano

A princípio, soaria como um crime passional, instilado por ciúme e inveja, a redução das obras de Pierre Bourdieu a um único princípio de produção de conhecimento – a síntese entre objetivismo e subjetivismo –, como se os diversos objetos e temas nada fossem além da mera aplicação de uma mesma lente condenada à mesma visão.

Para um sociólogo que levava em consideração tanto a libido sciendi quanto a libido dominandi como intrínsecas e inseparáveis ao ofício de sociólogo, a suposição dessa interpretação não é absurda. A seus olhos, o desejo por conhecimento, fundamental à vida científica, caminha lado a lado com o desejo por poder, dominação e reconhecimento. O termo libido busca dar ênfase à dimensão passional das práticas sociais. Bourdieu (2011b, p. 88) diz que "a libido sciendi, como qualquer paixão, pode fundamentar todo tipo de ações contrárias às normas ideais [...] estratégias de plágio, mais ou menos dissimuladas, de blefe, de imposição simbólica". A visão

da vida científica como um espaço onde estão entrelaçadas a dimensão passional, cognitiva e política abre margem para interpretar críticas como constituídas majoritariamente pela libido dominandi, deixando em segundo plano as regras da ciência e a lógica social de produção de conhecimento. Bourdieu (2001, p. 136) insistia, nas Meditações Pascalianas, que "somos obrigados a sublimar [...] libido dominandi em uma libido sciendi". É essencial que os agentes, em meio à prática científica, sejam dotados de um desejo pelo conhecimento (libido sciendi), e que a predisposição dos agentes para dominar os outros (libido dominandi) seja submetida a uma conversão capaz de traduzir um desejo cego em um respeito à lógica científica. Aos olhos do pensador francês, a sublimação seria essencial para a atividade científica, instrumento através do qual se poderia expurgar o agente dos interesses e paixões privadas e ascender a um grau de objetividade (PETERS, 2017). Por essa razão, há necessidade de conhecer a posição que se ocupa dentro do campo científico, de modo a compreender como a posição impõe determinadas tomadas de posições e disposições.

A consequência do reconhecimento bourdieusiano de que o campo de produção de conhecimento é um espaço de disputas manifesta-se no constrangimento dos críticos que, a todo instante, devem provar que sua oposição teórica e epistemológica não é determinada por uma ambição ou paixão cega, mas sim por motivos científicos. Afinal, diante de um pensador consagrado como Bourdieu, e dada a disposição dos agentes a buscarem o mesmo status, a crítica mal fundamentada facilmente revelar-se-ia mero produto da inveja ou ambição. A economia interna ao campo científico, a todo instante, poderia desvirtuar a própria lógica de produção de conhecimento

– por isso a necessidade da ascese e da sublimação como ferramentas de higienização em relação aos interesses vulgares da economia simbólica.

Compreendê-lo a partir de um projeto construído através de uma trajetória específica e pouco comum, nada mais é que, segundo sua fórmula, estar com Bourdieu contra Bourdieu – uma crítica da teoria do habitus a partir de dentro, que nada tem a ver com qualquer recusa injusta à sua epistemologia e teoria. Há uma diversidade em sua produção que, do ponto de vista da lógica social, se recusaria a qualquer redução a uma unidade básica. O olhar mais apressado talvez negligenciasse o princípio de construção comum existente, por exemplo, em seu método de análise de obras literárias (As Regras da Arte) e em suas análises críticas à reprodução da cultura dominante através do sistema escolar (A Reprodução).

Deve-se compreender suas obras como atos necessários à realização de um projeto sociológico fundador. O legado de Bourdieu – sua economia das práticas – pertence à família dos projetos originais que buscam trazer à efetividade o que permanecia apenas no campo dos possíveis (WACQUANT, 2007). Suas obras são o destino de um projeto assumido desde o início de sua própria trajetória. Da heterodoxia à consagração, a ascensão de Bourdieu tem a ver com um princípio de construção básico: sua oposição à redução da sociologia ao objetivismo e ao subjetivismo. Bourdieu reconhece-se em Flaubert, Baudelaire e Manet exatamente por adotarem o mesmo princípio de criação (científica e artística): a dupla recusa. Recusou os caminhos pré-determinados pelo campo ao afastar-se de modo idêntico das posições mais nítidas, de um lado, o estruturalismo de Lévi-Strauss, de outro, o existencial-

ismo de Sartre. Opondo-se aos caminhos mais fáceis de serem traçados, Bourdieu assume o projeto de uma trajetória singular, realizando uma transição do vulgar ao incomum – não esteve submisso nem a uma posição nem a outra. Bourdieu criou o próprio lugar, assim como Baudelaire, que se opôs de modo idêntico à arte burguesa e à arte social, tendo de instituir seu próprio espaço (BOURDIEU, 1996; 2005). A construção de um projeto original somente seria possível através da recusa sistemática daquilo que já havia sido realizado por outros – como um princípio artístico, o sociólogo francês exigia mais do que a mera reprodução de fórmulas prontas: daí a necessidade de novos instrumentos de investigação, dentre os quais encontram-se conceitos, técnicas de pesquisa, sistemas teóricos.

Dentro desse projeto, há um princípio de investigação, uma forma de produzir conhecimento que imprime uma unidade à atividade de Bourdieu. No processo de produção de conhecimento, o autor lembra que o raciocínio analógico teria sua razão de ser na disposição subjetiva para captar homologias entre processos sociais. O cientista também realizaria "construções teóricas (a partir de) gramáticas generativas de esquemas transponíveis" que forneceriam princípios de problematização e investigação sempre renováveis e readaptáveis a novas circunstâncias (BOURDIEU, 2015). Dessa forma, a oposição epistemológica fundamental entre objetivismo e subjetivismo seria reconstruída e reinventada por novas metáforas, analogias e homologias teóricas: material x simbólico; estrutura x agência; mecanicismo x finalismo; sociedade x indivíduo; determinação x liberdade. A persistência do caráter inconciliável entre subjetivismo e objetivismo teria como fundamento essa tradução incessante dos problemas em novas antinomias.

A cada novo objeto, a cada nova investigação, de modo analógico Bourdieu enfrentava o problema original do objetivismo e do subjetivismo, traduzindo em termos homólogos. Do ponto de vista da educação, Bourdieu (2013) instituía a síntese dialética entre a sociedade e os indivíduos através da qual uma série de disposições eram instaladas nos indivíduos de modo a herdarem as regras práticas necessárias para a vida em sociedade; na esfera da arte, analisando as obras, os termos objetividade e subjetividade cederam lugar à leitura internalista e à leitura externalista, uma enxergando a pureza da arte e outra a força das determinações históricas (BOURDIEU, 1996); igualmente, o gosto tinha de ser compreendido entre os limites da natureza íntima e da determinação social (BOURDIEU, 2011a). As antinomias eram, então, continuamente reinventadas e enfrentadas em seus termos, combatidas a cada novo objeto e investigação.

O projeto bourdieusiano, é preciso que se diga, é ambivalente. É tanto epistemológico quanto político. A seus olhos, a oposição epistemológica a que todos deveriam se submeter – objetivismo ou subjetivismo? – era uma essencialização teórica das disputas realizadas dentro do próprio espaço acadêmico. O sistema de oposições lógico-teóricas exprimiria a própria estrutura da esfera intelectual de seu tempo (BOURDIEU, 2005). Vasculhar e enfrentar a dualidade significava disputar com os próprios intelectuais, suas escolas, rivalidades e alianças, às quais todos acabavam por se filiar em meio às disputas por poder, dominação e reconhecimento. A dupla-recusa era a expressão epistemológica de sua posição política. Somente pela negação das posições pré-existentes seria possível conquistar novas possibilidades e escapar das exclusões intrínsecas a cada

posição pré-estruturada e oferecida pelo campo. O ato de dupla-recusa confirma o projeto sociológico de Bourdieu como tentativa de transcendência – nem os valores atrelados a deus nem os concedidos pelo diabo – e por essa razão exprimiria a promessa de, ao superar o objetivismo e o subjetivismo, ultrapassar suas respectivas deficiências, ao mesmo tempo em que produziria mudanças na própria estrutura da vida científica (WACQUANT, 2007; JENKINS, 1982). Essa compreensão da dupla-recusa bourdieusiana tem sua verdade corroborada pelo fato de que, a seu ver, a produção de conhecimento torna-se mais consistente através da ruptura inicial com o senso comum e uma outra, de caráter intermediário, com a própria doxa acadêmica, o senso comum douto (BOURDIEU, 2015). Sendo a função de intelectual um ofício, Bourdieu colocou sob suspeita a unilateral associação entre tal função e a autonomia, podendo, então, questionar: o que torna o intelectual de fato autônomo? A negatividade era, assim, uma forma de questionar e por sob suspeita uma série de instrumentos de investigação – conceitos, métodos, etc. – de modo a ampliar a autonomia e controle do sociólogo sobre os próprios instrumentos de produção de conhecimento (BOURDIEU & WACQUANT, 1992).

A aspiração de Bourdieu era propor, então, uma forma de conhecimento que transcendesse o objetivismo e o subjetivismo, instituindo um conhecimento dialético que conservasse as vantagens de ambos, ultrapassando suas limitações, como se segue:

a) em relação ao objetivismo, Bourdieu opõe-se ao paradigma estruturalista, tomando o modelo teórico de Lévi-Strauss como emblemático da tradição; a principal crítica recai sobre o status concedido aos agentes na explicação sociológica de suas ações e pensamentos, considerando-os como mero

executores de regras e normas, ignorando o modo pelo qual os agentes, através de suas práticas, constroem ativamente o mundo social em que vivem (PETERS, 2013). Dessa forma, o estruturalismo teria sua fragilidade ao ser incapaz de pensar a dimensão construtiva inerente às práticas dos agentes;

b) em relação ao subjetivismo, tomando como modelo a figura de Sartre, Bourdieu condena a visão segundo a qual é possível compreender a sociedade a partir dos indivíduos, tomando seus pensamentos e ações sem referência às condições sociais que tornaram possíveis tais ações. Por essa razão Bourdieu (2013b) condena as tradições subjetivistas como a fenomenologia, a etnometodologia e o interacionismo simbólico, que estariam presas ao conhecimento proveniente da experiência familiar que os indivíduos têm do mundo, constituído por acordos tácitos expressos na atitude natural que eles demonstram uns em relação aos outros, isto é, o reconhecimento de que o mundo é tal como parece ser, tomando-o de modo evidente, imediato, familiar, estando imune a qualquer dúvida, um mundo onde habitam como peixes dentro da água. A dimensão da vida cotidiana seria o escopo de análise determinante das perspectivas subjetivistas, buscando captar a forma pela qual os indivíduos constroem o mundo social intersubjetivamente, realidade social à qual estão presos.

Reconhecendo as deficiências da perspectiva subjetivista e objetivista, Bourdieu (2013b) buscou salvar aquilo que enxergaria de positivo em cada uma delas. À dimensão subjetivista, faltaria a objetividade conquistada pelo estruturalismo, especialmente através do princípio da não-consciência dos agentes e contra a ilusão da transparência (BOURDIEU, 2015). Com isso, o teórico das práticas se alinha com Durkheim (1995),

segundo o qual os agentes não detêm a totalidade do sentido de suas ações, pensamentos e sentimentos. Esse princípio exige, por essa razão, a ruptura do saber científico em relação às pré-noções, de tal modo que se estabeleça uma distinção entre o modo pelo qual a sociedade produz conhecimentos adequados à vida prática e o modo pelo qual os investigadores produzem um conhecimento científico, teórico (DURKHEIM, 1995). Bourdieu (2015) lembra que não apenas Durkheim seguiu esse preceito, mas também Marx (2011) – ao reconhecer o fato de que os indivíduos constroem relações em situações que não foram as desejadas e planejadas por eles, mas existentes em uma sociedade pré-estruturada em relação à existência individual. O sociólogo das práticas afirma que o princípio da não-consciência e recusa do acesso ao sentido pelos agentes poderia ser expresso na ideia segundo a qual "as relações sociais não poderiam ser reduzidas a relações entre subjetividades animadas por intenções ou 'motivações' porque se estabelecem entre condições e posições sociais" (BOURDIEU, 2015, p. 28). Assim, o estruturalismo, ao romper com as representações comuns, busca a construção de relações objetivas nas quais os indivíduos estão inscritos (condições e posições sociais), teria a possibilidade de acessar uma camada de conhecimento intangível em relação à perspectiva subjetivista.

À perspectiva objetivista, Bourdieu (2013b) condena a incapacidade de o estruturalismo esclarecer o processo pelo qual as estruturas sociais são construídas, uma vez que não são atemporais e dadas, o que pressupõe a incapacidade de compreender o processo pelo qual os agentes, em suas práticas, contribuem para produzir e reproduzi-las. Com isso, o sociólogo francês retomaria a dimensão ativa e criativa dos agentes, condenando a

hipóstase das estruturas sociais como descoladas em relação à agência, bem como restituiria sua dimensão histórica.

Bourdieu (2013b) concebia, então, três modos de conhecimento. Em um primeiro nível, o conhecimento fenomenológico, dedicado a compreender o universo da experiência familiar do mundo, mas incapaz de compreender quais as condições históricas de possibilidade de tal mundo, no qual os indivíduos estão de acordo sobre o essencial da vida, realizando práticas sem problematizá-las (atitude natural perante a realidade histórica). Em um segundo nível, estaria o modo de conhecimento estruturalista, que romperia com o senso comum, construindo relações objetivas. Em um terceiro nível, estaria o modo de conhecimento que realizaria a transcendência em relação ao objetivismo e ao subjetivismo, superando o mecanicismo do estruturalismo sem recair na filosofia do sujeito e da consciência expresso pelo subjetivismo: o conhecimento praxiológico.

O modo de conhecimento praxiológico teria como objeto a dialética entre as estruturas e as disposições dos agentes, dialética através da qual os agentes acabam por reproduzir, de modo prático, as estruturas que eles próprios incorporaram sob a forma de disposições (ALEXANDER, 1995). Por essa razão, o objeto da sociologia bourdieusiana pode ser compreendido como o processo pelo qual os agentes interiorizam as estruturas objetivas exteriores e exteriorizam as mesmas estruturas através de suas disposições práticas. A praxiologia busca conciliar as duas formas de conhecimento antinômicas, ao mesmo tempo em que as superaria. Busca conhecer as condições históricas de possibilidade da experiência familiar, imediata e espontânea do mundo, através da qual os agentes vivem suas vidas e acabam produzindo e reproduzindo as estruturas soci-

ais, aspecto negligenciado pelo subjetivismo, e se dedica à dimensão construtivista do mundo, suprimida pelo objetivismo.

Neste sentido, a teoria bourdieusiana é concebida como um estruturalismo construtivista ou estruturalismo genético, pela ênfase que concede à dimensão ativa da construção do mundo (BOURDIEU & WACQUANT, 1992). Para Bourdieu, a praxiologia busca compreender o modo pelo qual as estruturas produzem disposições, bem como a forma pela qual tais disposições reproduzem as estruturas. Isto é, as estruturas são estruturadas e estruturantes, abrindo espaço para o duplo processo de subjetivação e construção da realidade social.

Uma vez que a ênfase de Bourdieu, ao contradizer o estruturalismo, recai sobre a ausência de refinamento teórico-metodológico ao tratar o aspecto ativo dos agentes, o conceito de habitus tem sido tomado como a grande chave analítica para o modo de conhecimento praxiológico, pois o habitus permitiria enxergar o processo de interiorização das estruturas sociais e exteriorização das disposições subjetivas.

A importância do conceito de habitus reside no modo como ele torna possível compreender dois importantes processos históricos: (1) a construção da ordem social e a (2) reprodução da ordem social, sua estabilidade. Ambos os processos se tornam compreensíveis à luz das práticas sociais, colocando o habitus no centro da explicação e compreensão sociológicas. Torna-se, então, necessário compreender como se dá a centralidade do habitus no projeto bourdieusiano.

1.2 Teoria das práticas: centralidade do *Habitus*

O projeto bourdieusiano de análise do social a partir das prá-

ticas é incompreensível fora da rede teórica composta pelos conceitos de habitus, campo e capital. Se a reconstrução epistemológica o impeliu à elaboração de instrumentos heurísticos capazes de captar a ininterrupta dialética entre os condicionamentos sociais (as estruturas objetivas) e as disposições dos agentes (estruturas subjetivas), pode-se reconhecer no conceito de campo a face objetiva de sua análise e, no habitus, sua face subjetiva (BOURDIEU, 2013b; WACQUANT, 2007).

O objeto privilegiado da sociologia de Bourdieu é a própria forma pela qual o mundo social é produzido e reproduzido através de uma cumplicidade ontológica entre as estruturas objetivas e as estruturas subjetivas, afinal, Bourdieu enxerga a prevalência de uma homologia entre as disposições dos agentes e as necessidades das estruturas sociais, uma vez que os contextos práticos de aplicação dos princípios de ação do habitus tendem a ser idênticos às condições de sua produção. Aquilo que é exteriorizado como prática nada mais seria do que aquilo que foi interiorizado como estrutura incorporada. Em sua linguagem, é como se houvesse uma história objetiva e uma história subjetiva, que se convertem mutuamente: a história objetiva se tornaria subjetiva através da instituição de disposições, enquanto que a história subjetiva se tornaria objetiva através de sua objetivação em estruturas sociais.

Para se entender como o habitus possui um status privilegiado no projeto bourdieusiano, deve-se compreender que a sua teoria das práticas é pensada a partir da interação entre campo, habitus e capital. As práticas sociais são sempre situadas, ocorrem sempre em um determinado contexto, isto é, espaço social: razão pela qual não há ação sem um pano de fundo. Na linguagem de Bourdieu (2004b), esse espaço é o campo,

espaço delimitado (um microcosmo social) no interior do qual se desenrolam jogos sociais movidos pelo interesse em recursos específicos e escassos (capital), o que gera disputas entre os agentes. O campo é um espaço social estruturado por posições, ocupadas de acordo com habilidades, capacidades e recursos (capital) possuídos pelos agentes.

O mundo social é constituído por diversos campos, diversas arenas sociais onde se travam lutas e conflitos, com regras e princípios distintos, pois cada campo possui uma lógica interna irredutível a qualquer outra (BOURDIEU, 2004b; 1996). Aquilo que é permitido, esperado e cultivado em determinado campo e o que é tido como bem supremo não necessariamente encontra equivalente em outro campo. Os campos têm sua origem no processo histórico de diferenciação, de afirmação de distâncias, autonomia e independência. Por isso, o campo da arte e o campo da ciência produzem paixões distintas, pois o amor pela arte pode ser diametralmente oposto ao amor pela verdade (BOURDIEU 1996; 2015). Campos são universos irredutíveis, contraditórios entre si. Tanto possuem regras quanto exigem disposições distintas: o processo de criação artística é distinto das regras científicas de aquisição de novos saberes. A lógica da arte, como se diz, diverge da lógica da ciência – e o modo de ser do artista não se assemelha muito ao estilo mais austero do cientista. Pense-se, por exemplo, o grau de divergência entre o ethos bourdieusiano, preocupado com a sublimação das paixões e interesses, e o da boemia, característico dos artistas.

Cada campo, sendo um microcosmo, para que funcione, exige que os participantes estejam de acordo com as regras e princípios do jogo, sem os quais o jogo deixaria de existir

(BOURDIEU, 2004b). Não apenas há práticas legítimas e esperadas, que são estimuladas e recompensadas; há, igualmente, atos inesperados, inovadores e transgressores. Também é essencial, para que o jogo no interior do campo se desenvolva, que os agentes estejam psicologicamente interessados em jogar o jogo, tomá-lo como uma experiência visceral e crucial, uma questão de vida ou morte, afinal, o jogo precisa ser levado a sério para que não perca sua razão de ser, sendo fundamental que os integrantes de cada campo estejam dispostos a alcançarem os objetos, sejam envolvidos pelo processo, ao mesmo tempo em que se submetem às regras das disputas (BOURDIEU, 2011b). É fundamental frisar que, apesar de ser uma invenção histórica, isto é, dotado de um arbitrário cultural, cada jogo é tomado de modo sério: o caráter inventado do jogo é suplantado pela doxa, a crença no jogo e no valor do jogo.

Como consequência, os agentes adotam comportamentos estratégicos, uma vez que, ao reconhecerem uns aos outros como concorrentes disputando um objeto escasso, devem produzir ações de modo a levar em conta o movimento dos outros. Colocando a intersubjetividade e o comportamento estratégico como essenciais para as práticas produzidas pelos agentes, a teoria de Bourdieu concebe sua investigação das práticas, no interior dos campos, de modo relacional. O campo é uma estrutura de poder – há dominantes e dominados, aqueles que detém e tendem a monopolizar o capital específico e aqueles que o possuem de modo escasso (BOURDIEU, 2004b). Os dominantes, retirando todo proveito do jogo, defendem as regras e princípios do campo, afirmando uma posição ortodoxa, enquanto que os dominados, ao menos em determinados momentos, podem manifestar desejos de mudanças no interior do

campo, manifestando tendências heterodoxas. Apesar da possibilidade de heterodoxia, dominantes e dominados, ao ocuparem o campo, estabelecem uma cumplicidade ao reconhecer o valor das regras e objetivos dos jogos – ambos desejam que o jogo exista. A condição subalterna no interior do campo não é condição suficiente para que se deseje seu aniquilamento – o que Bourdieu vê, de modo geral, é a tentativa de vencer o jogo, não de abandoná-lo.

Vale salientar que, do ponto de vista do autor, nenhuma prática é determinada pelo campo, pelo contrário, é sempre uma dialética entre as disposições práticas dos agentes (habitus) e os contextos práticos de aplicação (campo) (BOURDIEU, 2013a). O campo é o espaço onde as práticas sociais são realizadas, tendo uma certa prioridade em relação ao habitus, afinal, é o contexto prático que cria demandas, devendo o habitus, então, responder às solicitações. O agente produz ações recorrendo às disposições internalizadas de modo a realizar as práticas necessárias. O habitus seria essencial para inserir o polo subjetivo na dialética bourdieusiana.

Habitus é, antes de tudo, uma ferramenta de investigação apta à captura do processo pelo qual as condições de existência dos agentes são convertidas em disposições práticas (BOURDIEU, 2013b). Pressupõe um duplo movimento: (1) interiorização, através da qual a exterioridade se torna interioridade; (2) exteriorização, através da qual a interioridade se torna exterioridade. A exterioridade, na dialética bourdieusiana, refere-se às estruturas sociais em estado objetivado (história objetivada) e a interioridade diria respeito ao estado subjetivo (história tornada sujeito). Por essa razão, o habitus é o medium através do qual Bourdieu poderia transcender as antinomias,

ao perceber o modo pelo qual a subjetividade é compreendida como objetividade interiorizada e a objetividade como subjetividade objetivada.

A teoria do habitus postula ainda o primado do corpo sobre a consciência, permitindo o desvio necessário em relação à tradição intelectualista da filosofia do sujeito e da consciência, ao mesmo tempo em que fundamenta uma autêntica sociologia das práticas, através da qual se poderia captar os fundamentos do social operando em um nível pré-reflexivo, não-consciente, não-racional, não-intelectual. Através do habitus, estruturas sociais poderiam ser compreendidas sob a forma de regularidades orquestradas sem que fossem produtos de um planejamento intencional.

Pela importância concedida ao corpo, há um esforço teórico, em Bourdieu, de estabelecer uma cisão entre habitus e hábito, afinal, em ambos os casos se tratam de disposições práticas historicamente adquiridas, dotadas de uma estabilidade temporal, potencializando ações não-conscientes (CAMIC, 1986). O argumento determinante para a distinção residiria no fato de que o habitus seria dotado de um poder de invenção, historicamente tornado possível, enquanto que o hábito estaria preso a atos mecânicos, imutáveis, inflexíveis, repetitivos (BOURDIEU, 2003). De fato, há uma coerência entre a distinção proposta e o projeto sociológico bourdieusiano: assim concebido, apenas o habitus permitiria compreender a forma pela qual os agentes produziriam tanto a estabilidade do mundo, através de uma lógica prática sistemática e coerente e, ao mesmo tempo, gerar adaptações e invenções, pois o habitus seria semelhante à gramática gerativa de Chomsky, um princípio básico a partir do qual se poderia gerar uma série de novas formulações

dentro de um espaço provável (WACQUANT, 2007; BOURDIEU, 2013)

A cisão teórica proposta por Bourdieu, apesar de sua fundamentação, possui um quê de arbitrária, afinal, a redução do hábito a um comportamento mecânico constituído por repostas padrões a estímulos semelhantes não é teoricamente necessária, pelo contrário, no escopo filosófico de Dewey e Merleau-Ponty o hábito seria capaz de efetuar práticas criativas e inovadoras (CROSSLEY, 2013).

Apesar da arbitrariedade, Kaufmann (2001) reconhece que o esforço analítico possui uma razão de ser: o distanciamento em relação ao termo hábito – dotado de uma carga mais individual e idiossincrática – em prol de uma ferramenta de investigação cujo objetivo principal seria a captura da partilha intersubjetiva de disposições, essencial a uma sociologia que considera as práticas sociais como fundamento da vida social. O primado do habitus sobre o hábito encontra uma justificativa plausível na argumentação de Camic (1986) que, ao investigar o papel desempenhado pelo hábito na história da sociologia, reconhece seu papel principalmente nas teorias de Durkheim e Weber, apontando duas importantes razões para sua progressiva exclusão da gramática sociológica: (1) o reducionismo promovido pela teoria behaviorista, que fez do hábito um comportamento mecânico e naturalizado, desprovido de qualquer elemento cultural e histórico, o que levou à segunda razão, isto é, (2) ao fato de que a ascensão do behaviorismo, como tradição interna à Psicologia, impôs um afastamento da Sociologia, afinal, para manter sua autonomia científica, teve de formular uma gramática própria, bem como propor explicações autenticamente sociológicas para a ação dos indivíduos. Em suma,

o habitus exprimiria tanto a intenção de expurgar a dimensão meramente individual da análise, quanto a de transcender o reducionismo implícito na visão mecanicista do hábito como um padrão imutável de estímulo e resposta, desprovido de qualquer dimensão criativo-interpretativa.

Ora, à luz da redução conceitual que equaliza habitus e disposições práticas, poder-se-ia duvidar do potencial analítico do instrumento proposto por Bourdieu para investigar a vida social. Todavia, ele é multifacetado, passível de ser decomposto em três pilares, embora estejam sempre entrelaçados do ponto de vista prático: a héxis, o ethos e o eidos (THIRY-CHERQUE, 2006). Héxis diz respeito à forma pela qual o corpo absorve princípios, valores, representações, capturando a dimensão histórica das disposições corporais, os diversos modos de portar-se corporalmente nas mais diversas práticas e contextos, por mais banais que sejam (BOURDIEU, 2003). Ethos refere-se às disposições morais práticas, atuantes de modo pré-reflexivo, distinguindo-se, assim, da ética como um sistema abstrato, formalizado de modo lógico, sistemático e coerente. Eidos responde pela dimensão intelectual, os princípios de construção coletiva da realidade, construção essa possível através de esquemas aprendidos e que permitiriam a relação não-problemática com os objetos por eles construídos (BOURDIEU, 2001). O habitus subsume, em si, a totalidade desses elementos, de modo que, do ponto de vista dos agentes, "os princípios práticos [...] que são constitutivos do habitus são indissociavelmente lógicos e axiológicos, teóricos e práticos" (BOURDIEU, 2003, p. 139).

É exatamente por causa dessa totalidade constitutiva que o habitus pode, ao mesmo tempo, ser mobilizado para compreender tanto a constituição da sociedade (sociação), afinal,

a sociedade deve ser compreendida através de habitus comuns (héxis, ethos, eidos) partilhados, como compreender o processo de constituição da individualidade (individuação), pois a subjetividade, do ponto de vista bourdieusiano, é a objetividade tornada subjetiva (WACQUANT, 2007).

O potencial do habitus reside, exatamente, na forma como Bourdieu (2013b) expurga a subjetividade de seu caráter ideológico e narcisista, dado que somente rompendo com a noção de sujeito como autossuficiente, uma personalidade pura, independente em relação às variações históricas de espaço e tempo, é que Bourdieu poderia produzir uma ferramenta de investigação capaz de escavar uma série de processos sociais que não poderiam ser capturados nem pela linguagem objetivista, que negligencia os agentes como mero executores de normas abstratas, nem pela tradição intelectualista, que exila o corpo e os aspectos não-conscientes. Ao enxergar o habitus como uma subjetividade socializada, pode-se compreender a cumplicidade entre a subjetividade e a objetividade, seja pela regressão das disposições práticas às condições históricas de sua internalização, seja pela regressão das estruturas sociais às práticas que as produzem (KNAFO, 2016). O habitus é um meio através do qual se pode enxergar a dialética da própria história: o habitus permite tanto a conversão da objetividade em subjetividade quanto da subjetividade em objetividade.

Sem a crítica da redução da subjetividade à narrativa biográfica, seria impossível a Bourdieu (2011b) conceder ao agente um papel central a seu projeto praxiológico, afinal, sua visão sociológica exige compreender a forma pela qual a subjetividade está em dialética com a sociedade, produzida através de uma função social na qual se cruza sempre determinado espa-

ço e tempo, investigando sob a forma de uma trajetória social as sucessivas condições de existência atuantes no sentido de produzir/reproduzir a identidade do agente (ALEXANDER, 1995). A visão biográfica da subjetividade acaba por tornar subalterna a dimensão objetiva da subjetividade, induzindo a uma visão segundo a qual os agentes viveram uma narrativa coerente e dotada de um sentido intrínseco devido a uma série de decisões voluntárias. Assumir o caráter histórico da subjetividade – que o habitus torna possível – exige pensar o modo pelo qual a identidade é uma totalidade sintetizada pela dialética entre as condições de existência anteriormente internalizadas sob a forma de habitus e as condições nas quais este mesmo habitus foi sucessivamente mobilizado.

É pela crítica da visão ideológica e narcisista da subjetividade que Bourdieu pôde, então, restituir ao agente um papel fundamental, inserindo-o no interior da própria dialética da história como objetivação e subjetivação. Sem isso, Bourdieu não poderia fazer da subjetividade um meio de acesso à objetividade, tampouco fazer dos agentes o produtor e reprodutor prático das estruturas sociais. É por essa razão que Bourdieu acreditava que o conceito de habitus permitiria provar a falsidade das antinomias.

Contudo, apesar do esforço bourdieusiano de construir o habitus como instrumento teórico para posicionar a subjetividade e a agência no interior da explicação sociológica, há quem considere sua concepção de agente como destituído de self (ALEXANDER, 1995), bem como sobredeterminado pela socialização (MOUZELIS, 2007), o que acabaria por conduzir a teoria bourdieusiana a uma série de problemas. Assim, contraditoriamente, o habitus – que teria sido o instrumento

decisivo para consumar o projeto de uma sociologia das práticas mediando objetividade e subjetividade – torna-se, para a crítica, a razão pela qual o projeto fracassou, exatamente ao expurgar qualquer resíduo de autonomia ao instituir uma visão do agente como uma subjetividade hipersocializada. A compreensão da forma pela qual o habitus impôs limites ao sistema bourdieusiano é tarefa fundamental.

É a partir dessa problematização que seu pensamento tem sido apropriado, bem como será a partir dela que a investigação aqui presente se dará. Como o próprio Bourdieu atentava, a possibilidade de algum progresso científico seria possível exatamente através do reconhecimento dos determinantes teórico-metodológicos que impõem limites às investigações. Há, assim, um nexo entre a autonomia do sociólogo e a lógica da ciência: em ambos os casos, a reflexividade gera mais autonomia e liberdade, fundamentos práticos para a geração de novos conhecimentos. Quais, então, são os limites principais identificados na teoria do habitus? Quais os impactos desses limites? Como seria possível revertê-los? Quais as vias já pensadas e quais ainda poderiam ser mobilizadas? Estaria o projeto bourdieusiano fatalmente condenado ao fracasso, dado o caráter negativo intrínseco a sua categoria central, o habitus?

1.3 *Habitus*: limites e críticas

Se o habitus foi elaborado por Bourdieu para transcender as antinomias constituintes da prática e campo sociológicos, paradoxalmente, ele é considerado, por alguns de seus críticos, o germe da própria ruína de seu projeto sociológico (ALEXANDER, 1995; JENKINS, 1982, KING, 2000). Projetado para re-

formular a concepção sociológica dos agentes, pondo em suas práticas a dialética entre os condicionamentos sociais e as disposições subjetivas, a teoria bourdieusiana, através do habitus, acaba por impor à dimensão subjetiva um papel que, por consequência, faz sua teoria recair em uma nova forma de objetivismo (ALEXANDER, 1995; KNAFO, 2016; LAHIRE, 2002; KAUFMANN, 2001). Mas, por outro lado, como será também argumentado, há indícios e resíduos que contradizem a visão unilateral e determinante daqueles que reduzem a sociologia de Bourdieu ao determinismo e ao reprodutivismo.

Nas Meditações Pascalianas, Bourdieu (2001, p. 79) se defende das críticas mais comuns endereçadas ao habitus:

> ...basta distender esses traços até o limite extremo, apresentando o habitus como uma espécie de princípio monolítico (quando, em muitas ocasiões, tenho evocado, sobretudo a propósito dos subproletários argelinos, a existência de habitus clivados, destroçados, ostentando sob a forma de tensões e contradições a marca das condições de formação contraditória de que são produto), imutável (qualquer que seja o grau de reforço ou de inibição que tiver recebido), fatal (conferindo ao passado o poder de determinar todas as ações futuras) e exclusivo (sem nunca abrir espaço à intenção consciente), para que se possa ter a honra de triunfar sem esforço sobre o adversário caricatural que assim se produziu.

De fato, é possível atingir o núcleo dos problemas em torno da teoria bourdieusiana do habitus a partir de 4 perspectivas críticas, que serão elaboradas a seguir, e divididas para uma análise mais lúcida, mas que estão interligadas intimamente. A primeira refere-se à acusação de um reprodutivismo no interior de sua teoria das práticas, afirmando a inexistência da

possibilidade de mudança. A segunda coloca a própria subjetividade em questão, tal como é construída a partir do habitus, condenando o habitus como um princípio gerador de ações homogêneas, extinguindo a diversidade, princípio básico para qualquer mudança. A terceira perspectiva diz respeito ao caráter pré-reflexivo, inconsciente e infraconsciente do habitus, cuja implicação seria a impossibilidade de uma autêntica autonomia dos agentes, dado o ínfimo grau de consciência concedido aos agentes, pela teoria de Pierre Bourdieu. Por fim, a última perspectiva condena a teoria do habitus por ser incapaz de perceber espaços práticos nos quais os agentes poderiam realizar crítica, resistência e conquistar mais graus de liberdade. Juntas, tais perspectivas formam o cerne dos problemas vinculados ao habitus, a partir do qual será pensada a necessidade de alternativas.

1.3.1 Reprodutivismo

A primeira acusação contra a teoria do habitus como responsável pela sabotagem do projeto bourdieusiano reside na interpretação de sua teoria das práticas como dotada de um teor reprodutivista (ALEXANDER, 1995; JENKINS, 1982; GARNHAM & WILLIAMS, 1980). Uma vez que o habitus possui uma lógica específica de constituição (a partir das condições sociais de existência) e funcionamento (conversão de tais condições objetivas em disposições subjetivas, interiorizando a lógica objetiva e transformando-a em um princípio de ação), pode-se concluir que há uma circularidade em sua definição, isto é, as estruturas objetivas acabam por gerar práticas que reproduzem as próprias estruturas (JENKINS, 1982; ALEXAN-

DER, 1995). O fundamento da circularidade da teoria do habitus reside na identidade existente entre a dimensão objetiva e a subjetiva, cuja consequência é que, no final das contas, a subjetividade essencialmente seria a forma subjetiva das forças objetivas (ALEXANDER, 1995).

O habitus afirma a prioridade dos condicionamentos em relação às disposições dos agentes, de modo que os recursos práticos disponíveis a esses estão circunscritos a um campo limitado de possibilidades permitidas pelas aquisições consumadas. Sob esse ponto de vista teórico, o passado acaba por pré-determinar o presente e o futuro, afinal, as disposições tendem a reproduzir a lógica das condições de existência de sua formação (passadas). O próprio Bourdieu (2013a, p.44) afirma que o habitus é um "produto da interiorização dos princípios de um arbitrário cultural capaz de perpetuar-se", mesmo após deixar de estar exposto às condições de sua origem, ou seja, é dotado de uma inércia – força gerada no passado e que produz efeitos em situações futuras – permitindo, por um lado, uma economia psíquica aos agentes, cuja força está inscrita nos próprios corpos e, por outro, impeliria os agentes a, através de suas ações, reproduzirem a lógica objetiva das estruturas.

Importante lembrar que, além da propulsão inerte do habitus, a circularidade da teoria está, também, pressuposta no postulado da homologia entre a lógica das práticas e a lógica das condições de existência, o que tornaria possível o ajustamento dos indivíduos à sociedade, harmonizando a subjetividade às estruturas objetivas através do menor custo possível, por meio de uma redução das expectativas subjetivas às probabilidades objetivas (ALEXANDER, 1995; BOURDIEU & WACQUANT, 2007; JENKINS, 1982).

É exatamente a ênfase do habitus como princípio histórico de ajustamento entre indivíduo e sociedade que torna notória a capacidade da teoria bourdieusiana de reconhecer alianças ontológicas entre disposições práticas e estruturas sociais, minimizando a dimensão subjetiva em favor da objetiva. O problema do teor reprodutivista da teoria de Bourdieu reside no fato de que acaba por tornar teoricamente improvável qualquer possibilidade de mudança social, pois os agentes estão privados da capacidade de gerar atos criativos, estando aprisionados em contextos nos quais não há necessidade de inovação (ALEXANDER, 1995).

Apesar das críticas e seus fundamentos, a teoria bourdieusiana apresenta certa resiliência, afinal, em seu projeto sociológico, o habitus tinha como pressuposto (1) a possibilidade de produção de práticas sempre diversas, divergindo do teor reprodutivista, (2) o postulado de que o habitus não é imutável, mas, pelo contrário, flexível e em permanente mudança e inovação, bem como (3) dotado de princípio prático irredutível a qualquer concepção teórica, possuindo uma totalidade não abarcável pela dimensão teórica (HILGERS, 2009; SAYER, 2005).

Dessa forma, há uma certa ambiguidade na teoria bourdieusiana: do ponto de vista teórico e formal, postula e pressupõe características e modos de funcionamento do habitus que o torna irredutível à lógica reprodutivista, mas, do ponto de vista das investigações, Bourdieu (2013 reprodução; 2011) acaba reafirmando, de modo sistemático, o teor reprodutivista do habitus, como em seus estudos sobre a educação e mesmo sobre o gosto. É o próprio Bourdieu (2001, p. 209) que diz que muitos "acabam ignorando a extraordinária inércia resultante da inscrição das estruturas sociais nos corpos". Logo, como seria possível imagi-

nar a mudança se a propensão ao ajuste é tão poderosa e irresistível, se a reprodução é uma tendência praticamente inevitável?

A circularidade poderia ser contradita pela existência de disposições subjetivas que divergissem das demandas estruturais da sociedade. Desse modo, o agente poderia ser um importante veículo de mudança, desde que fosse capaz de romper a cumplicidade ontológica. A teoria social, ao tratar da dialética entre indivíduo e sociedade, traz constantemente o problema da integração social, dada as discrepâncias existentes entre o que os interesses individuais e as exigências coletivas. Todavia, Bourdieu não parece conceber o agente por uma lente capaz de enxergar, na subjetividade, resíduos irredutíveis às estruturas objetivas, de modo a postular a existência de princípios de ação em desarmonia com os ditames sociais. O problema torna-se, então, como o agente é concebido, qual a leitura que a sociologia bourdieusiana faz da subjetividade, da identidade dos indivíduos, daquilo que propriamente a constitui. Não haveria nada no agente que não fosse social, isto é, não existe na teoria bourdieusiana algum elemento subjetivo que não fosse mera reprodução das estruturas sociais, sob a forma de disposições individuais?

1.3.2 Concepção de identidade

A segunda crítica que se pode direcionar à teoria do habitus pode ser formulada a partir da visão segundo a qual o habitus é um sistema, o que pressupõe duas coisas importantes: (1) a visão do habitus como dotado de uma autonomia relativa em relação aos próprios agentes; (2) as mais diversas manifestações práticas da subjetividade são redutíveis a um sistema, a um princípio prático, o habitus.

Bourdieu (2013b, p.18) afirma que os agentes são mais possuídos pelo habitus do que o contrário, afinal, aquilo que constitui e determina a subjetividade é um conjunto de produtos práticos gerados pelo habitus: formas de pensamento, modos de ação, matrizes de apreciações, julgamentos e sentimentos. Nesse sentido, o habitus não apenas exprime um hábito – isto é, uma disposição ou tendência mais ou menos automática para determinada ação com base em um modelo anterior (CAMIC, 1986) – mas também pressupõe uma íntima conexão entre estar habituado a algo a partir do momento em que se habita um determinado espaço, exprimindo, desse modo, o fato de que a própria estrutura social objetiva passa a habitar o espaço subjetivo através de processos de incorporação, interiorização e internalização (SAYER, 2005; 2010).

A autonomia relativa do habitus é postulada e reconhecida por Bourdieu (2015) através do princípio da não-consciência dos agentes, afinal, esses seriam incapazes de compreender o sentido exato de suas próprias ações exatamente pelo fato de que o habitus, princípio gerador de suas práticas, não ser algo inteiramente acessível, consciente ou controlável.

Para King (2000), esse é o ponto de inflexão da teoria do habitus e a razão pela qual Bourdieu fracassa em consumar seu projeto de transcender o subjetivismo e o objetivismo. King afirma que a teoria do habitus está em contradição com a teoria das práticas, na qual os agentes seriam possuidores de um saber prático, virtuosos que dominariam uma série de conhecimentos irredutíveis ao conhecimento teórico. A força da teoria das práticas bourdieusiana pressuporia e exigiria a existência de agentes hábeis, capazes e autônomos, com manifesto domínio de suas capacidades, enquanto que, do ponto de vista do habitus,

a teoria afirma e pressupõe a ignorância do princípio gerador das práticas (o habitus) por parte dos agentes, consumando, assim, um grau de heteronomia subjetiva. O próprio Bourdieu (2013b) afirma que a autonomia estaria ligada a uma forma de domínio simbólico sobre o próprio habitus e que, por essa razão, a exclusão ou restrição da autonomia do agente em relação ao próprio habitus estaria ligada à supressão de práticas inteligentes, inovadoras e improvisadas, reduzindo a agência à reprodução.

O segundo elemento diz respeito ao fato de que, do ponto de vista da teoria do habitus, seria possível compreender os mais diversos atos práticos dos agentes como oriundos de um único princípio. Cada agente teria um habitus, logo, uma identidade homogênea, coerente, unificada (LAHIRE, 2002). Além do reducionismo da subjetividade a um único princípio, Bourdieu opera uma nova redução, ao enxergar tal princípio como mera conversão das condições de existência em uma forma de adaptação social, que reproduziria a ordem existente.

Haja vista que a subjetividade para Bourdieu é o próprio habitus, exprimindo assim o caráter histórico dos agentes e pressupondo o processo de socialização na constituição da identidade, a consideração do agente bourdieusiano é homóloga a sua visão das próprias estruturas sociais: o eu fechado em si mesmo, dotado de uma unidade e um padrão de ação, seria homólogo às estruturas objetivas de uma sociedade integrada. Como foi dito, a subjetividade seria a forma subjetivada das estruturas sociais (ALEXANDER, 1995). A interioridade seria a exterioridade internalizada e a homogeneidade da interioridade proviria da assimilação das condições de existência de uma sociedade coerente, fechada. Essa visão decorreria do fato de que a teoria do habitus de Bourdieu tem suas condições teóri-

cas de emergência a sociedade Cabila, lugar no qual as estruturas demonstrariam princípios homólogos às características do habitus: estabilidade das estruturas, coerência, caráter harmonioso (LAHIRE, 2002; KAUFMANN, 2001). Diferente dessas seriam as sociedades ocidentais contemporâneas, nas quais haveria um pluralismo estrutural (BERGER & LUCKMAN, 2004; GIDDENS, 2002, 2012). Se o habitus é o processo pelo qual as estruturas sociais objetivas são convertidas em disposições individuais e configuram a identidade dos agentes, o habitus constituído em condições de existência plural, típico das sociedades pós-tradicionais, não poderia, do ponto de vista lógico, estar de acordo com a visão homogeneizante de Bourdieu (SWEETMAN, 2003; SAYER, 2010; ADAMS, 2006; MCNAY, 1999). Em condições plurais de existência, os agentes possuiriam maior tendência a serem constituídos por habitus diversos, incorporando, internalizando e interiorizando distintos princípios estruturais sob a forma de distintos princípios de ação (LAHIRE, 2002; KAUFMANN, 2001). Por essa razão, Lahire (2002) substitui a visão bourdieusiana do habitus como um sistema, concebendo-o não como um princípio gerador de todas as práticas, capaz de reduzir a diversidade possível de ações a um único princípio (único, homogêneo, coerente), mas postulando-o como uma série de estoques de conhecimento que, de acordo com o contexto de ação, seriam mobilizados. Para Lahire, a existência de habitus homogêneos ou plurais não deve ser resolvida como um postulado teórico a priori, mas sim concluído a partir de investigações empíricas. Assim, sua teoria transcenderia o reprodutivismo bourdieusiano, afinal, se não há um único princípio de ação, rompe-se a inércia e destrói-se a homogeneidade.

O problema reside, em suma, no fato de que, ao conceber o habitus como um sistema, um princípio gerador de todas as práticas, autônomo em relação aos agentes, Bourdieu acentua seu caráter reprodutivista, reduzindo o papel do ator em sua teoria, corroborando a visão segundo a qual sua teoria é uma nova forma de objetivismo, na qual o habitus, escapando ao controle dos agentes, ao mesmo tempo controla todas as práticas, ações, pensamentos, sentimentos, propensões, disposições e interesses.

Se o agente bourdieusiano não possui algo que seja irredutível à identidade com a ordem existente, uma alternativa seria a possibilidade de que eles pudessem tomar consciência da cumplicidade existente entre suas práticas e a ordem existente, de modo a problematizarem o impacto político de seu próprio modo de existência. Através da consciência e de algum grau de reflexividade, os agentes poderiam perceber formas de dominação efetivadas exatamente através de suas próprias ações. O problema, todavia, é como pensar a consciência no interior da sociologia bourdieusiana, afinal, seu empreendimento tinha como intenção escapar à filosofia da consciência e direcionar sua teoria das práticas para o campo do corpo e das disposições. Onde está localizada e que papel desempenha a consciência em sua teoria?

1.3.3 O primado da pré-reflexividade

A teoria do habitus exigiu de Bourdieu uma verdadeira ruptura com a tradição filosófica e sociológica, esforçando-se para não recair na filosofia da consciência e do sujeito, na qual os agentes possuem pleno controle sobre suas práticas. Por consequência, ao se opor a uma visão intelectualista dos agentes, Bourdieu

acabou por direcionar suas preocupações para a dimensão pré-reflexiva, infraconsciente e inconsciente dos agentes. Certamente esse deslocamento, em si mesmo, não é um problema, pelo contrário, é possível considerá-lo uma de suas conquistas por colocar em cena os hábitos, o corpo e a dimensão prática da vida social. Entretanto, a ênfase na dimensão pré-reflexiva torna-se problemática ao se constatar que o habitus possui relativa autonomia em relação aos agentes, logo, se o habitus é o princípio gerador de todas as práticas e atua de modo não-consciente, torna-se difícil imaginar em que momento os agentes possuiriam algum grau de autonomia, afinal, para que possam exercer o poder de legislar sobre si mesmos, seria necessário que os agentes pudessem conscientemente controlar suas próprias ações, algo que o habitus, enquanto um princípio estrangeiro que passa a habitar os agentes, não permitiria.

O déficit de reflexividade torna-se um diagnóstico comum e central para os críticos de Bourdieu, afinal, a reflexividade aparece como a possibilidade de se romper com a cumplicidade ontológica entre as estruturas objetivas e as disposições subjetivas (MCNAY, 1999; SAYER, 2010; SWEETMAN, 2003; PETERS, 2013). Conceber o habitus como perfeitamente ajustado às estruturas sociais suprime nos agentes a capacidade reflexiva, pois há uma grave restrição de momentos nos quais sejam necessários atos conscientes, o que acaba conduzindo os agentes a um estado de permanente inconsciência. Uma vez que a reflexividade se torna central para atribuir ao agente algum grau de liberdade e autonomia, parte dos críticos de Bourdieu têm se dedicado a resgatar a reflexividade de dentro de sua teoria, enxergando-a não apenas nos casos de desajuste entre as estruturas e as disposições.

Archer (2010) visualiza três perspectivas: (1) o recurso teórico à hibridização, postulando a existência de habitus reflexivos, unindo de modo paradoxal o aspecto habitual e o consciente (como tentado por MOUZELIS, 2007; SWEETMAN, 2003; ADAMS 2006); (2) a realização de investigações empíricas nas quais se extrai a conexão entre habitus e reflexividade, buscando demonstrar que todo processo de aquisição de disposições envolve algum grau de interpretação e consciência (como em SAYER, 2005); (3) tentativas de reconciliação teórica e ontológica, servindo-se da interpretação bourdieusiana em relação aos condicionamentos sociais, embora recorrendo a outras abordagens para reintroduzir a dimensão reflexiva, reconhecidamente deficiente em Bourdieu (como em ELDER-VASS, 2007).

Ironicamente, a teoria do habitus, ao invés de restituir aos agentes uma série de capacidades históricas que permitiria a Bourdieu superar a visão estruturalista, acaba por ser a causa da falha. Para um teórico que concebia a reflexividade – que pressupõe algum grau de consciência de si e do mundo – como fundamento da autonomia e da liberdade, negar aos agentes essa possibilidade ou restringir ao máximo suas vias de acesso a ela, significa condená-los à reprodução cega da ordem social, através da inércia das disposições adquiridas e pela realização de práticas sociais com reduzido grau de liberdade e autonomia. Como poderia o agente exercer um contrapoder àquilo que está inscrito na própria subjetividade como germe de sua não-liberdade? Bourdieu, ao formular o habitus nesses termos, tornou difícil a própria concepção de uma resistência àquilo que é imposto aos indivíduos. A resistência requer algum grau de consciência para que se possa fundamentar a possibilidade

da crítica, que é o princípio político básico para se pensar a conquista de mais margens de liberdade. Por essa razão, deve-se olhar o modo como Bourdieu acabou por sobredeterminar os agentes, destituindo-os da própria capacidade de resistir.

1.3.4 Obscurecimento da crítica, resistência e liberdade

A partir das críticas elencadas, compreende-se a razão pela qual se condenou a teoria bourdieusiana por ser determinista, afinal, torna-se difícil vislumbrar atos de resistência às formas de dominação, reconhecer nos agentes a capacidade de formularem críticas, o que torna qualquer manifestação de liberdade improvável no escopo de sua teoria (JENKINS, 1982; ALEXANDER, 1995).

Para Bourdieu (2002), os agentes experimentam o mundo através da doxa, isto é, da crença compartilhada e não-problematizada nos princípios de construção da realidade social. Uma vez que o mundo histórico não possui uma estrutura imutável e dada desde sempre, Bourdieu afirma que todos os agentes nascem desprovidos dos instrumentos de percepção e conhecimento do mundo histórico, tornando necessário que assimilem os princípios de visão, divisão e conhecimento da realidade social, que passa, então, a ser percebida, reconhecida e conhecida como realidade objetiva. O processo de socialização é responsável pelo processo de harmonização das estruturas cognitivas e o mundo histórico. Segundo essa perspectiva, a forma como o mundo é construído e reconhecido torna-se um objeto valioso de disputa política, sendo o poder de definir o que vem a ser real e qual a forma adequada para se viver em tal mundo as manifestações mais evidentes do poder simbó-

lico, cujo efeito é a produção de habitus comuns entre diversos agentes, gerando um senso comum, partilhado, necessário para manutenção de acordos tácitos entre os indivíduos.

O processo pelo qual os indivíduos herdam as categorias necessárias para habitar o mundo histórico é intrinsecamente violento (violência simbólica), pois tem como resultado último definir o sentido da vida dos agentes: modos de ser, modos de perceber e avaliar o mundo, modos de agir, objetivos a se alcançar, interesses despertados, paixões sentidas (MICELLI, 2007). O poder simbólico, ao impor um arbitrário cultural reconhecido como legítimo, mas desconhecido como poder político, exprime, para Bourdieu (2002), uma forma sofisticada de dominação histórica. O espaço social no qual se realizam as práticas sociais de educação são espaços privilegiados de exercício do poder simbólico, afinal, o sistema escolar tem como função primordial a integração de novos agentes à vida em sociedade, formando-os como cidadãos – por partilharem dos valores da sociedade vigente – e futuros trabalhadores, haja vista que o processo educativo é também de qualificação (BOURDIEU, 2013a). Consequentemente, o sistema escolar funciona como um espaço fundamental para a produção de agentes necessários para a reprodução da ordem existente – capitalista e com suas regras sociais, culturais e políticas.

Apesar da expressão "simbólica" em sua teoria do poder, a dominação não está nem restrita a, nem primordialmente efetivada no plano das ideias, mas principalmente nos corpos, construindo um modelo de crítica sociológica que ultrapassa a esfera da consciência. A consequência política desse deslocamento é que a emancipação não poderia ser conquistada e consumada pura e simplesmente no plano da consciência:

tornar-se consciente da dominação não efetiva uma ruptura autêntica com a dominação. Uma vez que o habitus tende a reproduzir as estruturas sem que os agentes tenham consciência dessa circularidade, a questão torna-se, então, como poderiam os indivíduos produzir resistência se não são capazes de escapar do círculo vicioso da experiência dóxica?

Em obras como A Reprodução e A Distinção, Bourdieu constrange os agentes a uma lógica reprodutiva, sistêmica, pré-reflexiva: por um lado, a subjetivação decorrente do processo de socialização pressupõe a incorporação de disposições de modo inconsciente, mas cujos efeitos são determinantes na constituição da identidade dos indivíduos e em sua integração no mundo social já construído (BOURDIEU, 2013a); por outro, ao teorizar a dominação para além da consciência, como no caso do gosto, Bourdieu (2011a) mostra a força da dominação simbólica no modo como ela preenche as diversas facetas da subjetividade (SAYER, 2005).

Como dito anteriormente, a subjetividade para Bourdieu não é nenhuma propriedade natural privada pertencente aos indivíduos. Pelo contrário, deve ser compreendida como um espaço social como qualquer outro – onde as estruturas sociais são internalizadas e passam a funcionar sob a forma de disposições (ALEXANDER, 1995). É somente através de uma "alquimia histórica", que produz o esquecimento e desconhecimento da gênese histórica da subjetividade, que a "interioridade" se tornaria percebida como natural e intrínseca (BOURDIEU, 2011a).

Constantemente, Bourdieu se opôs ao narcisismo promulgado pelo senso comum que conceberia a subjetividade como uma essência transcendental, irredutível às relações sociais,

sendo reconhecida como o reduto último de liberdade. Mas, como todo produto social, a subjetividade não estaria imune às relações de poder. Pelo contrário, o poder simbólico objetifica e subjetiva (OLSON, 1995). Objetifica os indivíduos pela captura de seus corpos, nos quais são impressas imposições simbólicas, socialmente reconhecidas não apenas como necessárias, mas desejáveis, exprimindo o processo pelo qual os agentes são moldados na própria corporalidade, desde o padrão de beleza até detalhes aparentemente ínfimos como modos de falar, portar o corpo nas interações. Subjetiviza ao produzir identidades através das disposições impostas pelas condições de existência – modos de pensar, agir, apreciar, julgar, predisposições, inclinações, etc. Todo ato possível de manifestação da identidade pode ser, para Bourdieu, remetida ao princípio comum – o sistema do habitus.

O problema proposto por Bourdieu é: como poderia o agente agir de modo verdadeiramente livre se, a todo instante, os atos realizados nada mais são do que funções de um sistema imposto pelas condições de existência? Como poderia o agente perceber a violência que lhe és imposta se cada prática produzida pelo habitus é percebida como um ato livre, onde basta seguir espontaneamente a própria vontade, o próprio interesse, a própria maneira de fazer algo?

A dominação reside no fato de que os agentes se tornam passivos ao serem moldados através da aquisição de princípios de visão e ação que lhes são estranhos, restringindo o poder de definir o que vem a ser o real e, por consequência, a forma adequada para se viver. A cumplicidade ontológica seria praticamente inescapável: o mundo habita os indivíduos, sob a forma de estruturas objetivas interiorizadas, gerando uma

subjetividade percebida como essencial e sagrada, ao mesmo tempo em que os indivíduos passam a habitar o mundo que os produziu, estabelecendo com ele uma relação íntima do ponto de vista cognitivo, ético e psicológico.

A força do poder simbólico não está restrita à possibilidade de impor modos de vida, mas, mais exatamente, na forma como ele traduz determinações históricas em manifestações de aparente liberdade. A subjetividade mais pura coincide com a possibilidade de uma determinação histórica ainda mais visceral, exatamente por permitir a submissão a um poder através do desconhecimento da relação de poder na qual se está imerso (BOURDIEU, 2002).

O determinismo em Bourdieu é, então, o constrangimento do agente a um espaço prático no qual se torna difícil imaginar formas de resistência, crítica e liberdade, pois a subjetividade está reduzida à objetividade: tudo o que ela produz nada mais é do que a tradução das forças objetivas em forças subjetivas, reproduzindo o sistema (ALEXANDER, 1995; JENKINS, 1982).

Apesar da larga fundamentação da crítica em relação aos problemas inerentes ao conceito de habitus, seria uma injustiça intelectual não reconhecer a existência de espaços, por mais restritos que possam ser, nos quais a sua teoria não aparece como reprodutivista e determinista. Reconhecer tais resíduos de liberdade, por assim dizer, implica não apenas realizar uma crítica da crítica, mas também fornecer uma visão menos unilateral da teoria bourdieusiana. Afinal, se o objetivo da investigação aqui presente é buscar, na dimensão estética, espaços de liberdade e reflexividade, de modo a contradizer o determinismo e reprodutivismo, cabe a ela, também, compreender as demais vias já percorridas, apontando também suas virtudes e limitações.

A seguir, então, serão rastreados e capturados os resíduos teóricos nos quais a teoria bourdieusiana contradiz o diagnóstico da crítica.

1.4 Resíduos

Embora os críticos condenem Bourdieu por não reconhecer, dentro de sua teoria do habitus, espaço para reflexividade e outros processos de agência, crítica e resistência, pretendemos mostrar que há pelo menos três espaços nos quais Bourdieu contrabalanceia a crítica, apesar de serem espaços limitados e que não permitiriam superar completamente o conteúdo das críticas. Tais espaços são: a reflexividade sociológica; a hysteresis; o habitus clivado. Por fim, pretendemos mostrar como a categoria estética do gosto possui um potencial para se problematizar a teoria bourdieusiana através de uma crítica imanente à teoria do habitus, abordando a dimensão estética da obra de Bourdieu.

1.4.1 Reflexividade e Sociologia

1.4.1.1 Lógica da Prática, Reflexividade e Sociologia

O primeiro argumento em favor da reflexividade como capaz de restabelecer o equilíbrio à teoria do habitus incide na forma pela qual ela permite uma ruptura com a lógica da prática, marcada essencialmente por três importantes características: a centralidade do corpo em relação à consciência, dada sua propensão anti-intelectualista e anti-racionalista; o caráter urgente das práticas sociais, como um "aqui e agora" que solicita res-

postas práticas dos agentes; e, por fim, a constante antecipação dos agentes em relação ao porvir, ligado conceito de protensão.

Como mencionado anteriormente, Bourdieu (2013b) opõe-se à cisão cartesiana entre corpo e mente, embora, ao investigar as práticas sociais, acabe por conceder uma primazia às disposições corporais (inteligência prática) em relação à formulação de reflexões subjetivas, como pensamentos, especulações e mesmo decisões conscientes. Chega mesmo a propor uma cisão entre a dimensão "empírica" e a "reflexiva", ao recuperar Leibniz para afirmar que somos empíricos em três-quartos de nossas ações (PETERS, 2013), concedendo um espaço residual de um-quarto para a aparição da consciência, sob a forma de racionalizações, decisões e reflexões. A consciência emergiria, de modo sucinto, nos contextos nos quais a cumplicidade ontológica seria dilacerada pela perda da adesão imediata entre as estruturas objetivas e as disposições subjetivas. Desse modo, o reconhecimento da reflexividade – ou a busca por formas possíveis de reflexividade no interior da teoria das práticas – tem como finalidade equilibrar o primado do "empírico" em relação ao "não-empírico", direcionando a teoria do habitus para as proximidades da consciência, possibilitando enxergar um papel maior desempenhado pelos agentes.

A segunda característica seria o caráter urgente das práticas sociais, concebidas por uma temporalidade irreversível e inadiável, nas quais os agentes precisam realizar ações da forma mais rápida e inteligente possível de modo a responder às demandas contextuais (BOURDIEU, 2011b). A urgência exige imersão e atenção, o que não concederia possibilidades de pensamentos e atitudes que não estejam em acordo com as solicitações (LAHIRE, 2002). A economia das práticas é também

uma economia subjetiva: deve-se produzir ações e alcançar os objetivos de modo mais econômico possível.

Por fim, Bourdieu (2004a) retoma o conceito husserliano de protensão para considerar a tendência, inscrita no corpo do agente, de se antecipar em relação ao futuro, pressenti-lo como inscrito no próprio presente. O "sentido do jogo" e o "sentimento do porvir" são características que tornam a prática como dotada de um fluxo ininterrupto ao qual os agentes devem estar, a todo instante, produzindo antecipações de modo a se adequarem de modo mais harmônico possível.

A primazia do corpo e da dimensão empírica, a irreversibilidade do tempo e sua urgência, bem como o caráter antecipatório da relação dos agentes com o mundo constituem uma visão da lógica das práticas que deixa o acesso à reflexividade e à consciência em segundo plano e, de certa forma, desnecessária (BOURDIEU, 2013b).

Todavia, do ponto de vista da sociologia, a realidade social é constituída por fatos consumados, congelados e arrancados de sua historicidade. A ciência destemporaliza o mundo das práticas. Sem sua vitalidade e visceralidade, a razão teórica substitui a razão prática; a inteligência prática perde sua urgência e é substituída por uma perspectiva racionalista. A teoria das práticas de Bourdieu (2013b) parte do reconhecimento de que há uma distinção entre a lógica das práticas e a lógica da lógica, a lógica do mundo social e aquela produzida pela ciência. A instituição de uma lógica não-prática é constitutiva da sociologia. Bourdieu (2015) afirma que é necessário "conquistar o objeto", ato epistemológico que presume uma ruptura social entre mundo da vida e o mundo da ciência. É essa fissura que institui a possibilidade de uma distinção entre

o senso comum, fruto de um habitus compartilhado produzido historicamente, e o conhecimento científico, como aquele produzido no interior de um campo científico. Conquistar o objeto significa arrancá-lo da teia de relações nas quais o mundo prático o insere. Suprimir a familiaridade com o objeto torna possível enxergar nele aquilo que, do ponto de vista social, é considerado impensável, inquestionável e justificado. A ruptura epistemológica é, assim, uma ruptura social. Por essa razão é que a ruptura torna possível a instauração de um modo de relação com os objetos sociais por uma lógica distinta da lógica prática: o mundo prático é regido pela tendência à reconciliação entre as ações dos agentes e as demandas sociais, delimitado por acordos e conhecimentos tácitos, tomados como evidentes. A ciência, então, coloca em primeiro plano uma relação cognitiva. A reflexividade sociológica impõe uma vigilância constante acerca dos aspectos que podem ter sido, inconscientemente, deslocados do mundo prático para o mundo científico sem a devida depuração, por isso, as pré-noções, enraizadas na dimensão linguística na qual conceitos e significados são produzidos, devem ser objeto de crítica imanente (BOURDIEU, 2015; BOURDIEU & WACQUANT, 1992). A oposição teórica à prática exige uma reflexividade que busca romper com as pré-construções que torna o mundo prático inteligível. Romper com o senso comum significa reconhecer que os determinantes das práticas extrapolam a consciência do agente e, por essa razão, não deve fazer dele o âmbito exclusivo de análise. Ao romper com as pré-construções, depurando o objeto das relações práticas de uso e significado, a sociologia institui um objeto teórico que é distinto do objeto real. A construção teórica do objeto, para Bourdieu, significa propor novas

relações conceituais em torno do objeto, a partir do momento em que a ruptura epistemológica o esvaziou, reflexivamente, de suas determinações históricas.

Bourdieu pensa o poder da sociologia vinculado à ruptura epistemológica historicamente conquistada e instituída pelos próprios clássicos da sociologia – razão pela qual se apropria deles e os sintetiza em uma perspectiva própria. Vejamos, ainda que brevemente, como alguns dos clássicos forneceram subsídios para Bourdieu fazer da ruptura epistemológica um ato de poder simbólico contra hegemônico.

Marx (2011, p.249) afirmava que "a totalidade enquanto totalidade-de-pensamento [...] é de fato um produto do pensamento, da atividade de conceber [...] um produto da elaboração de conceitos a partir da observação imediata e da representação", e continua dizendo que "o todo, na forma em que aparece no espírito como todo-de-pensamento, é um produto do cérebro pensante, que se apropria do mundo do único modo que lhe é possível, de um modo que difere da apropriação desse mundo pela arte, pela religião, pelo espírito prático". Desse modo, há uma autonomia relativa de ambos os objetos. O objeto construído não interfere na existência concreta do objeto real, enquanto que, como foi visto, o objeto construído não é redutível, tampouco mera função, do objeto real.

De modo análogo, Weber (1991, p.83) alegava que "o domínio do trabalho científico não tem por base as conexões "objetivas" entre as "coisas" mas as conexões conceituais entre os problemas". A dimensão racional da construção do objeto diz respeito à possibilidade de construir relações, formular problemas e delimitar espaços lógicos de hipóteses e respostas. É esse aspecto da sociologia que tornaria possível romper com a

lógica da prática ao instituir uma lógica científica, impossível sem o processo de ruptura epistemológica tornada possível por uma reflexividade.

Assim, como foi exposto, há um ato comum aos clássicos e que Bourdieu tenta capturar e mobilizar a seu favor. A ruptura epistemológica é uma forma mobilizar o poder simbólico a serviço da crítica sociológica. A construção teórica do objeto permite a divergência em relação à doxa do mundo prático, rompendo a imanência do sentido atribuído às coisas do mundo prático. A perda da imanência é a condição de possibilidade de romper a amnésia histórica, devolvendo ao mundo o caráter histórico, reconhecendo, assim, o arbitrário cultural e a violência simbólica como entremeados nas práticas sociais.

1.4.1.2 Autonomia, Reflexividade e Sociologia

O segundo contrapeso à crítica, que apontaria para a consideração da reflexividade na teoria de Bourdieu, diz respeito à relação entre autonomia e alienação dos agentes em relação ao habitus.

Como o próprio Bourdieu (2001) afirma em Meditações Pascalianas, o habitus, enquanto princípio gerador das práticas, acaba por possuir o agente mais do que é possuído por ele. Neste sentido, o habitus é concebido como: o princípio que engendra todas as práticas independentemente da intenção e do planejamento; um mundo que passa a habitar o agente através dos processos de internalização, interiorização e incorporação; posto em um espaço subjetivo que não pode ser controlado por uma vontade deliberada, tampouco transformado ou tornado explícito; perfazendo a própria subjetividade dos indivíduos, transformando os agentes em autômatos com disposições

prontas para agir de modo prático e automático. Compreende-se, daí, que a reflexividade, no interior da teoria do habitus, coloca em questão uma tensão entre autonomia e alienação, afinal, pela teoria do habitus, a questão da legislação do agente sobre si próprio, de controle de si através de uma autodeterminação, torna-se ainda mais problemática: o princípio básico de suas ações, o gerador de seus pensamentos e a matriz de sentimentos não corresponde, exatamente, a algo que lhe seja próprio, mas, mais exatamente, às estruturas sociais tornada disposições subjetivas.

Pela teoria do habitus, a identificação da liberdade com um "agir de acordo consigo próprio", "de acordo com princípios subjetivos", "seguir a própria vontade e interesse", coloca em questão o fato de que a concordância consigo próprio pode ser, do ponto de vista da cumplicidade ontológica, a mais dura manifestação de submissão à ordem (PETERS, 2013). A reflexividade permitiria mensurar em que medida os agentes agem de modo livre ou apenas reproduzem, de modo mascarado e metafórico, a própria estrutura do mundo.

A reflexividade é, para Bourdieu, o instrumento privilegiado à disposição dos agentes para pôr em evidência como a dimensão histórica está submersa na subjetividade, tornada inconsciente sob a forma de disposições práticas, valores, pensamentos e propensões, atestando o vínculo funesto entre subjetividade e objetividade. Condensa em si a possibilidade do agente avançar sobre o próprio habitus – princípio de uma inteligência prática não-consciente, adquirida e tornada segunda natureza. Para Bourdieu (2013b, p.78-79), "o 'inconsciente' nunca é outra coisa senão o esquecimento da história que a própria história produz, ao incorporar as estruturas objetivas que

produz na segunda natureza do habitus"[1]. O acesso ao inconsciente, à história, à objetividade se dá pelo habitus e, por essa razão, a reflexividade é, antes de tudo, lucidez lançada contra as disposições subjetivas. Aparece, então, a possibilidade de que os agentes sejam capazes de realizar práticas não-determinadas por princípios cegos. Pressupõe um grau de lucidez quanto às determinações atuantes no agente de tal modo a não igualar a liberdade com o "estar em acordo consigo próprio". A questão é saber a forma pela qual a teoria de Bourdieu permite um avanço contra o habitus, da consciência em direção à inconsciência.

Do ponto de vista sociológico, Bourdieu (2004a; 1992) fala da auto-objetivação como um estado de vigilância epistemológica, através do qual os agentes poderiam compreender o modo pelo qual as condições nas quais se produz conhecimento estabelecem limites e possibilidades, analisando o modo pelo qual emergem as propensões para o pensável e o impensável, o problematizável e o inquestionável. Objetivar-se é reconhecer os interesses do investigador em relação ao objeto investigado, de modo a inibir as influências – projeções – das relações não-científicas do investigador com o objeto.

O sonho de Bourdieu (2015, p. 14) era a institucionalização do habitus científico através de uma pedagogia do ofício de sociólogo sob uma perspectiva prática, como um "sistema de esquemas mais ou menos transponíveis, [...] simplesmente a interiorização dos princípios da teoria do conhecimento sociológico". Bourdieu concebe a formação de agentes aptos ao campo científico como resultado de um processo civilizador através do qual se impõem princípios do campo científico sob

1 Essa e as demais tradução são de responsabilidade do autor da tese.

a forma de disposições capazes de regular os agentes de modo a não cederem à força de interesses não-científicos. A instituição de um habitus científico tem a ver com a tradução da estrutura do campo científico – a lógica da disputa científica, da concorrência por meio de regras – em um habitus reflexivo.

Desse modo, ao menos do ponto de vista da sociologia, Bourdieu postula a existência de disposições práticas imbuídas de reflexividade, como que afirmando a existência de hábitos intelectuais e reflexivos, embora isto seja quase um oxímoro, quando se pensa suas inúmeras postulações em relação ao habitus como algo que opera além e aquém da consciência.

1.4.1.3 Resistência, Reflexividade e Sociologia

Além do que já foi argumentado, a reflexividade também seria a chave analítica que permitiria pensar a possibilidade de resistência e ruptura sociais às formas simbólicas de dominação, haja vista que sua existência possibilitaria enxergar nos agentes a capacidade de posicionarem-se de modo crítico tanto em relação a si próprios – enquanto história objetiva tornada subjetiva – como em relação ao mundo – história objetiva construída a partir das práticas sociais, a história subjetiva (BOURDIEU, 2002). O alvo da crítica é a reificação, fundamental ao poder simbólico, que torna improvável o reconhecimento da dimensão política em meio ao mundo autoevidente da vida cotidiana. Criticar é romper com o inconsciente: colocar o não-discutido como objeto de discussão; o impensado como objeto privilegiado de pensamento; o improvável e o insuspeito sob vigilância.

A reflexividade tem, assim, uma função política. A princípio, Bourdieu (2004a; 1992) formula a reflexividade no campo

epistemológico, concebendo-a como ferramenta de auto-objetivação que tornaria possível enxergar os determinantes inconscientes que dão forma e conteúdo – e por isso limites – ao conhecimento produzido cientificamente. Posteriormente, Bourdieu realiza um deslocamento da reflexividade do âmbito epistemológico para o âmbito da vida prática, saindo de uma auto-objetivação do cientista em direção a uma ferramenta de autoanálise dos agentes (PETERS, 2013).

O princípio básico é o mesmo: uma ferramenta intelectual capaz de lançar luzes sobre o inconsciente que atua em determinados contextos práticos. Do ponto de vista epistemológico, diz respeito a tudo aquilo que estabelece as condições e limites do ofício científico; do ponto de vista da vida ordinária, refere-se aos determinantes ocultos atuantes nos agentes sob a forma de disposições, propensões, bem como o que é dotado de sentido e o que é concebido como ridículo e absurdo. Para Peters (2013, p.57), Bourdieu transitaria de uma perspectiva kantiana "de escavação sistemática de pressupostos do pensamento e da ação a um sentido mais afeito ao marxismo, associado ao esforço de desvendamento de modalidades ideologicamente mascaradas de dominação e exploração", afinal, "as categorias de percepção e orientação da conduta que garantem a inteligibilidade do mundo social para os agentes são [...] as mesmas que os levam a naturalizar e essencializar as assimetrias duráveis de poder que perpassam esse mesmo mundo". O próprio Bourdieu (2013b, p.165) afirma que:

> a teoria do conhecimento é uma dimensão da teoria política porque o poder especificamente simbólico de impor os princípios da construção da realidade - em particular, a realidade social - é uma dimensão impor-

> tante do poder político [haja vista que] os instrumentos de conhecimento do mundo social são, neste caso, [...] instrumentos políticos que contribuem para a reprodução do mundo social ao produzir adesão imediata ao mundo, visto como autoevidente e indiscutível

Por isso, a crítica é o esforço de reverter o processo de reificação, desnaturalizar as duas históricas (objetiva e subjetiva) de modo a romper a harmonia ontológica entre mundo objetivo e subjetivo.

A sociologia de Bourdieu, então, conserva o potencial de instituir uma crítica sociológica, isto é, do social, que tem a subjetividade como locus privilegiado de análise. O subjetivo é social (BOURDIEU & WACQUANT, 1992). A possibilidade de transferir a reflexividade sociológica para a vida prática sob a forma de instrumento de autoanálise permitiria aos agentes uma ferramenta útil no processo de emancipação – no sentido de conquista de maior autonomia em relação aos determinantes objetivos sedimentados em sua subjetividade. A teoria do habitus, do ponto de vista da produção de subjetividades, permite compreender a forma pela qual a própria "interioridade" é feita de acordo com as estruturas sociais, produto de uma relação de poder e dominação, e que, então, é um mecanismo de dominação instalado nos próprios agentes, ao menos sob determinados contextos. A noção de emancipação de Bourdieu (1996) é concebida por um progresso constante de suspeita e vigilância – à semelhança da autonomização do campo científico – no qual os agentes tornam-se mais livres à medida em que tomam conhecimento dos determinantes; o conhecimento da necessidade é o que gera liberdade.

A crítica incide, em última instância, na própria questão

do sentido da vida (BOURDIEU, 2001; MICELLI, 2007). O poder de impor uma visão de mundo é o poder de dar sentido, no duplo sentido do termo, "significação" e "direção". A dominação é uma condição na qual os dominados são "obrigados a esperar tudo dos outros, detentores do poder sobre o jogo e sobre a esperança objetiva e subjetiva" (BOURDIEU, 2001, p. 290). A imposição da visão de mundo, a doxa, e o interesse por esse mundo, a illusio, são formas históricas de impor como legitimas, reconhecidas e dotadas de sentido determinadas disposições para ser de determinado modo e não outro (BOURDIEU, 2002). É pela doxa e pela illusio que os agentes encontram, no mundo autoevidente da vida cotidiana, uma existência dotada de justificação. Bourdieu (2001) lembra que, diante da morte de Deus e da possibilidade de tudo, especialmente da incerteza crônica, é a sociedade que torna possível uma estabilidade e ordem na vida dos agentes. Assim, a luta política acerca da dimensão cognitiva é também uma luta pela justificação da existência, afinal, o sentido de algo tem a ver com a construção de compromissos, laços de solidariedade entre os agentes, bem como de expectativas. O sentido, sob a forma de disposição subjetiva, está ligado às paixões, inclinações e sentimentos de prazer, e mesmo reconhecimento de pertença – o "sentir-se em casa". A cumplicidade ontológica – a aliança dóxica entre as estruturas mentais e as objetivas – proporciona aos agentes uma sensação de conforto que, por consequência, torna o caráter pré-reflexivo, inconsciente e prático resultantes de uma existência não-problemática.

A reflexividade, então, exprime a possibilidade de reconstruir o sentido do mundo e da vida, permitindo aos agentes a possibilidade de negociarem, eles próprios, o que vem a ser

real e o sentido do real, ao invés de apenas serem propelidos por uma ordem dada, evidente, imposta, arbitrária. A crítica sociológica tornaria possível uma metanoia, uma revolução mental (BOURDIEU, WACQUANT, 1992). Há uma política da ressignificação intrínseca à concepção bourdieusiana de resistência, embora ele pretenda avançar inclusive em direção às disposições. Afinal, como foi dito anteriormente, a tomada de consciência e mesmo o esforço de ressignificar o mundo prático, não extingue a cumplicidade ontológica existente entre as disposições incorporadas e o mundo existente.

Para Bourdieu, esse é um importante ponto problemático, em relação à reflexividade, principalmente do ponto de vida dos agentes e sua relação com o mundo prático. A possibilidade de os agentes estarem conscientes de algo (isto é, estarem conscientes da vontade de realizar determinada prática que divirja de uma rotina, de um hábito, das disposições já incorporadas) deve, para de fato constituir-se em uma conquista de liberdade, tornar-se disposição para algo. A tomada de consciência torna-se insuficiente para uma verdadeira emancipação, dado o fato de que o habitus permanecerá atuante no sentido de gerar predisposições, haja vista que está enraizado no próprio corpo – devendo, então, o agente (re)construir os princípios de suas próprias ações e dotá-las de uma nova inércia.

Assim, pode-se instaurar um conflito entre, por um lado, os poderes das disposições incorporadas e estabilizadas no corpo sob a forma de uma inteligência prática habitual e, por outro, a consciência e intencionalidade dos agentes, pois a realização de determinadas práticas exige mais do que uma consciência intelectual fornece: requer uma capacidade prática par algo. Fora dos contextos práticos e imediatos de ação, a refle-

xividade enquanto um estado de neutralização prática pode parecer dominante, mas nos momentos práticos onde impera a inteligência prática, a urgência e a protensão, a consciência pode retroceder e ceder seu lugar às disposições antigas.

Dessa forma, torna-se fácil compreender a crítica bourdieusiana à tomada de consciência como um ato de ruptura efetivo em relação à ordem existente. Ora, o habitus não é apenas o hábito e a disposição para determinada coisa: o habitus é a capacidade de tornar algo efetivo, é o ter sido produzido no sentido de ter sido feito para algo. A consciência não aparece como suficiente para as exigências práticas. Embora seja uma ferramenta de crítica e ruptura, a reflexividade não é uma garantia de mudança da ordem prática, tampouco da estrutura identitária dos agentes.

Além dos poderes e privilégios atribuídos ao campo científico e às disposições intelectuais do sociólogo, Bourdieu também reconhece a possibilidade de que a circularidade entre as disposições e as estruturas sejam rompidas, algo que extrapolaria o campo científico e poderia ser vislumbrado no mundo prático vulgar, onde os agentes habitam. A hysteresis aparece, assim, como uma possibilidade de ruptura aberta aos agentes, ultrapassando o monopólio da reflexividade sociológica.

2.5 Hysteresis: acidente histórico e emergência da reflexividade

Contradizendo parte da crítica, o conceito bourdieusiano de hysteresis exprime uma possibilidade histórica na qual o suposto ajustamento perfeito entre as disposições do habitus e determinado contexto prático não ocorre. Hysteresis é a perda

da aderência entre os agentes e as estruturas, ocasionada pela incongruência lógica entre o princípio prático da ação e seu contexto de aplicação.

Em Outline a Theory of Practice, Bourdieu (2013b, p. 83) afirma que "a hysteresis do habitus [...] é sem dúvida um dos fundamentos do desfasamento estrutural entre as oportunidades e as disposições". Em Convite à Sociologia Reflexiva, Bourdieu (1992, p. 130) afirma que "são também casos de discrepância entre habitus e campos nos quais a conduta permanece ininteligível, a menos que você introduza o habitus e sua inércia específica, sua hysteresis", lembrando que a relação entre a dimensão subjetiva e a dimensão objetiva ocorre em uma escala variável que vai desde o perfeito ajustamento entre as expectativas subjetivas e as condições objetivas até um grau de disjunção radical, provocando uma ruptura.

A hysteresis possui um princípio básico: o desajuste entre as disposições e as demandas contextuais. Todavia, os interlocutores de Bourdieu compreendem de forma distinta as razões pelas quais o desajustamento ocorre.

Uma das perspectivas concebe o princípio básico como resultante da distinção de temporalidades e lógicas entre o habitus e o campo, o que, por essa razão, significa enxergar um grau de autonomia entre ambos os espaços, Strand e Lizardo (2016) referem-se a isso como temporalidade ontogênica e temporalidade filogênica, respectivamente. Essa distinção tem por base o fato de que o habitus é uma disposição durável dotada de uma inércia com propensão para reproduzir determinadas práticas de modo homólogo, enquanto que o campo, sendo constituído pelo jogo de forças e disputas, possui uma lógica na qual a mudança se torna mais iminente (King, 2000). A visão do habitus

como um sistema resistente às mudanças e relativo a uma inteligência prática para realizar mudanças sem alterar seu princípio básico opõe-se ao campo como um espaço constituído por diversos agentes lutando por recompensas, estabelecendo alianças, realizando investimentos. Por isso, a possibilidade de mudanças estruturais em determinado campo, que ocorre independentemente da mudança das disposições dos agentes, pode vir a criar contextos práticos de ação nos quais ocorre o desajuste: as disposições dos agentes estão atrasadas em relação à evolução do campo. Nesse sentido, o fundamento da hysteresis tem a ver com a distinção das temporalidades e das lógicas, resultando por um lado em campos dinâmicos e habitus inflexíveis, gerando desajustes e, por isso, rupturas.

Outra compreensão da razão pela qual emergem atrasos das disposições em relação às demandas dos contextos práticos diz respeito não necessariamente à mudança dos contextos de ação, mas a um problema ontológico mais fundamental: a prioridade e anterioridade do social em relação ao individual. Para Karsenti (2011), a interpretação bourdieusiana do habitus como dotado de um senso que permitiria aos agentes se anteciparem às solicitações urgentes dos contextos práticos reside exatamente no seu oposto, o atraso temporal do habitus em relação às estruturas sociais, isto é, dos indivíduos perante a sociedade. O argumento é similar à visão durkheimiana segundo a qual a sociedade é anterior ao indivíduo e, por essa razão, possui uma prioridade ontológica em relação a ele. Os agentes nascem e são lançados em um mundo social já constituído, com lógica e dinâmica próprias, com regras, jogos e finalidades. Dessa forma, desde o início, os indivíduos estão imersos em uma corrida para buscar superar o atraso ontológico e

buscar antecipar-se às práticas futuras. O desajuste do habitus, sob essa perspectiva, diz respeito ao fato de que as estruturas sociais possuem um movimento próprio, autônomo em relação às vontades e disposições particulares, gerando possibilidades históricas de fissuras entre as competências dos agentes e as exigências impostas. Isso torna-se ainda mais acentuado quando se lembra que a lógica do habitus, como reprodutiva, na qual o passado possui prioridade em relação ao presente, é contrária à lógica do campo, como espaço social onde o enredamento prático de diversas forças produz luta e mudança, exigindo estratégias e constante renovação e adaptação das disposições (KING, 2000). A hysteresis, assim, teria a ver com o problema da integração social dos indivíduos à sociedade, tornando manifesto o fato de que a experiência subjetiva de estranhamento do mundo, como uma alteridade na qual não consegue sentir-se em casa, teria a ver com o sucesso ou fracasso da antecipação das disposições práticas incorporadas em relação às situações futuras[2] .

Em todo caso, a hysteresis exprime a possibilidade de funcionamento do habitus pelo avesso de sua predominância: o

2 Nesse sentido, segundo Hardy (2008) o efeito de hysteresis possuiria uma afinidade com os conceitos de alienação e anomia, pois exprimem graus de desregulação ou ruptura na relação entre indivíduo e sociedade. O conceito de alienação, proposto por Marx, manifesta a condição histórica na qual os sujeitos tornam-se estranhos à própria sociedade em que vivem e produzem através de seu trabalho. Já o conceito de anomia, formulado por Durkheim, diz respeito aos momentos históricos nos quais a solidariedade social se torna frágil, desintegrando os vínculos entre os indivíduos bem como esvaziamento moral, estando os valores e normas sociais não mais gerando comportamentos adequados para a manutenção da ordem social. A afinidade entre anomia, alienação e hysteresis reside na desintegração social dos indivíduos. Na perspectiva de Bourdieu, a des-integração é concebida como uma quebra da cumplicidade ontológica entre os agentes e as estruturas, embora não formule um julgamento de valor, positivo ou negativo, diferentemente dos conceitos de alienação e anomia que possuem referências negativas: para Marx, alienação tem a ver com a dominação; para Durkheim, a anomia tem a ver com a desordem social. Para Bourdieu, hysteresis é pura e simplesmente desajuste.

passado não determina a experiência futura, naufraga diante dela, é insuficiente; a inércia de uma racionalidade prática inconsciente é desviada para um caminho que exige um grau maior de consciência e, com maior probabilidade, a atuação de uma reflexividade do agente, pois aquilo que se costumava fazer não corresponde àquilo que se deve fazer; a perda de aderência entre habitus e campo, a quebra da cumplicidade ontológica, possibilitam espaços de transgressão simbólica e renúncia a práticas conformadas à lógica objetiva. Em suma, o conceito de hysteresis abre espaço para uma maior participação da subjetividade na produção das práticas sociais.

A hysteresis pressupõe uma dialética entre o antigo e o novo. Por essa razão, segundo Kerr e Robinson (2009), é um momento no qual se pode enxergar o funcionamento do habitus em seu aspecto mais flexível, criativo, inovador: em uma situação na qual as disposições do habitus não são adequadas para determinadas práticas, a situação impõe aos agentes a necessidade de estabelecer uma conexão entre as experiências passadas e as novas. Assim, o postulado segundo o qual o habitus é capaz de engendrar novas práticas a partir da capacidade de capturar homologias entre o passado e o futuro, permite ver o habitus atuando de modo inventivo, através de transferências analógicas, metáforas através das quais o princípio antigo deve lidar com novas lógicas, adaptando-se, modificando-se. Uma prática nunca é inteiramente nova, absoluta, a partir do zero, por essa razão, as mudanças ocorrem dentro de determinados limites. Igualmente, o efeito da hysteresis sobre o habitus não é a de criação de um princípio de ação a partir do nada, mas a necessidade de atualizar o princípio antigo e inadequado e convertê-lo de modo inteligente em uma disposição apta

às novas exigências. A exigência de operar uma tradução das disposições a contextos distintos não seria possível sem que o habitus fosse dotado de uma abertura à inovação.

No que diz respeito à reflexividade, a hysteresis de fato contradiz a visão do habitus como uma racionalidade prática, inconsciente, sem contato com processos conscientes. Para Strand e Lizardo (2016), a hysteresis permitiria a emergência de quatro formas de reflexividade: a radical, a tradicional, a anômica e a irônica. Como a hysteresis diz respeito ao grau com que o passado está em contradição com o presente, a reflexividade seria radical quando a crença passada dos agentes é frágil e ao mesmo tempo não conseguem se adaptar adequadamente ao contexto atual, inspirando processos de ruptura mais drásticos. Na forma tradicional de reflexividade, o peso da crença passada é forte e impele os agentes a produzirem práticas voltadas para o resgate de uma ordem anterior bem como a sua manutenção, em contextos de crise. A forma anômica exprime uma perda de aderência maior em relação ao presente, uma sensação subjetiva de que o sentido das práticas se perdeu. Na forma irônica, os agentes são ambivalentes, não são alheios ao novo contexto, embora com dificuldades de levá-lo a sério.

Todavia, apesar dessa formulação, a reflexividade emergente da hysteresis, na visão de Bourdieu, possui um aspecto mais instrumental. Haja vista que a hysteresis é concebida como um acidente histórico, Bourdieu considera que a reflexividade emergente tem a ver com a mobilização da consciência com a intenção de recuperar a aderência entre agente e estrutura social. Ela não é uma reflexividade voltada para o questionamento, a crítica: volta-se para a solução de um problema de ordem prátic. Perdura somente enquanto os agentes produzem o novo

ajustamento. Ela não opera um afastamento e problematização do mundo, uma verdadeira ruptura, pelo contrário, direciona-se para uma nova familiarização com o novo contexto. A reflexividade emergente da hysteresis seria como que uma consciência instrumentalmente guiada, reestruturando as práticas subjetivas de modo a obter o melhor ajuste, o mais econômico e eficaz possível. Sua propensão a reestabelecer a integração do indivíduo à sociedade atesta o fato de que, do ponto de vista político, a hysteresis não parece ser o melhor fundamento para se pensar práticas de resistência, crítica e emancipação.

Por essa razão, a reflexividade e a criatividade do habitus tornados possíveis pela hysteresis possui sérias limitações. É um acidente histórico, algo que não está sob o controle dos agentes e tende, em geral, a ser uma situação efêmera de desajuste – ou seja, falta a Bourdieu uma teorização de como essas soluções para problemas contextuais podem adquirir a inércia que caracteriza o habitus.

1.6 Habitus clivado: vontades oblíquas

Há uma última noção que contradiz parte da crítica imposta à teoria do habitus: o habitus clivé. O termo aparece em Meditações Pascalianas, no momento em que Bourdieu (2001) se defende da crítica segundo a qual o habitus seria demasiadamente monolítico, homogêneo, unificado, coerente. Em suma, o habitus induziria a uma concepção da subjetividade como uma identidade fechada, marcada por uma harmonia e estabilidade que, por consequência, permitiria ao habitus ser um princípio de ação sistemático e coerente, produzindo práticas marcadas por uma lógica quase imutável (LAHIRE, 2002). Dotado de uma dis-

posição tão monótona, os agentes produziriam práticas o mais similar possível – uma propensão àquilo que lhe parece familiar e uma profunda aversão a tudo que lhe parece estranho, isto é, impregnado de uma diferença ontológica em relação a suas próprias estruturas mentais e disposições corporais.

Todavia, Bourdieu (2001, p. 79) afirma que o grau de harmonia interna do habitus não é um postulado incondicional, lembrando que, em relação aos subproletários argelinos, reconheceu a "existência de habitus clivados, destroçados, ostentando sob a forma de tensões e contradições a marca das condições de formação contraditória de que são o produto".

O habitus clivado não é uma reconstrução da teoria do habitus, pelo contrário, exprime de forma fiel e meticulosa a relação entre subjetividade e estruturas sociais: o habitus é a subjetividade socializada e a socialização pode se dar em diversas condições. Se o habitus refere-se ao processo pelo qual a exterioridade se torna interioridade, processo pelo qual as condições objetivas de existência são internalizadas, incorporadas e interiorizadas sob a forma de disposições constituintes da subjetividade, o habitus clivado é fruto do reconhecimento do fato de que as condições de existência nem sempre são harmoniosas, homogêneas, coerentes, homólogas.

O habitus unificado pressupõe um processo de socialização homogêneo, uma trajetória social na qual as diversas posições assumidas pelos agentes não possuem rupturas bruscas tampouco contradições dramáticas (LAHIRE, 2002). O habitus clivado reconhece o fato de que a subjetividade pode ter sido formada em um contexto plural no qual a lógica de cada espaço de socialização impõe um sistema de ação distinto – e por isso divergente, contraditório – e irredutível um ao outro

(BOURDIEU, 2001). A divergência e a irredutibilidade constituem o caráter inconciliável que, ao serem convertidas em disposições subjetivas, geram uma subjetividade constituída por princípios de ação às vezes excludentes do ponto de vista prático: deve-se fazer escolha entre um e outro, impõem-se vontades contrárias umas às outras, uma ampliação da capacidade de reflexão e intensificação da necessidade subjetiva de tomar decisões e julgamentos de modo mais consciente.

A concepção bourdieusiana de habitus clivado é paralela à concepção de Lahire de habitus plurais. Todavia, Bourdieu (2005) concebe o habitus clivado sob a lógica da "contradição", "ambivalência", "tensão", "cisão", "incerteza", enquanto que para Lahire os agentes incorporam os mais diversos princípios práticos de ação que são estocados e podem ser mobilizados nos mais diversos contextos. O ator plural de Lahire (2002) não é marcado uma condição subjetiva "trágica" na qual o "eu" estaria fragmentado e em sofrimento perene.

A formação da subjetividade em contextos plurais tem sido um tema recorrente na sociologia contemporânea. Para Dubet (1996), a visão homogênea de Bourdieu é contradita por uma visão da sociedade não tão coesa – bem como recusa a passividade postulada por Bourdieu. O enfraquecimento das instituições sociais implicaria a exigência de um papel mais ativo dos agentes, algo negligenciado por Bourdieu.

O pluralismo moderno tem induzido os analistas culturais à construção de uma ambivalência fundamental: por um lado, a pluralidade gera angústia e sofrimento subjetivo; por outro, fornece as condições históricas propícias para uma maior atividade dos agentes em termos de autonomia e reflexividade.

O pluralismo estrutural das sociedades contemporâneas tem

sido acusado de impulsionar formas de sofrimentos subjetivos – à semelhança da visão bourdieusiana do habitus clivado como constituído por uma internalização das contradições estruturais.

A grande acusação contra (e a favor) do pluralismo tem sido direcionada para o fato de que contextos de múltiplos valores práticos conduzem à perda da autoevidência do mundo social, característica fundamental da vida prática cotidiana e, como já foi dito, para o funcionamento automático do habitus. Para Berger e Luckmann (2004), por exemplo, o mundo plural, ao ser constituído por diversas lógicas distintas e contraditórias, nas quais os indivíduos devem realizar suas experiências, transforma-se em um estado no qual nenhuma visão de mundo parece determinante, exclusiva, fundamental. A pluralidade de visões e práticas não se anulam, tampouco são hierarquizadas de tal modo que se possa lançar a outra no absurdo e no ridículo. Dessa forma, todas possuiriam igual grau de arbitrariedade e legitimidade. Consequentemente, os indivíduos não conseguiriam produzir um sentido único, estável e homogêneo do mundo. Lançados em um mundo onde há tantas possibilidades e tudo parece possível e legítimo, os indivíduos deparam-se com um problema crônico de desorientação cultural – isto é, um habitus incapaz de produzir sentido pois carece de coerência, sistematicidade. A perda da autoevidência ocasionada pelo pluralismo está ligada à emergência do relativismo e cujo sintoma subjetivo são as crises de sentido sob a forma de desorientação prática.

Giddens (2002) reconhece que em tal contexto a crise de sentido se torna um perigo iminente, haja vista que a condição plural e a ausência de um princípio social que determine as ações e as interações acabam por imprimir um perigo àquilo que ele chama de segurança ontológica, isto é, a relação natural

que os indivíduos possuem com o mundo, através de uma consciência prática que coloca em suspensão uma série de dúvidas e problematizações do mundo. A segurança ontológica é, assim, tanto emocional quanto cognitiva. Sem uma segurança quanto a estabilidade do mundo da vida, bem como da necessidade de os agentes produzirem a coerência que não é mais fornecida pela própria estrutura da sociedade, os agentes encontram em uma situação marcada pela inquietude e ansiedade.

Aos olhos de Sennett (2012), a subjetividade dos indivíduos em sociedades marcadas pela pluralidade de lógicas está ameaçada de pulverização, afinal, em um mundo em permanente mudança, ruptura, deslocamento, a estabilidade da identidade dos indivíduos encontra-se em risco, afinal, para ele o caráter, definidor da identidade dos indivíduos, é "o valor ético que atribuímos aos nossos próprios desejos e às nossas relações com os outros [...] expresso pela lealdade e o compromisso mútuo, pela busca de metas a longo prazo, ou pela prática de adiar a satisfação em troca de um fim futuro" (SENETT, 2012, p. 10). Mas como seria possível o indivíduo constituir sua identidade se a todo instante está submetido a condições objetivas dotadas de lógicas diversas e tão contrárias a seus compromissos e lealdades cotidianos? Em uma sociedade dotada de espaços lógicos distintos, contraditórios e inconciliáveis, os indivíduos encontram-se em condições negativas para construírem uma personalidade estável, ainda que adaptável a certos contextos, pois tem, a todo instante, de curvar-se a princípios distintos sem conseguir produzir uma coerência entre eles[3] .

3 Uma das características da experiência subjetiva em tais contextos é a cisão entre interiori-

Por outro lado, há uma visão positiva construída a partir da tensão ontológica experimentada pelos agentes. Para Berger e Luckmann (2004), a crise de sentido impele os indivíduos a construírem de modo intersubjetivo o sentido de suas existências, o que implica maior autonomia e liberdade por parte dos indivíduos. Giddens (2012) fornece uma resposta similar, dando ênfase no caráter contemporâneo dos projetos reflexivos de construção do "eu" através da adoção de determinados estilos de vida. Passa-se, assim, dos sistemas totalizantes da "cultura", que produziria o sentido estável e homogêneo, para a esfera privada do estilo de vida que é constituído por práticas e hábitos coerentes gerando um padrão de existência escolhido pelo agente. Sennett, por fim, enxerga nos contextos plurais e dinâmicos a possibilidade de os indivíduos desempenharem um papel mais ativo no processo de construção reflexiva de suas identidades através da produção de uma coerência entre as distintas experiências, costurando os episódios mais distantes a partir de uma perspectiva. A identidade seria, assim, produto do esforço individual afim de encontrar uma unidade em meio à diversidade de experiências, impondo uma coerência a partir de uma visão reflexiva de sua própria biografia e trajetória futura provável.

dade e exterioridade. Sennett (2012) fala sobre o divórcio entre vontade e comportamento, para mostrar como a esfera da subjetividade se torna uma esfera de privações, uma vez que o comportamento socialmente exigido e esperado para desempenho de funções não corresponde às inclinações e tendências pessoais. A subjetividade como força de resistência às pressões históricas atesta que a interioridade é constituída por uma privação, por aquilo que não encontra formas de exteriorização e, por isso, permanece dentro do indivíduo. Elias (1993; 1994; 2011) possui um argumento similar para compreender a visão moderna da identidade como uma interioridade fechada em oposição à exterioridade. As pulsões individuais devem estar de acordo com as formas culturalmente sancionadas pela civilização, do contrário devem permanecer reprimidas. A subjetividade se torna, assim, privação e a consciência de si o produto de uma relação negativa com o mundo, capacidade de distinguir aquilo que é interior e externo, subjetivo e objetivo, individual e social.

A relação entre subjetividade e pluralidade estrutural possui, assim, uma ambivalência intrínseca: é tanto uma condição opressora quanto espaço para emergência de maior autonomia e autenticidade mediados pela necessidade de uma reflexividade construtora.

A concepção de habitus clivado em Bourdieu conserva essa dualidade. De um lado, o habitus clivado é pensado como uma condição trágica na qual há um dilaceramento social e psicológico dos agentes, como no caso dos argelinos (BOURDIEU, 2001). Por outro, aparece como um estado no qual um habitus dotado de um princípio de ação "ambivalente", "divergente", "contraditório" conduz a um estado de in-determinação, ou seja, de liberdade, no qual o agente desempenha maior atuação sobre si, através de uma maior consciência e reflexividade, realizada dentro dos limites da própria contradição, ambivalência e indeterminação internas (BOURDIEU, 2005). É esse, inclusive, o princípio que, para Bourdieu, ajuda a compreender sua trajetória.

Em Esboço de Autoanálise, Bourdieu (2005) enxerga-se como exemplo histórico de um habitus clivado. Em sua obra constata-se o uso recorrente dos adjetivos que caracterizam o habitus clivado, bem como de disposições e tomadas de posição relacionadas a um habitus in-determinado.

"Compreendi faz pouco tempo que minha ambivalência por demais profunda perante o mundo escolar se enraizava talvez na descoberta de que a exaltação da face diurna e supremamente respeitável da escola apresentava como contrapartida a degradação"

(BOURDIEU, 2005, p.123); "o contraste, imenso, entre o mundo do internato e o mundo, normal, por vezes até excitante" (BOURDIEU, 2005, p.121); "prensado entre os dois univer-

sos, e seus valores inconciliáveis" (BOURDIEU, 2005.p 123); "essa experiência dual só podia reforçar o efeito durável de uma defasagem bastante forte entre uma elevada consagração escolar e uma baixa extração social, ou seja, o habitus clivado, movido por tensões e contradições" (BOURDIEU, 2005, p.123). A distância das posições assumidas por Bourdieu – de sua origem simples até sua consagração acadêmica – exprime apenas uma das contradições de seu habitus. Em sua obra é possível enxergar uma visão de mundo sempre ambivalente e uma disposição intrinsecamente contraditória: "de um lado, a docilidade, ou até o empenho e a submissão do bom aluno... de outro, uma disposição reticente...revolta violenta e persistente, fundada na dívida e na decepção, que se manifesta em toda uma série de crises" (BOURDIEU, 2005, p. 124); "de um lado, a modéstia – ligada entre outras coisas à insegurança – do parvenu filho de suas obras...de outro, a altivez, a segurança do 'miraculado' propenso a vivenciar a si mesmo como 'milagroso' e tendente a desafiar os dominantes em seu próprio terreno" (BOURDIEU, 2005, p. 125).

Nesse sentido, o habitus não é um sistema fechado dotado de um princípio de ação único, coerente, sistemático orientado à reprodução inconsciente, pelo contrário, há uma espécie de homologia entre o habitus clivado e as sociedades plurais: a multiplicidade promove a ambivalência, a contradição, a irredutibilidade, o suporte psíquico do inconciliável, a incerteza, a necessidade de um engajamento consciente, reflexivo, e mesmo autodeterminação do agente em relação às práticas. O problema é que Bourdieu, apesar ter sido um teórico contemporâneo, ignorou o papel desempenhado pelo pluralismo moderno, bem como associou a subjetividade formada sob condições plurais

a formas de sofrimento subjetivo – excetuando-se o seu caso[4] . Contrariamente, Kaufmann (2001) enxerga uma simultaneidade dialética entre unicidade (a identidade do indivíduo) e a pluralidade (existência de distintos hábitos), sem recair na visão negativa de Bourdieu, considerando que os indivíduos são capazes de construírem, de modo ativo e constante, a própria identidade a partir da própria diversidade interna. Assim, unidade e pluralidade não se oporiam, mas seriam partes intrínsecas ao mesmo processo de construção da subjetividade.

Pelo analisado, percebe-se que o habitus clivado padece de limitações e contradições, o que exigiria a busca por novas vias para se pensar a possibilidade da liberdade e da reflexividade no interior de sua teoria das práticas, de modo a contradizer o reprodutivismo e o determinismo. Desse modo, segue a hipótese de que a dimensão estética – sobre a qual não se pronunciou até o momento – possa fornecer um largo espaço prático, onde talvez se possa rastrear tais resíduos. Assim como o senso comum, a filosofia e a sociologia fornecem inúmeros casos de teóricos que concebem a experiência estética como dotada de uma lógica distinta, onde se pode vislumbrar tanto a liberdade quanto a crítica. Resta, então, fundamentar as razões pelas quais a dimensão estética poderia servir como horizonte teórico para problematizar os limites do habitus e fornecer leituras alternativas.

4 Esse, aliás, é um ponto digno de nota. Bourdieu é, a todo instante, um caso que foge à regra. Em meio à impossibilidade prática de os agentes ascenderem à reflexividade e mobilizá-la como instrumento de poder simbólico contra hegemônico, sua sociologia seria uma prática capaz disso, inclusive, de unir habitus e reflexividade. Igualmente, foge à regra do habitus clivado por ele postulado – nos demais agentes, a existência de vontades oblíquas desmobiliza, dilacera, atordoa; em seu caso, gera mais liberdade e autonomia. Bourdieu justifica que não haveria um narcisismo, mas tão somente o fato de que ele desfrutou de uma trajetória intelectual privilegiada.

1.7 Indícios de liberdade na dimensão estética: o privilégio da categoria do gosto

Até o presente o momento, o esforço concentrou-se em (1) demonstrar o projeto bourdieusiano e a centralidade da teoria do habitus para a determinação de seu sucesso; (2) abordagem das críticas direcionadas ao habitus como construção teórica responsável pelo fracasso da sociologia das práticas tão como prometida por Bourdieu; (3) demonstração do caráter parcial das críticas, retomando aspectos teóricos da sociologia de Bourdieu que contradizem a inexistência de espaços – ainda que restritos – nos quais o habitus aparece como não-reprodutivista, concedendo e exigindo dos agentes um desempenho consciente, reflexivo, crítico; por fim (4) pretendemos defender a necessidade de se pensar novos espaços e práticas sociais nos quais o habitus atua de modo que se possa pensar o desempenho mais vigoroso dos agentes no sentido de resistência à ordem social.

Afinal, a crítica é quase que um monopólio dos integrantes do campo sociológico; a hysteresis não pode ser pensada como fundamento suficiente devido a seu caráter acidental, arbitrário e efêmero; e a imagem do habitus clivado, pelo menos na teoria de Bourdieu, possui uma ênfase maior na dimensão negativa como dilaceramento e a imagem do habitus unificado e homogêneo aparece como preponderante. Por isso, defendo o argumento de que a categoria do gosto, principalmente devido a sua lógica teorizada pelos filósofos da arte antes de Bourdieu, pode fornecer um importante recurso para se investigar um espaço a mais no qual se pode enxergar o habitus para além da imagem determinista, reprodutivista e funcionalista – recupe-

rando e preservando o potencial dos resíduos já reconhecidos, como a reflexividade sociológica, a emergente da hysteresis e a do habitus clivado.

O primeiro argumento a favor da importância da categoria do gosto reside na centralidade da categoria de estilo de vida para a análise cultural contemporânea. Para alguns teóricos, o estilo de vida é fundamental por constituir uma unidade de modo de existência social em meio à pluralidade de formas de vida (GIDDENS, 2002; BERGER & LUCKMANN, 2004); para outros, decorre da lógica cultural contemporânea definida como pós-moderna, na qual o consumo se torna o meio através do qual se constrói identidades pessoais (LIPOVETSKY, 2007, 2015; LASCH, 1984; JAMESON, 1991; FEATHERSTONE, 2007).

A leitura pluralista centra-se no caráter pós-tradicional, extraindo consequências sócio-lógicas do postulado durkheimeano segundo o qual os processos de individualização, socialmente tornado possíveis através da pluralização da sociedade, conduz a uma redução do conformismo lógico e moral da sociedade (GIDDENS, 2002; BERGER & LUCKMANN, 2004). Sem o monopólio cognitivo e moral de uma instituição, os indivíduos estão estruturalmente predispostos a experimentar crises de sentido ao reconhecer a arbitrariedade das instituições históricas, afinal, pode-se viver de uma forma ou de outra. A pluralidade de formas de vida, ao restituir a arbitrariedade das instituições, tem a dimensão negativa da perda da autoevidência do mundo, constrangendo a segurança ontológica dos agentes, como postula Giddens, mas, ao mesmo tempo, no horizonte da arbitrariedade, há o reconhecimento de que a ausência de naturalidade e fatalidade, de imanência do sentido, emerge a possibilidade de os indivíduos, de forma autônoma e reflexiva,

instituírem formas de vida livres, adotando consciente e voluntariamente um estilo de vida em meio a tantas possibilidades. O estilo de vida passa a desempenhar, a nível individual, aquilo que outrora se atribuía à cultura: produção de uma unidade coerente no modo de relacionar-se com o mundo.

Os teóricos afeitos à pós-modernidade, por sua vez, refletem a partir da conjunção de três importantes elementos: a centralidade do eu; o hedonismo; o respeito democrático à diferença.

Para Lipovetsky (2005), o contexto contemporâneo é marcado por um individualismo narcisista. Em sua visão, o narcisismo seria uma forma de controle histórico imposto aos indivíduos, uma produção de um modo de subjetividade adaptado ao contexto contemporâneo marcado pela intensificação do fluxo temporal, pela emergência de uma cultura de consumo estético e pela redução do coletivo ao privado. A busca individual por prazer, felicidade, experiências de acordo com princípios que lhes são próprios, a obrigação moral de serem autênticos e não meras cópias, o uso da reflexividade para realizar escolhas, construir identidades, tudo isso tem a ver com a canalização do político e coletivo para o âmbito privado da personalidade. A política deslocar-se-ia para o campo do inconsciente e do reprimido, do potencial a ser liberto dentro do próprio sujeito. Autores como Lasch (1983; 1984) Beck e Bauman afirmam que as grandes utopias e projetos políticos coletivos são substituídos por princípios de autocrescimento psíquico, deslocando as preocupações públicas para o campo privado do bem-estar, fazendo da dimensão terapêutica o reino privilegiado para lidar com as formas de opressão. Essa é uma das características fundamentais da pós-modernidade, pois a moralidade da autenticidade, da busca pela verdadeira identidade, de ser aquilo que se é, descobrir o

verdadeiro eu, tudo isso atesta o fato de que o "eu" tornou-se central e passou a ser o eixo político prioritário. A descoberta e construção de si não é possível sem a mediação do consumo estético e cultural: o consumo de experiências, uma forma de consumo que não diz respeito à utilidade tampouco à necessidade. O consumo estético é simbólico, buscado pelo desejo de autocrescimento, autodescoberta, autoexpressão.

O individualismo contemporâneo e sua moralidade da autenticidade seriam impensáveis sem o processo de estetização da vida cotidiana. A absorção da dimensão estético-cultural pelo mercado torna possível a produção de mercadorias que ultrapassam a função utilitária. Lipovetsky lembra que, a princípio, na modernidade, o que melhor definia a estética era sua cisão em relação ao mundo, uma oposição entre o puro/desinteressado e o vulgar/utilitário. Com a absorção do estético-cultural pelo mercado, o estético torna-se um instrumento de amplificação da experiência do consumo, um alargamento e intensificação do hedonismo do consumidor cultural – como bem expressava a reconstrução, levada a cabo por Campbell (2005), entre a ética romântica e a centralidade da esfera do consumo em relação à produção. Featherstone (2007), por seu turno, acredita que a estetização torna possível um fluxo intenso de signos e imagens que são produzidos e habitam a vida cotidiana. A modalidade estética de consumo não seria possível, a seu ver, sem um progresso geral nas condições econômicas, pois, sendo um consumo de segundo grau, somente seria possível após a satisfação de necessidades básicas, permitindo transcender com o utilitarismo econômico. O consumidor de mercadorias simbólicas quer individualidade, autoexpressão, autoconhecimento. Há uma conexão

entre qualidades estéticas, funções emocionais, impactos psicológicos e a produção de mercadorias estetizadas. A estetização produz uma aliança entre aspectos estéticos inerentes à arte e a produção capitalista. Basta lembrar que os valores artísticos dos boêmios (individualidade, hedonismo, autoexpressão, gosto próprio) são afins aos princípios de consumo contemporâneos.

Os valores democráticos não seriam menos importantes para o sucesso da estetização da vida cotidiana, bem como a ascensão do estilo de vida privado. Afinal, em meio à pluralidade de formas de vida, é o princípio democrático que melhor condiz com a lógica do mercado: tudo é possível, tudo é igualmente arbitrário e legítimo (LASCH, 1983; GIDDENS, 2002; BERGER & LUCKMANN, 2004). A adoção de um estilo de vida torna-se uma necessidade histórica, afinal, onde nada é tomado como evidente e obrigatório, assim como tudo possui um valor legítimo, somente um agente pode decidir qual padrão de relacionamento com o mundo deseja ele deseja.

O estilo de vida possui um valor histórico exatamente a partir da intersecção dos princípios individualistas, hedonistas e democráticos. Torna-se um horizonte privilegiado para se pensar a tensão entre a adoção de formas de vida livres no interior de cotidianos cada vez mais mediados por aspectos mercadológicos. Nas sociedades de contemporâneas, aquilo que os indivíduos são (a consciência de sua identidade) é mediada por recursos sociais que permitem sua autoexpressão, isto é, os objetos de consumo estetizados. Não é possível definir, a priori, se a adoção de um estilo de vida é marcada por autonomia, autenticidade e liberdade ou se está submisso a um padrão ideológico opressor.

De todo modo, se o estilo de vida se torna um horizonte privilegiado para se pensar a tensão entre a adoção de formas de vida livres no interior de sociedades individualistas, hedonistas e democráticas, por consequência, o gosto se torna fundamental, uma vez que ele é a unidade básica constituinte do estilo de vida. O gosto determina o estilo, não o inverso. O estilo é uma unidade construída a partir dos indícios de gosto e de aversões. O gosto é coextensivo ao estilo.

A centralidade contemporânea do conceito de estilo de vida – em vez das teorias generalistas em torno de uma cultura homogeneizadora e concebida como conjunto de normas, símbolos e representações exteriores ao indivíduo – não seria possível sem que, do ponto de vista histórico, os estilos de vida tivessem assumido um posto importante, exatamente através da emergência de um consumo simbólico (CAMPBELL, 2005). Em meio à cultura individualista, hedonista e democrática – onde nenhum grande sistema de valor determina todos os agentes de modo uniforme – o gosto tornou-se um importante fundamento subjetivo para a construção de sentidos pessoais e intersubjetivos (FERRY, 1994).

Outra importante razão pela qual se elege a categoria do gosto para realizar uma crítica imanente à teoria de Bourdieu reside na proximidade entre as propriedades do gosto como objeto sociológico e o habitus como ferramenta central de seu projeto intelectual. Bourdieu elaborou o habitus para lidar com os "princípios obscuros da ação", um instrumento analítico para abordar aspectos distantes da legislação da consciência e da intencionalidade, propulsores de práticas que os agentes não compreendem perfeitamente e, por consequência, restringem suas liberdades, afinal, as determinações não percebidas

como determinantes tornam-se, em um erro de julgamento, manifestações de liberdade, concedendo legitimidade a partir de um desconhecimento.

Ao problematizar o gosto, transgredindo o interdito segundo o qual "gosto não se discute", Bourdieu colocava à prova o poder teórico da teoria do habitus em uma investigação empírica crítica. Afinal, o gosto pertenceria ao "reino das coisas vacilantes". O ditado de que gosto não se discute, não poucas vezes, foi levado às últimas consequências, reforçando-se à medida que seu tratamento sistemático fracassava em estabelecer consensos. O gosto, do ponto de vista prático, é um interdito social no interior de um mundo avesso a qualquer tabu e dogmatização. Estaria fechado às discussões, afinal, a racionalidade seria incapaz de toma-lo como objeto, não havendo conhecimento capaz de iluminá-lo e influenciá-lo de modo proveitoso (GADAMER, 2014). O gosto pertence ao reino dos fatos intocáveis e imutáveis, por ser inerente à natureza intrínseca de cada pessoa, incompreensíveis e inexplicáveis, por ser um sentimento que ultrapassa a razão. Sendo um sentimento, o gosto está sempre correto, não pode estar errado (HUME, 2008). É parte do "não sei quê", termo que, tal como aparece no Dicionário de Estética de Paolo D'Angelo (2009, p. 256), refere-se a "tudo aquilo que na experiência estética não podia ser explicado pelas regras, pelos cânones, pelas prescrições", especialmente o "encanto misterioso e a indefinível atracção própria da beleza e das obras de arte".

Apesar da dificuldade imposta pelo gosto para um tratamento sociológico, Pierre Bourdieu (2011a), em A Distinção, promove uma sistematização do gosto, tema indiscutível, sagrado e interditado, por ser uma expressão da suposta interio-

ridade pura, provocando um choque, mais uma vez, entre o conhecimento formulado nas ciências sociais e aquilo que é, em alguma medida, um senso compartilhado na vida cotidiana. Bourdieu realiza uma transgressão simbólica ao arrancar o gosto de sua naturalidade e de sua inquestionabilidade.

O gosto aparece como categoria e objeto privilegiados para a sociologia bourdieusiana, pois, sua apropriação, permite se debruçar sobre a subjetividade – poucas coisas são tão presas à identidade dos indivíduos como seus gostos. Estando além e aquém da consciência, objeto privilegiado da crítica, principalmente a marxista; estando inscrita no corpo, sem que seja meramente corpórea; sendo avessa à linguagem fria das estruturas sociais, o tratamento sociológico da subjetividade mobiliza uma problematização através de uma lente pouco utilizada pelos sociólogos, e igualmente pouco compreendida.

É o enraizamento do gosto na esfera da vida privada, no reino intocável e intangível da interioridade, no âmago da identidade de cada indivíduo, sua natureza e sua essência, que torna o gosto um objeto ainda mais insubmisso à racionalidade científica. Por essa razão, há uma suspeita em relação à afinidade do gosto, na vida cotidiana, com a defesa da onipotência, imanência e pureza da subjetividade. O interdito à crítica do gosto reside, como insinuava Marx, na afinidade existente entre personalidade ("o gosto é o princípio de tudo que se tem […] e se é [...]") e a sacralidade da propriedade privada no atual contexto histórico (BOURDIEU, 2011a). Sacralização que se acentua ainda mais em um contexto individualista e democrático, em que os direitos à liberdade e à diferença aparecem entrelaçados, tornando mais difícil a crítica sociológica de tudo aquilo que pertence ao reino da individualidade.

A conquista sociológica do gosto, realizada por Bourdieu – especialmente em sua obra prima A Distinção – possui um significado histórico para a sociologia, segundo Wacquant (2011), afinal, ela possui um valor teórico homólogo à obra de Durkheim, O Suicídio. Há uma afinidade simbólica entre ambos os objetos, o que resultaria em pressupostos e consequências semelhantes. O gosto, assim como o suicídio, pertenceria ao reino das ações mais subjetivas, privadas, particulares. Para Durkheim (2011), a proposição de explicações sociológicas para o suicídio era uma afirmação da autonomia da sociologia e de seu poder explicativo. Para Bourdieu (2011a), o gosto – praticamente monopolizado pela filosofia da arte – aparecia como um importante experimento epistemológico. Ambos os objetos possuíam um caráter erradio e estrangeiro à disciplina, o que exigiria por parte do empreendimento científico uma sofisticada investigação. Era preciso opor-se às respostas predominantes, seja as do senso comum, seja das tradições acadêmicas dominantes.

O gosto permite uma reflexão sobre a autonomia dos indivíduos no interior das sociedades contemporâneas, afinal, em que medida seu interdito ("gosto não se discute") não é, ao invés de uma defesa incondicional da liberdade individual, valor supremo da modernidade, exatamente um mecanismo sofisticado pelo qual se mascara a dominação, não mais instalada nas estruturas sociais, mas internalizadas na própria subjetividade? O gosto permitiria compreender em que se fundamenta essa afinidade e quais suas consequências sociais. O gosto tem não apenas uma afinidade com a teoria do habitus (princípio obscuro, além da consciência, enraizado no corpo, dotado de uma lógica prática própria) mas permitiria lançar um olhar

que articula a subjetividade e o poder, ou seja, aspectos históricos opressores ou emancipatórios.

Investigar as relações entre gosto, dominação e emancipação, na teoria de Bourdieu, permite pensar as formas pelas quais o sociólogo francês formula não apenas aspectos negativos ligados ao gosto e à subjetividade – uma opressão não-reconhecida, como é a efetivada pelo poder simbólico – mas também aspectos positivos da subjetividade que seus críticos consideravam escassos ou inexistentes.

Se a partir do gosto é possível pensar resíduos de resistência, crítica, reflexividade, liberdade, autonomia, autenticidade, por consequência, pode-se conceber um espaço histórico e teórico no qual o habitus possui um modo de funcionamento mais flexível, não determinista e nem reprodutivista. Afinal, na teoria de Bourdieu, o gosto não é pura e simplesmente um produto do habitus, isto é, algo resultante do habitus. O gosto é o próprio habitus, coextensivo a ele. O gosto é um conceito que exprime o habitus no espaço de práticas estéticas e de consumo. Assim, pode-se buscar uma via ainda não explorada e fornecer novos fundamentos e possibilidades para uma leitura menos unilateral e redutora da teoria de Pierre Bourdieu.

O gosto é a categoria central dos discursos estéticos de Bourdieu (1996; 2011a), aqueles referentes à arte. É também central para se pensar o estilo de vida e as práticas de consumo. Todavia, essa tese é construída a partir de um viés teórico específico, que é o de reconstruir um diálogo com a estética enquanto filosofia da arte, principalmente a partir da kantiana, pois foi o discurso filosófico sobre a arte que mais forneceu subsídios teóricos para se pensar o gosto e, principalmente, suas conexões com a dimensão política: opressor ou emancipador?

Acredito que exista uma riqueza na discussão com essa tradição que tornará mais substancial a compreensão da forma pela qual Bourdieu pensa a conexão entre gosto e poder e a partir daí capturar lógicas de funcionamento do habitus nas quais se possa imaginar espaços de crítica, resistência, liberdade, autonomia, autenticidade a partir da própria lógica estética e política do gosto, tal como formulada pelos filósofos. Assim, tendo como pano de fundo o atual horizonte teórico de debates acerca da teoria bourdieusiana, o diálogo com o discurso filosófico sobre a arte aparece como um espaço pouco explorado, mas potencialmente aberto a reflexões que incidem sobre as questões apontadas.

Neste sentido, próximo capítulo tem como interesse discutir, a partir dos problemas já desenvolvidos e das hipóteses aqui lançadas: como os filósofos da arte trataram o tema do gosto e como construíram vínculos entre o discurso estético e a dimensão política? Como essa conexão entre gosto, dominação e liberdade poderá fornecer suporte teórico para se pensar a possíveis resíduos de liberdade, crítica, resistência etc. na abordagem bourdieusiana? Como a categoria do gosto – dada sua própria lógica – permitiria enxergar e problematizar melhor os problemas relativos ao habitus?

CAPÍTULO 2.
A ambivalência política da lógica estética do gosto

Amarildo Malvezzi

O recurso à tradição filosófica, em meio à prática sociológica não é, nem deve ser, mero culto ou frivolidade. Não se deve recorrer à filosofia como artigo de luxo, uma linguagem a ser ostentada, tampouco deve cultuá-la de modo a perder de vista a reprodução do fetichismo da grande teoria, com a presumível pureza e totalização do conceito, em relação ao mundo empírico (BOURDIEU, 1996). O recurso à filosofia, quanto à discussão do gosto, possui fundamentos históricos e teóricos.

Do ponto de vista histórico, o gosto foi apropriado pelo discurso filosófico de modo intenso e extenso, de modo que George Dickie (1996) produziu uma obra intitulada The Century of Taste, referindo-se ao século XVIII, época em que veio à tona não apenas a obra de Kant, Crítica da Faculdade do Juízo, mas que, também, diversos outros filósofos se debruçaram sobre o gosto, o belo e a natureza do prazer subjetivo a eles associado – em suma, os primeiros engajamentos filosóficos que, posteriormente, constituiriam o campo da Estética[5].

5 De modo sucinto, a Estética se refere à filosofia do belo e da arte, aos prazeres da imaginação e da sensibilidade vinculados à experiência da arte. (CARCHIA & D'ANGELO, 2009).

O gosto foi, talvez, a categoria central das investigações e discussões, realizando, de certo modo, um deslocamento da objetividade da qualidade estética dos objetos de arte para a subjetividade, seja pensando as condições de possibilidade da experiência do prazer do belo, seja investigando os efeitos subjetivos provocados pelos objetos belos. A centralidade do gosto não é outra coisa senão a centralidade do sujeito que experimenta os objetos. Do ponto de vista do gosto, o espectador – e não apenas o criador ou o próprio objeto de arte – torna-se objeto privilegiado de investigação. A partir desse momento, a noção de experiência se torna progressivamente mais importante à Estética, diferentemente de uma visão que estivesse presa somente à reflexão sobre a criação ou à avaliação objetiva das qualidades dos objetos.

Recorrer à tradição filosófica é, então, reconhecer a anterioridade lógica e histórica do discurso elaborado pelos estetas acerca do gosto em relação às investigações sociológicas. Investigar a forma pela qual o tema do gosto foi abordado, contribuirá para a reflexão do gosto na dimensão sociológica de Pierre Bourdieu, o que nos levará à própria teoria do habitus.

Do ponto de vista teórico, evidentemente, haverá uma leitura sociologicamente informada e interessada. Ao reconhecer o papel desempenhado pela filosofia, acredito que a investigação da forma pela qual o gosto foi filosoficamente apropriado e problematizado, serviria como um recurso teórico para ampliar as possibilidades de reflexão do gosto na dimensão sociológica de Pierre Bourdieu. O que realmente interessa não é uma historiografia do gosto, mas captar, na medida do possí-

vel, o que vem a ser a lógica estética do gosto[6] e de que modo ela possuiria afinidade (ou não) com processos históricos de dominação social (determinação) ou de liberdade (possibilidades de resistência, autonomia, crítica, mudança), assim como a tensão central de seu projeto sociológico: o subjetivismo e o objetivismo – a dialética entre o papel dos agentes e os condicionamentos sociais.

Preocupado em compreender uma certa dinâmica política vinculada à lógica estética do gosto, este capítulo dedica-se a trazer à tona análises filosóficas quanto a esse problema. Tais postulações produzirão ecos na reflexão sociológica, funcionando, assim, como pré-figurações teóricas e críticas, preparando um terreno fértil de problemas a serem deslocados do âmbito filosófico para o sociológico, isto é, à sociologia bourdieusiana. O fluxo que vai da filosofia à sociologia não é homogêneo, tampouco linear. Há rupturas, divergências e problemas que não se encontram concomitantemente em ambos os campos.

Assim sendo, o presente capítulo busca estabelecer, ainda que de modo imperfeito, qual seria a lógica estética do gosto, de onde ela provém e como, a partir dela, discursos filosóficos estabeleceram um vínculo entre gosto e política. Esse é o recurso que se faz à filosofia, o problema que interessa à investigação sociológica em questão, qual seja: será que a categoria do gosto, na teoria bourdieusiana, permitiria reverter a condenação dos críticos quanto ao determinismo, reprodutivismo e automatis-

6 A expressão lógica estética do gosto ou apenas lógica do gosto condensa um paradoxo, pois o gosto pretende ser, acima de tudo, uma referência ao sentimento de prazer/desprazer independentemente de conceitos. Dessa forma, não é como a lógica formal, mas refere-se a um esforço coletivo dos estetas para se alcançar uma certa dinâmica inerente ao gosto. Burke afirma explicitamente, em Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo, a tentativa de se compreender e postular a lógica do gosto.

mo da teoria do habitus, abrindo espaço para a emergência da crítica, da resistência, da mudança?

Busca-se, então, construir uma leitura política do gosto – através de seu sentido estético – de modo propor fundamentos para uma possível leitura não-determinista do habitus, tal como problematizado.

2.1 Hierarquia dos sentidos: o sentido mais vulgar

A partir do Dicionário Aurélio, recuperou-se as principais definições em torno da categoria do gosto. Em primeiro lugar, o gosto está referido à ordem dos sentidos, especificamente, ao paladar. Por pressuposição, o gosto refere-se ao sabor – propriedade de determinado objeto percebida pelo paladar. Por consequência, o gosto refere-se a um prazer/desprazer sentido no ato de degustar, de sentir o sabor. O prazer/desprazer do gosto é um discernimento, um critério, um julgamento. Na existência de um certo padrão, a posse de um gosto significa a preferência, a inclinação para algo. O paladar, dessa forma, possui a importante função de informar acerca de propriedades dos alimentos, tendo um papel fundamental do ponto de vista biológico.

Apesar de sua riqueza conceitual, o discurso filosófico manteve, em geral, sob suspeita as informações acerca do mundo obtidas através dos sentidos, considerando-as fonte de engano, presas ao mundo das aparências em oposição à verdade (DESCARTES, 2001). Todavia, no rol dos cinco sentidos, estabeleceu-se uma hierarquia dos sentidos. Há sentidos superiores e inferiores, hierarquizados a partir do ponto de vista do conhecimento. A relação entre sujeito e objeto – fundamen-

to da relação de conhecimento – justifica e explica o motivo pelo qual há sentidos elevados e sentidos vulgares, uns mais próximos da relação filosófica com o conhecimento e outros mais afastados. Como bem expressa a Alegoria da Caverna, de Platão, a ruptura com as falsas aparências se dá através da ascensão a um mundo iluminado, sendo a visão o sentido privilegiado capaz de captar a verdade.

O próprio termo teoria, no grego theoria, que significa contemplação, um olhar para fora, olhar detido, aproximado, um examinar, estando ligado ao próprio termo theoros, em sentido próximo a teatro, como um espectador, aquele que olha (LEVIN, 1988), acaba por colocar a visão, desde o princípio, como sentido mais íntimo do conhecimento filosófico, servindo como metáfora para compreensão da relação entre sujeito e verdade.

Cada sentido é condição de possibilidade de percepção do mundo, cada qual possui uma lógica de funcionamento própria. O critério segundo o qual se hierarquiza os sentidos pode ser localizado na relação que eles tornam possível entre sujeito e objeto. De um lado, estão os sentidos superiores, como a visão e a audição, pois permitem a existência de uma distância do sujeito em relação ao objeto percebido; de outro lado, estão o tato, paladar e olfato, os sentidos inferiores, pois não conseguem perceber o objeto senão através da proximidade, do contato. Para Marandola Jr (2012), os sentidos elevados são distais, os vulgares são proximais. Tanto a visão quanto a audição, ao instituírem uma relação distante com o objeto, permitiriam a captura de informações objetivas passíveis de generalizações, ou seja, possibilitariam a produção de conhecimento universalizável. O paladar, o olfato e o tato, por sua vez, ao exigirem

o contato, captam informações consideradas subjetivas inaptas à produção de conhecimentos, estando reduzidas e restritas ao reino das sensações: são íntimas, privadas, particulares, efêmeras. Em suma, os sentidos proximais são excessivamente mundanos, corporais.

Nessa perspectiva, a visão acaba por receber o título de "o mais nobre dos sentidos" (JONAS, 1954; JAY, 1994; KORSMEYER, 2002, 1976). Para Jonas (1954), a visão seria capaz de realizar 3 operações que a tornaria privilegiada do ponto de vista filosófico: (1) a simultaneidade da percepção; (2) a neutralização da relação entre objeto a ser percebido e o sujeito que o percebe; (3) manutenção da distância enquanto atua.

A simultaneidade da visão, segundo Jonas, tonaria possível a percepção de diversos objetos em um espaço de forma quase instantânea. Ou seja, a visão estaria emancipada em relação à temporalidade, essencial à audição, de modo a permitir uma totalização mais imediata que qualquer outro sentido. A audição, como se percebe na música, está fadada à temporalidade, à sequência, à espera de um porvir. O mundo captado pela visão seria mais estável. Autônomo em relação ao tempo, acaba por permitir a coexistência de diversas informações ao mesmo tempo. Ao ver de Jonas, os demais sentidos são inaptos à simultaneidade – um som deve silenciar para que outro surja, bem como o cheiro, o sabor, e a sensação tátil. Haveria, assim, uma afinidade da visão com as "substâncias estáveis", a essência de um conhecimento que não é contingente. Do ponto de vista da neutralização, a visão permitiria uma relação entre sujeito e objeto que é de contemplação, na qual o objeto não afeta o sujeito diretamente, tampouco o sujeito altera a existência do objeto; não haveria,

assim, intrusões de nenhuma das partes, permitindo um espaço de harmonia, de não-violência, opondo-se à intromissão dos sons, pela audição; a afetação do corpo pelos cheiros, sabores e sensações táteis. A visão torna possível a experiência mais pura na relação entre sujeito e objeto – a menos corporal, a mais neutralizada. Por fim, a visão seria o sentido que melhor se relacionaria com a distância – exatamente ele, o distanciamento, uma pressuposição do conhecimento objetivo. A audição, ainda que torne possível relações distanciadas, torna-se mais nítida com a proximidade, e o paladar, o olfato e o tato exigem o contato para captarem informações. E, o que tornaria a visão ainda mais nobre, é o fato de que a distância exigida por ela, permitiria aos humanos a abertura para um espaço prático de antecipação em relação ao que está porvir, concedendo margens de liberdade em relação ao que está para acontecer à volta.

Dessa forma, a visão tornaria possível uma relação não-prática com os objetos do mundo, mantendo uma relação neutralizada e, por isso, teórica com os mesmos, ao mesmo tempo em que possibilitaria o acesso a uma totalidade estável, objetiva, duradoura. É por essa razão que a visão seria o mais nobre dos sentidos.

Se, para Jonas, a nobreza da visão está vinculada aos privilégios da distância, Jay (1994), embora concorde com essa possibilidade de leitura, retoma a visão gadameriana na qual a contemplação não é constituída através de uma cisão intransponível entre sujeito e objeto. Jonas ressalta o caráter não-prático da contemplação da visão, enquanto que, para Gadamer, segundo Jay, a teoria exige o envolvimento, a partilha, na qual o sujeito é arrastado por aquilo que contempla.

Para Jay, o ocularcentrismo ocidental seria impensável sem a conexão simbólica existente entre luz e conhecimento, relação que coloca a visão em posição privilegiada como sentido que percebe a luz, relação que, na modernidade, estaria inscrita na hegemonia científica como produção de conhecimento través da observação de evidências a partir de experimentos. Além disso, a visão não teria se tornado, do ponto de vista moderno, o sentido central sem dois aspectos históricos: (1) a autonomização da imagem em relação ao texto, bem como a ruptura com o interdito religioso em relação às imagens; (2) a captura histórica da visão como instrumento político e social através do qual se pode ampliar o controle e a dominação, cuja linha evolutiva iria do panóptico de Foucault à sociedade do espetáculo de Debord.

Se o discurso filosófico, de um ponto de vista de uma teoria do conhecimento, fez da visão o sentido mais nobre e empurrou o gosto (paladar) para o espaço da vulgaridade, do ponto de vista da reflexão sobre as artes, a teoria de Hegel (2001, p.59), em suas Lições de Estética, prolonga esse descentramento:

> em vista disso, o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos teóricos da visão e da audição, enquanto que o olfato, o paladar e a tato ficam excluídos da obra de arte. Pois o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas. O olfato tem a ver com a volatização material através do ar, o paladar com a dissolução material dos objetos e o tato com o calor, o frio o liso e assim por diante. Por esta razão estes sentidos não podem relacionar-se com os objetos da arte, que devem manter-se na autonomia real e não permitir somente uma relação sensível. Não é o belo da arte que agrada a estes sentidos.

Não apenas estariam excluídos da relação com o conhecimento, os sentidos vulgares estariam banidos também no reino das artes. O gosto seria uma lembrança da natureza animalesca dos humanos, sendo o paladar considerado um sentido cujas sensações são poderosas, vinculadas às necessidades naturais, afetando o corpo através de um contato íntimo, gerando prazer/desprazer e, por consequência, seria um sentido oposto à ascese dos sentidos teóricos (KORSMEYER, 2002, 1976). O prazer do paladar remeteria aos prazeres da carne, aos vícios e ao risco de a humanidade regredir à animalidade, devido à força das sensações e seu impacto no comportamento.

Ora, embora o gosto tenha sido acusado de ser o sentido mais inferior, o mais primitivo, o mais preso à vulgaridade da existência humana e que contradiria os princípios dos sentidos teóricos, ironicamente o gosto – ligado ao sentido literal do paladar – tornou-se o modelo lógico do gosto estético, construído de modo analógico em relação ao sentido literal[7] .

Como dissemos, o paladar refere-se à capacidade humana de perceber sabores, diferenciá-los e, nesse processo, sentir prazer ou desprazer, estando este prazer ou desprazer vinculado a qualidades dos objetos que despertariam sensações agradáveis ou desagradáveis nos humanos. O paladar, assim, tem como característica uma relação imediata, não-racional, natural com o prazer e uma capacidade de diferenciar propriedades (sabores), bem como apreciá-las (como prazer ou desprazer) sem que seja possível deduzir tais experiências de regras, pois são sensações subjetivas. O paladar percebe,

7 Baltasar Gracián é considerado o primeiro pensador a empregar o termo "gosto" em sentido estético, ou seja, metafórico (FERRY, 1994, p.30)

discerne, emite julgamentos em termos de prazeres e desprazeres, qualidades positivas e negativas, de modo imediato.

O gosto a que se refere o discurso filosófico, especialmente o do século XVIII, refere-se a uma apropriação analógica/metafórica do gosto vinculado ao sentido do paladar. Thomas Reid (1786) afirmava que o gosto era a capacidade de discernir e apreciar a beleza, do ponto de vista da natureza bem como das artes, e que o gosto estético se assemelha ao gosto do paladar, pois ambos são formas de emitir apreciações a partir de sensações de prazer e desprazer. O paladar é capaz de estabelecer uma conexão entre a dimensão funcional dos alimentos (comestíveis ou não) e uma relação com o sabor, dessa forma, unia a saúde e o prazer. Por essa razão, o gosto em sentido estético seria a capacidade de perceber qualidades e defeitos, não através de um raciocínio lógico, mas como o paladar, através de um discernimento veloz, uma percepção instantânea, antecipando-se a qualquer reflexão. O gosto estético, à semelhança do paladar, sente-se atraído por determinadas qualidades presentes nos objetos bem como rejeita determinados objetos. O gosto se torna a faculdade humana capaz de perceber a beleza, capacidade de diferenciar o que vem a ser ou não belo, bem como capacidade de sentir prazer ou desprazer diante da beleza ou de sua ausência, é uma injunção de percepção, sentimento e julgamento (D'ALEMBERT, 1759).

Essa íntima conexão entre a lógica literal do paladar e o sentido metafórico transparece todo seu potencial para as discussões quando Gadamer (2014, p 74-75) aborda o pensamento de Balthasar Gracian, um dos primeiros pensadores acerca da natureza do gosto:

> Gracian parte do princípio de que o gosto, sensível, o mais animalesco e o mais íntimo dos nossos sentidos, já contém gérmen da distinção que se realiza no julgamento espiritual das coisas. A distinção sensível do gosto, como recepção ou recusa em virtude do desfrute mais imediato, não é, pois, um mero instinto, mas já se encontra a meio caminho entre o instinto sensorial e a liberdade espiritual. O que caracteriza o gosto é justamente o fato de ele ganhar a distância da escolha e do julgamento frente às necessidades mais prementes da vida

A lógica do gosto – objeto privilegiado das investigações de Burke (2013) acerca do gosto estético – é impensável sem o processo pelo qual o discurso estético realizou a conversão da lógica do paladar para construir uma forma de relação não-racional entre sujeito e objeto (AGAMBEN, 1992).

Kivy (2003), a partir de Hutcheson, recupera os princípios básicos da lógica do gosto a partir de 4 elementos: (1) caráter não volitivo do gosto; (2) pressupõe um aspecto inato; (3) não depende do conhecimento, ou seja, independe do desempenho da razão; (4) funciona de modo imediato. O gosto estético possui um caráter necessário e independente em relação à vontade, por essa razão, não pode ser imposto a ninguém, nem a si próprio, bem como não se pode evitar a aparição do prazer e do desprazer. As sensações não poderiam ser controladas, pois o indivíduo não teria poder para alterar sua própria sensibilidade. O caráter inato do gosto estético não quer dizer que ele não possa ser estimulado e cultivado de modo racional através de uma pedagogia, uma educação estética; mas reafirma o fato de que há algo nos seres humanos, inato a nós, que torna possível esse tipo de experiência, assim como os demais sentidos são inerentes à natureza humana. O gosto estético tem sua marca na

distância que marca em relação ao modo de funcionamento da razão. O gosto é um sentimento de prazer e desprazer vinculado a sensações despertadas por determinadas qualidades nos objetos. Possui uma autonomia perante o conhecimento, embora possa aprimorar-se através de conhecimentos sobre as artes. O essencial é que o gosto está fundado na esfera do sentimento, não no modo racional de relação com o mundo – reafirmando a hierarquia na qual a visão estaria mais próxima que o gosto da racionalidade. E, por fim, o gosto é imediato: o gosto não possui mediações, não recorre a outros processos da subjetividade. O gosto é imediato, uma capacidade de perceber, diferenciar e sentir prazer ou desprazer de modo espontâneo.

2.2 Lógica estética do gosto

A reflexão filosófica sobre a experiência da beleza, de sua percepção, julgamento e efeitos sobre o sujeito passa diretamente pela lógica estética do gosto, que é impensável fora de sua conexão analógica com o sentido do paladar. Todavia, desde o princípio, impôs-se uma cisão entre o "sentido externo" (o paladar, gosto literal) e a concepção de um "sentido interno" (o gosto enquanto faculdade estética), como aparece em Hutcheson (2004) e sua concepção segundo a qual a experiência do belo é possível através da existência de um sentido interior – distinto dos sentidos externos – destinado a essa função.

Desse modo, embora um dos esforços da Estética tenha sido a busca por uma espécie de análogo da razão[8] e tenha encontrado no modo de funcionamento do gosto (sentido exter-

8 Termo utilizado por Alexander Baumgarten, em sua Aesthetica, ao pressupor a relação entre o campo de investigação da Estética e o campo de preocupações da razão.

no literal) um fundamento para a metáfora do gosto como faculdade estética, a hierarquia epistemológica dos sentidos não perdeu sua rigidez. O privilégio teórico da visão e da audição prologaram-se para o âmbito do discurso acerca das artes. No sistema das artes, o paladar, o olfato e o tato não dispuseram de lugar (HEGEL, 2001; KANT, 2010; ADORNO, 1970). O sabor foi condenado à condição utilitária de culinária e, a torto e a direito, condenou-se na arte sua função subalterna ao constatar uma redução da arte ao gosto do público (DANTO, 2008; Adorno, 1970). Os sentidos proximais seriam demasiadamente subjetivos, particulares, efêmeros. Por essa razão, o gosto, no sentido estético, possui uma relação ambivalente com o gosto literal: apropria-se de sua lógica para afirmar a existência de uma faculdade estética, análoga, mas distinta, da razão, e ao mesmo tempo suplanta a possibilidade de uma arte onde o sabor (bem como o cheiro e a sensação tátil) seja elevada ao estatuto de experiências estéticas.

Isso é paradoxal, afinal, a aparição da Estética está ligada à tentativa iluminista de apropriar-se da dimensão fugaz, sensível, material, concreta (CARCHIA & D'ANGELO, 2009). Impensável sem sua relação com o corpo, a Estética tampouco cedeu lugar à experiência possível dos mais corporais dos sentidos: o tato, o paladar, o olfato. Tendo sua origem no século XVIII, a Estética é um termo utilizado por Alexander Baumgarten, em 1735, em sua Meditações sobre as Questões da Obra Poética, e, em 1750, foi lançada sua obra Aesthetica, onde a estética é definida como "ciência do conhecimento sensitivo", "como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão" (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Era, dessa forma, um

projeto filosófico cujo objetivo era estabelecer uma conexão com o conhecimento por outro meio que não o da razão, uma verdade conhecida através dos sentidos, uma verdade sensível.

No Dicionário de Estética, sobre o termo <<estética>> encontra-se: "é uma disciplina que pretende dotar de universalidade e necessidade uma determinada experiência que, em geral, se encontra privada de tais condições" (CARCHIA; D'ANGELO, 2009, p. 109). Ou seja, apesar de existir uma tendência da razão alcançar um conhecimento progressivamente mais formal, a Estética aparece, exatamente no século das luzes e de sua tendência racionalista, como uma forma de pensar (ou mesmo se apropriar) de uma dimensão que se lhe recusa – a dimensão instável dos sentimentos, dos gostos, da arte – e elevá-la à esfera da razão, da universalidade. Um dos elementos mais resistente à razão acabara se lhe tornando objeto: o gosto. Por um lado, esse debruçamento dos iluministas sobre o gosto tem a ver com a tendência da crítica de libertar-se dos dogmas e tradições. Assim, a "crítica do gosto" era uma forma de libertá-lo de sua dimensão passiva, do gosto como mera aplicação de regras herdadas, reduzindo a experiência estética a uma dimensão mais operativa-instrumental e menos sensível-mimética. Por outro lado, era uma forma de, como foi dito, elevar a esfera contingente e instável do gosto à dimensão de universalidade, a uma validade, para além do subjetivismo do gosto e das preferências. Nisso, segue a ideia do bom gosto, como um gosto que está acima dos preconceitos e dos interesses privados – embora, nesse caso, a dimensão universal esteja mais ligada à moral, à solidariedade e à comunidade (CARCHIA & D'ANGELO, 2009). A Estética surge, então, como uma resposta a uma necessidade histórica: seu nascimento é produto de uma

dialética específica, qual seja, a contingência do mundo sensorial e a pretensa universalidade dos valores estéticos, afinal, como conciliá-los? (CARCHIA & D'ANGELO, 2009).

A princípio, a Estética voltou-se, em grande parte, à questão da beleza e do prazer subjetivo a ela associada – às vezes, a beleza aparecendo como definição para um prazer específico e diferente de todas as outras formas de prazer. Igualmente, referia-se à questão da sensibilidade, da imaginação, teorias da arte, do gosto. Há, assim, uma totalidade de conceitos e categorias que foram se acumulando e dando forma àquilo que se constituirá de modo mais sólido sob o nome de Estética e que, atualmente, mais tem a ver com a perspectiva formulada por Kant em sua terceira Crítica do que a formulação originária de Baumgarten (FRANZINI, 1999). Franzini (1999, p. 110) diz que, principalmente a partir da centralidade da categoria do gosto e da crítica do gosto para a estética, a terceira Crítica, é "a mais extrema reafirmação da posição de Kant na sua tentativa global de superar a alternativa entre racionalismo e empirismo, isto é, entre a aceitação de pressupostos dogmáticos e a aceitação irreflectida dos meros dados subjectivos". Deste modo, uma forma interessante de se pensar essa tensão originária é, exatamente, focar na categoria do gosto, pela posição que ela ocupa na estética do século XVIII, o século de seu nascimento, assim como também, o século do Iluminismo.

Ora, o gosto postulado pela estética não é restrito à esfera empírica e contingente da subjetividade, embora conserve uma resistência perante a dimensão heterônoma das regras e valores abstratos. Inserido nos problemas da Estética, o gosto condensa a tensão entre o sensível e o abstrato, o empírico e o racional, o particular e o universal. Além dessa tensão interna, o gosto

alinhou-se tanto à dimensão cognitiva – possibilidade de conhecimentos através da experiência sensível da arte – quanto à dimensão moral e política – possibilidade de se comunicar e partilhar sentimentos, funcionando como um modelo de coesão moral e política para uma sociedade demasiadamente presa à tirania da razão.

Esse é, afinal, o "problema do gosto", a que se dedicou boa parte dos pensadores –especialmente Kant (2010) e Hume (2008) – para saber como seria possível à dimensão estética instituir consensos a partir do gosto, haja vista que ele independe da vontade dos sujeitos, não possui conexão direta com a razão, sendo apenas um sentimento de prazer/desprazer.

Ao mesmo tempo em que o discurso filosófico se empenhou em deslocar o sentido literal do gosto para a dimensão das artes, através da metáfora estética, também buscou fundamentar a possibilidade de que, em sua versão estética, o gosto pudesse ascender à universalidade, transcendendo o âmbito subjetivo. Na arte, as discussões em torno do gosto exprimiriam uma expectativa de se alcançar consensos em matérias artísticas, ainda que conquistado por um caminho distinto do da racionalidade científica.

É esse problema do gosto que mantém, a princípio, o primeiro vínculo entre o discurso filosófico do gosto e sua conexão com a vida social prática: como é possível haver discussão acerca do gosto se ele é, a princípio, somente um sentimento? Como pode haver consenso no universo dos sentimentos? Como o reino da subjetividade poderia ascender à universalidade, isto é, como a experiência sensível poderia transcender a experiência meramente subjetiva, privada, particular?

Como será mostrado adiante, o problema do gosto fun-

damenta a possibilidade de realizar mais outro deslocamento: não mais do sentido literal para o estético, mas do estético para o político, o gosto aparecendo como um instrumento político – tradução efetivada através da tensão entre leituras que vão de uma caracterização do gosto como meramente subjetivo e outras que o pensam à luz de aspectos objetivos.

A dialética entre objetivismo e subjetivismo está inscrita no problema do gosto: afinal, o gosto é meramente subjetivo, determinado pura e simplesmente pelos "olhos de quem vê", ou possui algum fundamento objetivo, no objeto artístico ou alguma influência sócio-cultural? A dialética entre a dimensão subjetiva e objetiva – intrínseca aos debates sobre o gosto – transparecerá, também, no momento em que se fará a tradução política de seus problemas aparentemente pura e simplesmente estéticos. Mas, para isso, é preciso, antes, compreender o debate em torno do qual pensadores fundamentais à Estética discutiram o problema do gosto.

2.3 Problema do gosto a partir de Hume e Kant: autoridade do crítico contra a autonomia do julgamento

Parte do esforço dedicado à investigação sobre o gosto, bem como sobre a reflexão acerca do belo e da arte, foi canalizado no sentido de se fundamentar a possibilidade de um consenso em matéria de gosto, como nos casos de David Hume e Immanuel Kant. Esse foi um empreendimento necessário, afinal, o interdito do senso comum segundo o qual não se discute sobre gosto possui um fundamento lógico. Na medida em que o gosto se refere a um sentimento subjetivo de prazer ou desprazer, ele é, como o próprio Hume (2008) afirma, autorreferente

e sempre verdadeiro. Como não se refere a fatos objetivos, o sentimento de prazer sentido não poderia ser anulado por nenhuma crítica, por mais racional, sistemática e coerente que viesse a ser.

Há, e isso não é menos importante, a própria defesa filosófica segundo a qual o gosto não possuiria regras explícitas sobre as quais se poderia atuar – pelo contrário, assim como o objeto artístico possui parte de seu encanto naquilo que não é compreensível e não é dedutível de regras – o je ne sais quoi – assim é o gosto, como faculdade de apreciação estética (CARCHIA & D'ANGELO, 2009).

Por fim, crê-se que os indivíduos têm direito livre de gostar ou desgostar do que bem entenderem, ou seja, presume-se um princípio de igualdade dos gostos, um interdito a qualquer interferência estrangeira sobre a subjetividade (HUME, 2008). Questão que se torna ainda mais importante em sociedades individualistas, hedonistas e democráticas: com qual fundamento e com que autoridade alguém poderia arrogar o direito de intervir sobre o gosto de terceiros, questionar o princípio de prazeres privados e subjetivos? O problema do gosto, por mais antigo que possa ser, tornou-se ainda mais relevante no contexto contemporâneo, reinventando a tensão entre a liberdade individual e as normatizações coletivas.

Para Hume, o problema está enraizado em uma série de paradoxos. Carrol (1984) estabelece as oposições que, de um lado, afirmam o caráter contingente, relativo e variado dos gostos e, de outro, aspectos que afirmam a possibilidade, necessidade e realidade da discussão, da crítica e formação de consensos. Se à primeira vista o gosto não permite disputas, por outro, reconhece-se, de comum acordo, a existência de obras supe-

riores; se todo sentimento possui sua verdade na autorreferencialidade, afirmando, assim, a igualdade de valores de todos os gostos, por outro, reconhece-se a existência de julgadores melhores que outros – hierarquizando-os, rompendo o princípio da igualdade. Se se afirma que o gosto é um princípio subjetivo, particular, contingente, por outro lado, há uma subjacente visão segundo a qual há propriedades objetivas dos objetos que são responsáveis por desencadear os sentimentos subjetivos. O gosto é tido tanto como um "sentimento", um gostar; quanto uma capacidade de julgar e, dessa forma, possibilitaria a emergência de espaços de discussão, argumentação na produção de um consenso.

Hume (2008, p.42) afirma, apesar de reconhecer a volubilidade das discussões, que "é natural que procuremos um padrão do gosto; uma regra pela qual os vários sentimentos dos homens podem ser reconciliados; pelo menos, uma decisão, confirmando um sentimento, e condenando outro". O problema é que, ao fundamentar a possibilidade de consenso, Hume não teria proposto um único padrão de gosto, mas dois: haveria um padrão ligado às "regras da arte", possuindo uma dimensão objetiva, ligada à qualidade das próprias obras, e um outro padrão que poderia ser alcançado a partir dos julgamentos dos críticos ideais (SHELLEY, 1994; WIEAND, 1984). Embora tenha se utilizado da visão segundo a qual o prazer estético seria meramente subjetivo, Hume concederia espaço para uma interpretação causalista[9] desse prazer, isto é: há um conjunto de propriedades do próprio objeto que funcionam como gatilhos que desencadeiam o prazer subjetivo. O problema é que,

9 Em relação a esse ponto, os intérpretes problematizam o ceticismo de Hume quanto à causalidade, se é algo objetivo ou mera crença psicológica/hábito. Do ponto de vista da arte,

independentemente disso, em seu ensaio, Hume pouco aborda sobre quais seriam as propriedades capazes de desencadear tais sentimentos. Dickie (1996) lembra que nisso ele difere de Hutcheson, que teria considerado o princípio da "unidade da diversidade" como elemento básico capaz de desencadear o prazer estético.

Em relação a um padrão mediado pelo julgamento dos críticos, Hume (2008) é mais específico. Elenca 5 qualidades que constituiriam o crítico ideal, capaz de reconhecer virtudes e defeitos nas obras e, dessa forma, contribuir para a constituição de um consenso. O crítico seria um modelo, um exemplo, um instrumento no qual se apoiar.

Para Hume, haja vista que o gosto é uma experiência sensorial, é necessário que o sujeito da experiência esteja em condições saudáveis, para que seus órgãos (sentidos) não distorçam a experiência. Para atender aos requisitos do padrão do gosto (o bom gosto do crítico de Hume) é necessário que o indivíduo seja (1) dotado de delicadeza – um exercício livre da imaginação –, (2) que cultive talentos e disposições naturais através da prática, (3) que seja familiarizado com o mundo da arte, realizando experiências imersivas, (4) que desenvolva a capacidade subjetiva de ver, examinar e ponderar, pois seria "impossível prosseguir na prática da contemplação de qualquer espécie de beleza sem frequentemente ser-se obrigado a estabelecer comparações entre eles" (HUME, 2008, p. 50); é assim que o indivíduo torna-se capaz de emitir julgamentos acerca das artes, discernindo a qualidade dos objetos; e, não menos importante,

como será argumentado adiante, há uma divergência fundamental quanto à natureza do prazer estético: seria ele apenas subjetivo ou há qualidades inerentes aos objetos que são estímulos responsáveis para desencadear o prazer?

(5) é necessário que o indivíduo esteja desprendido de suas relações sociais, despojado de preconceitos, que sua relação com o objeto de arte seja uma relação na qual o mundo histórico esteja suspenso – o preconceito destrói a experiência da arte e afetaria de modo irreversível o julgamento e o sentimento.

Assim, para o autor, o padrão do gosto estaria incorporado nos indivíduos capazes de atender todas essas exigências, o que explica a raridade com que eles apareceriam no mundo. Todavia, o empreendimento de Hume (2008, p. 55) acaba por demonstrar que, em termos de julgamento, "não é possível pôr no mesmo pé o gosto de todos os indivíduos, e que alguns homens em geral, por mais difícil que seja identifica-los rigorosamente, devem ser reconhecidos pela opinião universal como merecedores de preferência, acima dos outros". O crítico ideal de Hume estaria acima dos demais indivíduos e serviria de modelo para um padrão do gosto, acima de todas as particularidades e parcialidades.

Apesar da ênfase concedida sobre o papel do crítico e a possibilidade de alcançar um consenso através dele, Wieand (1984) e Shelley (1994) defendem que, do ponto de vista de Hume, o padrão das "regras da arte", vinculadas às propriedades objetivas das obras, e não o padrão ligado a uma aliança e acordo entre críticos, seria o modelo de consenso estético ideal, pois permitiria uma melhor adequação de uma importante transição: o deslocamento da esfera subjetiva para uma esfera objetiva, na qual se poderia pautar para fundamentar preferências e avaliações.

A possibilidade de se discutir acerca de gosto, para Kivy (2015), está ligada à tradução de julgamentos a partir de sentimentos (a afirmação de que algo é belo refere-se ao sentimento

de prazer sentido, então, é o sentimento que definiria o que é ou não belo) em julgamentos sobre fatos (desloca-se da sensação sentida para uma propriedade do objeto, que teria despertado, causado, determinado sentimento). Assim, ao fazer do "gostar" do gosto uma "avaliação" acerca de propriedades dos objetos, torna-se possível sair do emaranhado do relativismo e ter algum fundamento. Kivy (2015) lembra que, a busca por um padrão do gosto envolve a busca por um padrão externo, que conceda, como lembra Carrol (1984), alguma possibilidade de objetividade em matéria de gosto.

A resposta de Kant em relação ao problema da possibilidade de consenso em matéria de gosto possui outro fundamento, embora parta de um problema comum. A questão da diversidade dos gostos está expressa em sua antinomia do gosto. Na Crítica da Faculdade do Juízo, Kant (2010, p. 64) afirma que a experiência da arte é uma experiência imediata, que "belo é o que agrada universalmente sem conceitos". Essa tese condensa uma série de problemas para sua filosofia do gosto, sobretudo em relação às seguintes questões: qual é a possibilidade da universalidade, uma vez que a experiência do belo é um sentimento subjetivo? Como poderia haver um consenso em matéria de gosto se ele é apenas um sentimento subjetivo e independente da razão e suas operações? A famosa antinomia kantiana do gosto encerra esse último dilema a partir de três postulados: (1) cada um tem seu próprio gosto; (2) não se pode disputar sobre o gosto; (3) pode-se discutir sobre o gosto (embora não se possa disputar) (KANT, 2010).

Ora, a afirmação segundo a qual cada um tem seu próprio gosto afirma mais do que a existência de uma diversidade empírica em matéria de gosto. Para Kant, uma vez que o gosto é

um julgamento, ele exige que os sujeitos sejam autônomos. A autonomia do gosto é tida como a capacidade de julgar por si próprio, sem o recurso ao juízo de terceiros. Opõe-se, assim, frontalmente à visão de Hume segundo a qual o crítico seria uma autoridade à qual os incapazes deveriam recorrer para fundamentar ou aprimorar seus próprios juízos. Para Kant, o juízo deve ser feito de modo livre e a liberdade do juízo é relativa à existência de outros julgadores. Assim, o sujeito não deve se submeter a argumentos, pois o gosto nada tem a ver com conceitos, sendo um sentimento, bem como não deve se constituir a partir da imitação, pois deve afirmar uma capacidade do próprio sujeito. Em suma, Kant (2010, p. 129) afirma que "o gosto reivindica simplesmente autonomia. Fazer de juízos estranhos fundamentos de determinação do seu [próprio juízo] seria heteronomia".

Todavia, adiante Kant alega que é possível discutir sobre o gosto. O ponto central é que há uma diferença entre disputar e discutir. A discussão, a seu ver, tem a ver com o fato de que, apesar de o gosto e seu sentimento aspirarem à universalidade, fundamentando a possibilidade de um consenso, ele alcançaria esse ponto de vista elevado por um caminho que nada tem a ver com a racionalidade de argumentos e demonstrações, pois uma vez que o julgamento do gosto é imediato, não requer a mediação de conceitos. Em matéria de gosto, não há disputa, pois não há conexão entre o prazer estético e possíveis argumentos e demonstrações lógicas. Kant (2010, p. 131) afirma, a esse respeito:

> parece que esta é uma das razões principais pelas quais se reservou a esta faculdade de juízo estética precisamente o nome de gosto. Pois alguém pode enumerar-me todos

> os ingredientes de uma comida e observar sobre cada um que ele aliás me é agradável, além disso, com razão, elogiar o caráter saudável dessa comida; todavia sou surdo a todos esses argumentos, eu provo o prato em minha língua e meu paladar e, de acordo com isso, não segundo princípios universais, profiro meu juízo

Assim, enquanto Hume postula a existência do crítico como central para a formação de um padrão de gosto – o bom gosto – Kant reluta e mantém que o gosto acaba por ser um princípio subjetivo avesso a qualquer preceito ou regra.

Kant afirma que um julgamento de gosto aspira à universalidade quando seu fundamento não está nos sentidos, mas em um modo de funcionamento das faculdades mentais. Ele estabelece uma divisão entre gosto dos sentidos e gosto da reflexão. O gosto dos sentidos teria validade meramente privada, pois seu fundamento é a sensação de agrado despertada pela existência física do objeto. O gosto da reflexão – definido como gosto puro – está fundamentado no interesse desinteressado em relação à existência física do objeto. O prazer do gosto dos sentidos está preso às sensações, enquanto que o do gosto puro provém do livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento. Esse livre jogo das faculdades é desencadeado pelo fato de que o gosto puro é um juízo reflexivo, um modo de julgamento no qual o universal, a regra, a lei está ausente. Desse modo, a imaginação e o entendimento, a partir de um particular, buscam encontrar determinado universal. Essa é a atividade da reflexão do gosto, e o prazer do gosto puro aí está fundamentado. O fato é que, nesse caso, o gosto puro produz julgamentos de validade pública, pois Kant afirma que o julgamento "isto é belo" aspira ao assentimento de outros e que, caso fosse um julgamento meramente privado, as

pessoas profeririam o julgamento segundo o qual "isto me agrada". Ao ajuizar algo como belo estaria pressuposta a possibilidade de se escapar do caráter privado do prazer subjetivo e instituir um consenso universal, ao menos hipoteticamente aspirar a isso, ainda que não se recorra a nada além da pressuposição de que todos os outros indivíduos deveriam sentir o mesmo prazer e ajuizar da mesma forma.

Ora, como poderia um sujeito esperar o assentimento de outros, como se fosse quase necessário que, diante de determinado objeto, ele sentisse o mesmo prazer e ajuizasse da mesma forma? O problema é que a tentativa de imputar o assentimento a qualquer um ao declarar algo belo reside no fato de que deve haver algo comum a todos, uma base universal de tal modo que se pudesse alcançar um consenso. Essa base universal não seria a da lógica, a dos conceitos, mas a pressuposição da existência de um sentido comum, da partilha de uma estrutura universal. Qual seria esse fundamento comum a todos? Na concepção kantiana, supõe-se que todos os indivíduos possuam capacidades comuns, um sentido comum, e que, por essa razão, todos estejam aptos a desenvolver um livro jogo da imaginação e do entendimento, isto é, a sentir um prazer a partir da atividade reflexiva do gosto, fundamentada na experiência de um objeto considerado belo (DICKIE, 1996).

O debate acerca da existência de um padrão do gosto tem como pano de fundo, como já dissemos, a questão do caráter meramente subjetivo ou não do gosto. O interessante é que, do ponto de vista político, é exatamente a forma pela qual Kant associa a autonomia do gosto e o hipotético acordo em relação a seu julgamento que fundamenta a relação entre gosto e liberdade. A independência do juízo estético em relação às esferas nor-

mativas – a moral e a verdade – torna-o autônomo, exprimindo, assim, um grau de autonomia e liberdade individual.

O juízo estético, de Kant (2005), possui familiaridade com sua concepção de autonomia através do uso público da razão). Politicamente, Kant prevê que a maioridade individual – concebida como a conquista da autonomia e da liberdade – está expressa no fato de os sujeitos serem capazes de se autodeterminarem e utilizarem a própria razão de modo livre. Igualmente, o juízo estético também exprime graus de liberdade (ou não) em relação a terceiros, ao exigir dos indivíduos que eles tenham um gosto próprio – inalienável. É a partir dessa conexão, entre a maioridade concedida pelo uso da própria razão e o caráter próprio do juízo estético, que alguns pensadores têm utilizado Kant como pano de fundo para pensar a relação entre gosto, política, liberdade e consenso: uma política democrática para a diferença (FERRY, 1994; ARENDT, 1992).

Afinal, o gosto, embora seja fundamentado na subjetividade, aponta para a possibilidade de que os indivíduos, construam consensos através do sentimento, contradizendo o caráter tirano e irreversível da verdade racional (EAGLETON, 1993). O poder político atribuído à lógica estética do gosto é impensável sem a paralela crise da razão em constituir um projeto de harmonia social verdadeiramente capaz de conciliar indivíduo e sociedade. A mobilização contemporânea do gosto tem a ver, exatamente, com seu potencial de conciliar o particular e o universal, isto é, permitir a construção intersubjetiva do coletivo sem ferir as unidades constituintes – ou seja, os indivíduos. Há algo na lógica estética do gosto que fundamentaria seu potencial para instituir uma lógica política distinta, verdadeiramente democrática, onde a diferença tem seu lugar

salvaguardado. Como, então, seria possível deslocar a exigência do gosto – de conservar sua autonomia sem abdicar do consenso – para a dimensão política? Em que a dimensão estética poderia ser útil à política?

2.4 Hannah Arendt: o deslocamento do gosto da estética para a política

Hannah Arendt esteve diante da barbárie moderna dos regimes totalitários, fenômeno ao qual dedicou investigações aprofundadas como em As Origens do Totalitarismo. Aquilo diante do qual se deparou não foi outra coisa senão um projeto de aniquilamento da diferença. Paradoxalmente, ao reconhecer a instrumentalização das estruturas de poder na direção de um maior controle e dominação, Arendt (1960) postulou que esse empreendimento era antipolítico por natureza. O mais simples argumento é também o mais rigoroso: o empreendimento histórico de redução da pluralidade à unidade arruína os fundamentos da política (ARENDT, 1997).

Para a filósofa, o político é constituído por ações e discursos realizados em um mundo comum, partilhado por outros sujeitos, um mundo público. A pluralidade é o fundamento do político. Utilizando uma metáfora, ela diz, em Que és la política?, que Deus criou apenas o Homem, e que tanto a ciência quanto a filosofia e a teologia prolongam a seu modo a obsessão pelo Homem, por essa universalidade no singular, abstração de todas as diferenças. Contrariamente, a existência de "homens" no plural seria produto da própria história humana, não sendo evento transcendental em relação à história. A política possuiria sua especificidade exatamente no fato de que ela só é possível

em meio à pluralidade. É impensável sem a existência de outros seres humanos, sem a vivência de um em meio a outros. Por essa razão, para Arendt, há algo de político em um fenômeno aparentemente banal como o nascimento. Mas, a seus olhos, nascer é romper um certo isolamento, vir à tona, tornar-se aparente, realizar a aparição em um mundo já existente e habitado por outras pessoas. O político, então, seria caracterizado pela ação realizada em um mundo público, onde a existência do outro é pressuposta como uma audiência, e tendo como característica o fato de ser um ato irreversível e imprevisível (ARENDT, 1960).

Como a ação é essencial à política, para Arendt (1997) o sentido da política não seria outro que não a liberdade. Todavia, a liberdade de Arendt (1960) nada tem a ver com a liberdade conquistada através de um afastamento em relação ao mundo. A emancipação em relação às determinações práticas da vida, culminando em um encerramento da liberdade a um espaço privado – ora como liberdade interior, ora como livre arbítrio – seria um empobrecimento da verdadeira liberdade. Ao associar liberdade com a distância em relação ao mundo público, à sociabilidade e à comunidade, estaria se produzindo um isolamento cuja consequência seria a destruição do político. O político, pelo contrário, é agir e falar em um mundo público, em meio a outros indivíduos, realizar uma aparição para uma determinada audiência. O caráter público da ação exigiria uma série de virtudes, especialmente a coragem, para aparecer e submeter-se a julgamentos diversos. A verdadeira liberdade, então, é aquela da ação realizada em meio à pluralidade e à intersubjetividade, submetido ao caráter irreversível e imprevisível da ação, demonstrando liberdade através da coragem de exprimir-se em meio a uma audiência de julgadores.

Assim, se o sentido da política é a liberdade, para Arendt seria na ação que ela estaria localizada, afinal, "homens são livres [...] enquanto agem, não antes ou depois; porque ser livre e agir são a mesma coisa" (ARENDT, 1960, p. 33).

Se o político e a liberdade são impensáveis fora da pluralidade, há dois importantes aspectos inerentes à concepção arendtiana da política.

Como o processo de redução da pluralidade à unidade aparece como antipolítico por natureza, Arendt concebe uma política oposta ao consenso, ou, ao menos, uma política que não enxerga o consenso como o fim último dos debates públicos. Diverge, assim, da visão de Habermas (2014), que conceberia a esfera pública como lugar privilegiado para a construção de consensos a partir de uma racionalidade comunicativa, em que os sujeitos, através da elaboração dos melhores argumentos, estariam em condições de construir um consenso não-violento. Diferentemente disso, Arendt não enxergaria a política como voltada à conquista da universalidade do consenso, mas sim como lugar para a comunicação entre individualidades, isto é, espaço para a intersubjetividade (ZERILLI, 2005). Para Arendt, o que melhor exprimiria a dimensão política das discussões seria uma oposição entre opinião e verdade (BEINER, 1992). Enquanto esta última abre espaço para a existência de argumentos e demonstrações irrefutáveis, impelindo todo debate a um termo comum quase inexorável, a opinião pertenceria ao reino das disputas irredutíveis a um único ponto de vista, pois presume a existência de diversos pontos de vista.

O segundo impacto da concepção da política como pluralidade é que, dessa forma, Arendt oporia a atividade filosófica –

o pensamento livre – bem como o imperativo moral, à política, pois seriam atividades privadas, que operariam uma despolitização por suspender ou restringiriam a importância da intersubjetividade (FLYNN, 1988). Diferentemente, para Arendt, seria a atividade do julgamento, pois ainda que seja subjetivamente fundamentado, possui um destino público. É na publicização do julgamento que Arendt (1992a; 1960) encontra afinidade entre o julgamento e a política e, por consequência, entre a arte e a política: em ambos os casos, o mundo público é um mundo de audiência, de espectadores e julgadores.

Se a capacidade de julgar aparece como adequado para fundamentar uma política da pluralidade, para Arendt (1992a; 1992b) o julgamento estético – o gosto – é eleito o instrumento privilegiado para esse papel. Ao trazer o gosto para a dimensão política, utiliza-se de seu sentido metafórico, assim como os estetas o fizeram. Concorda divisão lógica dos sentidos, separando-os entre sentidos públicos (visão e audição) e privados (paladar, olfato, tato), considerando os primeiros como ligados à possibilidade de instituir representações, enquanto os últimos teriam o privilégio de serem sentidos capazes de produzir discriminações (ARENDT, 1992a). A questão se torna, então, como o mais privado dos sentidos poderia ser mobilizado para uma teoria política que pressupõe a existência da pluralidade, da intersubjetividade, de um mundo público.

Como Arendt mobiliza o gosto – em seu sentido estético – para fundamentar sua política?

Ótimo ponto de partida é o próprio debate entre Kant e Hume acerca do padrão do gosto. Lembremos que para Hume (2008) é possível postular a existência de um padrão do gosto a partir do reconhecimento de autoridades: o crítico. Para Kant

(2010), por outro lado, não é possível que haja um padrão objetivo e recusa a existência de qualquer autoridade em matéria de gosto que fosse capaz de impor determinado julgamento a todos os outros. Pelo contrário, para Kant, a universalidade – um consenso estético – só seria possível através de sentimentos, haja vista que o gosto é um sentimento de prazer/desprazer e não possui qualquer relação com conceitos e conhecimento.

Arendt (1992a; 1992b) apropria-se da teoria kantiana exatamente por essa razão. Em Kant, as discussões em matéria de gosto são marcadas pela exigência de autonomia, liberdade e irredutibilidade da pluralidade. A universalidade do gosto é apenas uma possibilidade, não uma necessidade. O julgamento estético, em comparação com o pensamento lógico ou o imperativo moral, possuiria maior afinidade com a intersubjetividade, a comunicabilidade e a sociabilidade (SCHIO, 2011). Afinal, na visão kantiana, ao se proferir um julgamento em matéria de gosto, realiza-se um julgamento público: "isto é belo" possuiria uma profunda distância em relação ao "isto me agrada". A asserção segundo a qual algo é belo é pública e, por consequência, pressupõe a possibilidade de que outros venham a concordar com o julgamento emitido.

Se, por um lado, o julgamento estético postula a possibilidade de um assentimento, por outro, haja vista que o gosto é um sentimento que espera ser partilhado universalmente, não possui a força ou violência das proposições científicas e filosóficas. Aqui, o essencial é reter a distinção entre opinião e verdade (BEINER, 1992). Para Arendt, o gosto pertence ao reino das opiniões e, por essa razão, não poderia ser destruído por qualquer demonstração ou argumento. Embora seja possível a consecução de consensos através de uma persuasão em meio

aos debates, Arendt afirma que o essencial às discussões em matéria de gosto é que eles são opiniões e não possuem qualquer necessidade de se adequarem a algum critério absoluto, afinal, o gosto, para Kant, é um juízo estético reflexivo, não um juízo determinante. Sendo um juízo para o qual falta o universal, a regra, a lei, o gosto é sempre um processo de reflexão indeterminado. Alheio ao peso de uma totalidade irrefutável, o gosto aparece como modelo para a vida política: por um lado, concede liberdade e autonomia àquele que profere o julgamento, por outro, não tem como telos a construção de um consenso. Em matéria de gosto, a pluralidade não é uma anomalia, o dissenso não é uma violência, o que o tornaria privilegiado para se pensar o político (FLYYN, 1988)

Todavia, ao defender a autonomia e a liberdade dos indivíduos, Arendt não está regredindo à esfera privada. Pelo contrário, Arendt (1992a; 1992b) retoma o julgamento estético como modelo para se pensar o político decorre exatamente do fato dele possuir um aspecto não-subjetivo em meio ao sentido mais subjetivo e privado. A dimensão não-subjetiva do gosto é a própria intersubjetividade. É a interação entre sujeitos que permite ascender a uma dimensão imparcial, ultrapassando o reino privado dos interesses e preferências. Assim, é a imparcialidade do gosto que o torna superior à objetividade das proposições científicas.

A imparcialidade seria produto do próprio funcionamento do gosto enquanto juízo reflexivo. Ora, haja vista que não há uma regra, uma lei, um universal a ser aplicado a determinado particular, a reflexão busca, de modo livre e indeterminado, por um padrão. O julgamento estético, para Arendt, tem sua vitalidade não na busca pelo assentimento puro e simples, de uma

imposição de um ponto de vista sobre os demais, mas, pelo contrário, enraíza-se naquilo que ela chama de mentalidade alargada (FLYYN, 1988). A ausência de padrão leva os sujeitos a colocarem-se no lugar de outros sujeitos, a assumir o ponto de vista de outros, ultrapassando, assim, as condições privadas de seus pensamentos, sentimentos e julgamentos. A imparcialidade dos debates em matéria de gosto enraíza-se na possibilidade de pôr-se no lugar de outros, não como uma forma de empatia, mas pura e simplesmente pensar nas diversas possibilidades de julgamento e apreciação a que estão sujeitos os objetos estéticos.

O alargamento da mentalidade seria o produto da imaginação, faculdade fundamental ao julgamento estético (BEINER, 1992). Para Kant, a experiência estética tinha como fundamento o livre jogo da imaginação e do entendimento. A imaginação, para Arendt, responderia pela possibilidade de tornar "o ausente presente". Assim, ao mesmo tempo em que a imaginação permite substituir a experiência sensorial mais crua por uma representação do objeto experimentado – transição da presença real por uma presença imaginada - também tornaria possível aos sujeitos colocarem-se no lugar dos demais: tornar o julgamento de terceiros mentalmente presente. A mentalidade alargada é um produto subjetivo, não é necessariamente um fato objetivo, do mundo público. Ocorre independentemente da presença de outros, afinal, ela se consuma na possibilidade de que outros tenham julgado de forma distinta, através de outro ponto de vista. Pressupõe uma intersubjetividade, exterior ou internalizada no pensamento, e produz uma imparcialidade fundamentalmente através das comparações que ela realiza entre os diversos pontos de vista, julgamentos.

O elemento não-subjetivo do gosto – a intersubjetividade, a comunicabilidade, a validade pública – é fundamental para o caráter político do gosto, embora conceda um respeito à liberdade e autonomia dos sujeitos. Arendt retoma Kant para afirmar as três máximas do senso comum (FLYYN, 1988). A primeira, a máxima do esclarecimento diz: pensar por si próprio. A segunda, a máxima da mentalidade alargada: pensar a partir do ponto de vista de qualquer outro. A terceira, máxima da consistência: pensar de modo consistente. As máximas do senso comum são máximas do julgamento. Em "O que é Esclarecimento", Kant (2005) afirmava que o uso público da razão era fundamental à autonomia e à liberdade: julgar a partir de si próprio, ter-se como fundamento sem submeter-se a nenhum outro juiz. A máxima da mentalidade alargada permite que os sujeitos sejam capazes de ultrapassar os limites de sua condição privada assumindo um ponto de vista mais complexo, rico, imparcial. A consistência exige a coerência, a harmonia dos julgamentos proferidos.

Enxergar na lógica estética do gosto o fundamento para um discurso político só é possível através de uma leitura que transcenda o subjetivismo. Não é por outra razão que Luc Ferry (1994), ao se deparar com o contexto pós-tradicional contemporâneo, coloca, no horizonte democrático, o respeito à diferença (tanto a existência do pluralismo quanto o respeito a autonomia individual) como central à política, e defende que a lógica estética do gosto permitiria pensar a possibilidade de formas mínimas de consenso, instituídas a partir de baixo, através de acordos intersubjetivos, mediados não por uma racionalidade tirânica e autoritária, mas pela espontânea esfera do sentimento.

A lógica estética do gosto permitiria conciliar o ímpeto individualista e a exigência social de se instituir uma comunidade. Assim como em Arendt, a dimensão estética funcionaria como modelo para uma política da pluralidade, sem pretensão de reduzir a diversidade a uma unidade. Do ponto de vista de Eagleton (1993), o recurso à dimensão estética para se pensar um modelo de política, nem sempre manteve uma conexão verdadeira com a liberdade. Em A Ideologia da Estética, Eagleton busca mostrar como o mundo dos sentimentos e da interioridade – objetos privilegiados da Estética – foram mobilizados pelo discurso filosófico para se pensar possibilidades de se instaurar consensos ideológicos, deslocando a dominação social das estruturas sociais para a própria subjetividade. Dessa forma, os sujeitos passariam a internalizar a dominação, gerando um problema histórico: se os indivíduos são livres e autônomos na medida em que seguem seus próprios princípios subjetivos de ação, como poderiam, ao seguir sua própria interioridade, seu próprio coração, seus próprios desejos e sentimentos, gerar ações que ao invés de exprimir liberdade, apenas reproduzem de modo sofisticado a dominação social? A Estética, aos olhos de Eagleton, proporcionou, a partir de diversos pensadores, possibilidades políticas diversas e, no caso da estética kantiana, tem sido comum o recurso ao juízo reflexivo – o gosto – como fundamento para uma política que consiga conciliar, em um espaço intersubjetivo, a autonomia e a liberdade individuais e, ainda assim, produzir espaços de consenso, através do sentimento.

Todavia, embora a teoria kantiana seja mobilizada constantemente com a finalidade de se pensar um modelo de política para o contexto democrático (plural, individualista, pós-tra-

dicional, hedonista), o gosto foi objeto privilegiado de crítica para Theodor Adorno (1985; 1970), exatamente pela afinidade de sua lógica estética com a ordem opressora de seu tempo. Desse modo, sua análise contribuiria para problematizar a relação entre a lógica estética do gosto e política – mas, nessa perspectiva, não como um instrumento ligado à liberdade, à autonomia, à pluralidade.

Como o filósofo alemão reconstruiu, em meio a suas análises, a conexão entre a dimensão estética e a política e, de modo mais específico, entre a lógica estética do gosto e a lógica da dominação social de seu tempo? O que o impeliu a colocar sob suspeita a esfera da estética que, em geral, é associada com o reino da liberdade e da autonomia? Como poderia o gosto, tão subjetivo, ter sido capturado e mobilizado no sentido de gerar mais opressão, ao invés de ser um reduto de liberdade e autonomia individuais, principalmente nos termos de reter a autonomia do julgamento e a liberdade do sentimento?

2.5 Adorno e a construção do vínculo entre gosto e dominação

Para se compreender adequadamente o modo como o filósofo alemão construiu o vínculo entre gosto e dominação, deve-se também atentar para seu projeto filosófico – a crítica do esclarecimento – bem como o contexto histórico – marcado pela emergência do totalitarismo e da cultura de massas.

Theodor Adorno (1985) empenhou-se, junto a Max Horkheimer, em diagnosticar os processos históricos que, ao invés de conduzir à emancipação da humanidade, projetando-a em um estado de liberdade verdadeiramente humano, lançou-a,

contradizendo suas promessas, em um novo estado de barbárie. Esse projeto filosófico teve como fundamento o reconhecimento do caráter regressivo da própria racionalidade moderna, buscando compreender a forma pela qual ela se tornou um instrumento de opressão social.

A teoria adorniana nos interessa pelo fato de que, se a liberdade na sociedade era inseparável do esclarecimento, apesar de suas contradições históricas, e se, posteriormente, Adorno (1970) enxergou a obra de arte e a experiência estética autênticas como resíduos de liberdade, isso significa que há uma íntima relação entre a dimensão estética e o esclarecimento, ou seja, a estética possui uma dimensão política aberta a aspectos tanto regressivos como emancipatórios. O esclarecimento ultrapassaria a linha que conduz do mito à ciência, do estilingue à bomba atômica – as formas históricas de dominação e violência. Nele também está inscrito a própria Estética, essa disciplina que, e não por acaso, tem sua aparição no século XVIII, na mesma época em que o Iluminismo.

O problema que nos interessa, então, é como Adorno pensou a conexão entre arte e política, entre estética e as possibilidades de regressão/emancipação, de modo que possamos construir uma visão política do gosto como um instrumento a serviço tanto da dominação quanto da emancipação, afinal, o gosto é essencial na constituição da identidade dos indivíduos. O quanto o gosto cede às determinações e o quanto pode ser um índice de autonomia e liberdade? Compreender essa tensão exige uma leitura dialética do próprio gosto, que só pode ser construída a partir da fundamentação de seu nexo não apenas com a liberdade, mas também com a própria dominação.

2.5.1 Indústria Cultural: mercadoria ou arte?

Adorno e Horkheimer (1985) formularam o conceito de Indústria Cultural para definir o fenômeno moderno da emergência da cultura de massas, processo cujo resultado teria sido uma proliferação do acesso à arte, sua suposta democratização. Dessa forma, não é sem razão que toda crítica à cultura de massas seja concebida como elitista, intolerante ou mesmo conservadora, ao não perceber o avanço que a emergência da cultura de massas representa em relação ao período anterior, no qual o mundo da arte estaria restrito a uma parcela ínfima – a elite cultural e econômica. É ainda mais suspeito e estranho no caso de Theodor Adorno, vítima da tirania nazista e do totalitarismo. Afinal, estaria Adorno apenas reproduzindo, ainda que inconscientemente, na esfera do discurso, da estética e da crítica da cultura, a incontrolável necessidade de imposição e dominação, levando-o a extinguir tudo aquilo que lhe é diferente?

Não foi sem motivos que Adorno se dedicou à formulação da teoria da Indústria Cultural. Ela representa a instrumentalização da dimensão estética de acordo com os princípios da dominação moderna, em parte, vinculada à racionalidade instrumental, noutra parte, ao pensamento identitário. A racionalidade instrumental é concebida como todo pensamento, toda relação entre sujeito e objeto, que reduz o mundo a uma relação entre meios-e-fins (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Dessa forma, de acordo com a finalidade a ser alcançada, em geral de acordo com os ditames dos interesses do capital, todo o mundo torna-se mero instrumento, meio, abertura ou obstáculo. Quanto ao pensamento identitário, este se refere ao pa-

drão de pensamento que extingue a alteridade, a singularidade e a diversidade a um único termo (ADORNO, 2009).

Historicamente, a racionalidade instrumental e o pensamento identitário, concebidos por Adorno e Horkheimer como formas de poder efetivadas através do conhecimento, foram fundamentais para os seres humanos. A racionalidade instrumental funcionaria como uma racionalidade estratégica, através da qual os indivíduos poderiam medir relações de força e poder, bem como, ao reduzir a pluralidade do mundo a meros instrumentos para a consecução de finalidades, tornaria possível o aumento da eficiência e garantia de sucesso – razão pela qual é tão interessante aos princípios lógicos do capitalismo. O pensamento identitário, marcado essencialmente pelo aniquilamento da alteridade, por sua vez, reduziria o mundo a uma unidade, sendo percebido, por exemplo, na própria ciência, no modo como ela reduz uma série de diversidades concretas a um termo abstrato. Socialmente, o pensamento identitário tem como função a exclusão da alteridade histórica, encerrando os sujeitos em um mundo unívoco, inquestionável, irrefutável.

Assim, o esclarecimento – marcado pela racionalidade instrumental e pelo pensamento identitário – traduz o empenho humano de efetivar uma dominação da natureza, embora tenha direcionado esse saber dominador na direção da própria humanidade, gerando uma forma de opressão dentro da própria sociedade.

A indústria cultural estaria a serviço da dominação social, através de um processo de instrumentalização da dimensão estética. Adorno e Horkheimer (1985) afirmaram que (1) a indústria cultural realizou a transferência da arte para a esfera do consumo; (2) despiu a diversão de sua ingenuidade; (3) aper-

feiçoou o feitio das mercadorias. A indústria cultural é incompreensível se pensada sem relação com o mundo da arte. É a relação com a arte e a estética que explica o "aperfeiçoamento" do feito das mercadorias, assim como ela a instrumentalização da ingenuidade intrínseca à experiência estética, que a torna histórica e teoricamente relevante.

A consequência disso é que, diferentemente da visão que busca estabelecer um abismo entre cultura de massas e o mundo da arte autêntico, é necessário exatamente estabelecer uma conexão entre ambas, de modo a que se compreenda como a dimensão estética possui, então, tendências regressivas (indústria cultural) e possibilidades emancipatórias (arte autêntica). Questionar sobre instrumentalização da estética implica a possibilidade de se fazer uma leitura estética[10] da indústria cultural, permitindo problematizar a estética, bloqueando a relação necessária entre arte e liberdade. Afinal, o esforço de Adorno era captar as más mediações (os processos históricos sutis de dominação, muitos deles agora instalados no interior do próprio sujeito) sob a aparente livre imediatidade (a pretensa liberdade dos indivíduos).

A relação ambígua entre Indústria Cultural e Arte Autêntica é manifesta no pensamento de Adorno. Basta que se atente ao esforço teórico e crítico efetivado por ele para manter os limites entre o que vem a ser uma obra de arte e um simples bem cultural. A noção de autenticidade torna esse empenho explícito.

Segundo Adorno (2008), o termo autenticidade é relativo à moral burguesa. Com o enfraquecimento das grandes ordens de sentido – normas religiosas e estilos de vida – o conceito

10 Leitura semelhante à proposta por Rodrigo Duarte em seu recente trabalho "Indústria Cultural 2.0", 2011.

de autenticidade aparece como a exigência de que os sujeitos sejam aquilo que eles de fato são – estejam de acordo com uma suposta essência interior. Assim, é tanto um dever – ser aquilo que se é – quanto uma verdade – ser idêntico a si mesmo. Nessa unidade entre dever e verdade aparece algo semelhante à liberdade: ser aquilo que a essência exige, estar de acordo consigo próprio, autodeterminar-se.

Interessante que, se para Benjamin (1975) a autenticidade (em sua acepção estética) é destruída a partir da produção industrial em larga escala, para Adorno (2008) a autenticidade (em sua acepção moral) aparece como ligada a um contexto em que, diante da fungibilidade universal, do império da troca e da identidade, os sujeitos devam possuir algo de único – um último resíduo de singularidade. Todavia, o autêntico é uma ilusão sobre a existência de um ser-em-si, de um ser puro e anterior à sociedade. É um fetichismo da subjetividade – sob a aparente unicidade, originalidade, pureza, o que há é a universalidade, a padronização e a mediação. Do ponto de vista histórico, o autêntico é apenas uma amnésia sobre o fato de que a sociedade antecede o sujeito.

A noção de obra de arte e da experiência estética autênticas atestam a intenção de estabelecer limites. Em meio à fungibilidade universal, em meio à tentativa da indústria cultural de equacionar obra de arte e bem cultura, através de uma fusão da mercadoria padronizada com traços da dimensão estética, era preciso lidar com um paradoxo: estabelecer os limites entre a arte e a simples mercadoria, em um contexto em que a arte já não pretendia possuir um conceito.

Como explicitado anteriormente, a lógica do gosto – fundamento da experiência da arte para maioria dos pensadores

do século XVIII – poderia ser definida como uma experiência imediata, aquém e além da racionalidade, dos conceitos e da reflexão, uma experiência sensível por excelência, marcada pelo prazer ou desprazer. Mas como poderia Adorno defender, no interior da arte, uma experiência tão afim ao primado da identidade? Dada a afinidade da experiência estética – mediada pelo gosto – com a reificação e a passividade dos sujeitos em relação à ordem existente, como poderia Adorno manter o gosto como central à experiência da arte, correndo o risco de submetê-la à mesma lógica que o pensamento identitário e a racionalidade instrumental? Por outro lado, como poderia o filósofo alemão destruir aquilo que seria essencial à experiência estética, como uma experiência distinta da filosófica e da experiência vulgar? Qual a leitura política que Adorno faz do gosto a partir de sua lógica estética?

2.5.2 Indústria cultural: o estético a serviço da dominação

Para que se possa compreender a instrumentalização da dimensão estética – e por isso a possibilidade de o gosto poder ser mobilizado como um mecanismo de dominação –, torna-se necessário compreender o processo pelo qual a indústria cultural efetivou a captura da dimensão estética em favor da lógica opressora do capitalismo. Com o objetivo de esclarecer o deslocamento da estética para o campo de poder, será abordado como importantes traços estéticos são capturados e mobilizados como essenciais à experiência de consumo simbólico na cultura de massas. Vislumbrar os aspectos regressivos à estética é necessário para que se possa pensar o gosto à luz da dominação ou da liberdade.

Gostaria de me deter na seguinte constelação de categorias: aura, atmosfera, estilo, gosto, belo, harmonia. Elas permitirão a reconstrução do vínculo entre qualidades estéticas e aspectos políticos, à luz da crítica de Theodor Adorno. Sua leitura de como aspectos estéticos são instrumentalizados, será para esclarecer e fundamentar o olhar político que ele lança sobre a categoria estética do gosto – mas seguindo seu próprio método constelatório, onde cada categoria possui seu significado a partir da relação com as demais.

Benjamin (1975, p. 15) define a aura como "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja". Em seu conceito, como o próprio Benjamin lembra, fala-se de tempo ("a única aparição de uma realidade...") e espaço ("... realidade longínqua, por mais próxima que esteja"). Outrora, as obras possuíam um hic et nunc (um aqui e agora), estavam aprisionadas em contextos tradicionais de autoridade – mágicos ou religiosos. A aura, em sua análise, teria sido destruída com o fim da autenticidade (do original e de seu hic et nunc) das obras através de sua reprodução em massa.

Adorno (1970), todavia, retoma o conceito de aura e inscreve-o no contexto das obras de arte. O distanciamento intrínseco à experiência da aura (...realidade longínqua, por mais próxima que esteja) reaparece como distanciamento estético, fundamental para a autonomia da obra de arte em relação ao público. Se a aura possuía uma dimensão de autoridade, que se perde através da transferência de seu contexto mágico ou religioso, para Adorno, a autonomia da obra de arte, através da defesa de um âmbito próprio de legislação, com suas técnicas e exigências formais, devolve a autoridade das obras sobre o público. Une-se, a isso, o fato de que persiste a interdição da obra: ela não deve ser tocada,

isto é, do ponto de vista estético, a obra não existe para consumo, tampouco deve ser reduzida à subjetividade, recusando dobrar-se ao gosto do público. Por fim, quanto à dimensão tempo ("aparição única de uma realidade..."), é famoso e reconhecido o entrelaçamento entre arte moderna e a exigência do novo, da originalidade, do único. Em Adorno (1970), a defesa se torna ainda mais radical através do não-idêntico.

Se é possível vislumbrar a persistência da aura na obra de arte e experiência estética autênticas, é possível ver a atmosfera como seu aspecto regressivo. Para Adorno (1970, p. 305) o conceito de atmosfera "significa nas obras de arte a mescla turva de seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassa os seus momentos particulares". Há uma dimensão da atmosfera que está ligada à noção adorniana de "o mais da obra de arte", significando algo na experiência estética que transcende sua aparição, seu momento sensível. Todavia, na indústria cultural, há um constrangimento do bem cultural pela lógica da atmosfera. Jameson (1985, p. 25) fala sobre o fato de que "agora não ouvimos mais as notas elas mesmas, mas somente sua atmosfera, a qual se torna simbólica para nós". A delimitação da experiência estética à dimensão sensível da atmosfera atesta, por um lado, o fato de que os indivíduos tornaram-se incapazes (historicamente não-formados para esse tipo de experiência) e, por outro, que as experiências estéticas remetem umas às outras, pois, na indústria cultural, o "além da aparição sensível", não é uma alteridade em relação à ordem existente, mas uma outra experiência semelhante, aprisionando o indivíduo em uma familiaridade confusa, uma identidade distorcida, que ele reconhece sem compreender, associando contextos, humores e vivências, lançando contra obra um sentido pessoal. Há uma reprodução

mecânica da atmosfera, uma racionalização da proximidade distante, através de um estreitamento entre dimensão estética e a vida cotidiana, uma progressiva delimitação da experiência pelo pensamento identitário.

Em relação à categoria do estilo, o problema reside em como se desenrola a dialética entre diferença e identidade. Adorno e Horkheimer (1985, p. 101) lembram que, na cultura de massas, "para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas". Ora, esta passagem aponta de modo inegável o fato de que, sob a totalidade da indústria cultural, a diferença (distinções) deve permanecer no interior da padronização.

A diferença, apontada como distinção, revela aquilo que há de secreto na indústria cultural: a conexão existente entre a dimensão espiritual (estilo como categoria estética, e que era fundamental já na arte da sociedade pré-burguesa) e a dimensão social (estilo como identidade, daquilo que é ao mesmo tempo individual e coletivo).

Para Adorno (1970), aquilo que se chama de estilo refere-se ao equilíbrio entre as convenções e o sujeito. No fazer artístico, o estilo autêntico jamais foi a perfeita aplicação daquilo que é expresso e exigido sob determinado gênero ou estilo. A razão é simples: o estilo autêntico não se expressa na identidade que existe entre o conceito (aquilo que é posto como fundamental para a adequada fabricação do objeto de arte) e a feitura do objeto. Uma vez que as convenções representam o poderio da sociedade sobre o sujeito, na esfera da arte não se passa diferente.

Na esfera da indústria cultural, realizou-se a superação da distinção entre estilo autêntico (aquele que mantém a tensão entre expressão e a convenção) e o estilo artificial (aquele que

realiza a adequação perfeita da produção segundo as exigências da tradição). Desta forma, a manutenção do estilo pela indústria cultural realiza não somente a conexão funesta e transparente da dimensão espiritual e a dimensão social (contradizendo qualquer autonomia estética), como também permite uma racionalização mais ampla, que ultrapassa a simples padronização, invadindo o campo das diferenças culturais.

O gosto é uma das categorias estéticas mais problemáticas. O discurso filosófico associou o gosto à possibilidade de uma experiência imediata. Na tradição crítica, a adesão imediata é percebida à luz de uma integração social opressora, alienada, na qual os sujeitos acabam por se reconhecer e se identificar com a ordem existente. O prazer estético, sentido nessa relação, faz do gosto uma forma eufemizada de dominação – substitui-se o caráter violento pela lógica do prazer.

Assim, se em Kant o belo é o que agrada universalmente sem conceitos, na indústria cultura, o belo aparece, para Adorno (1985), como modelo da ideologia: forma pela qual o sujeito adora a imediatidade, cegamente, ao mesmo tempo em que ignora as mediações que precedem e produzem a imediatidade. A imediatidade é a consequência da identidade – historicamente produzida – entre sujeito e objeto. A harmonia, esse apaziguamento entre o todo e as partes, expressaria a subsunção do particular ao universal, o esvaziamento das contradições e das tensões, uma adesão não-problemática do sujeito à ordem existente.

E se o belo e a harmonia possuem um momento de negatividade, pela proximidade com a falsidade da totalidade nas sociedades administradas, o gosto se torna objeto privilegiado para a crítica adorniana.

O gosto estaria ligado à sobrevalorização da dimensão subjetiva da experiência estética, contradizendo a autonomia e o distanciamento estéticos; a um hedonismo, pela necessária relação entre prazer e experiência estética; a uma redução da experiência estética à dimensão sensível da arte, pois a estética kantiana desvincula a arte de qualquer relação com o conhecimento e a verdade, fazendo da imediatidade – o inesperado ajustamento entre objeto estético e sujeito – o elemento fundamental da experiência estética (ADORNO & HORKHEIMER, 1985).

É preciso lembrar que a arte é marcada por um paradoxo. Sua autonomia está ligada ao seu fechamento em si mesma, ao voltar-se para si, de não ter nenhum fim além de si mesma, de recusar-se a atender qualquer fim exterior. Ao mesmo tempo, é intrínseco à arte o fato de que ela seja não apenas ser-em-si-e-para-si, não apenas distância em relação ao mundo. A arte é, também, e inevitavelmente, ser-para-outro. Deve vir à existência e ser experimentada. Não importa o quanto se debata sobre "qual a experiência estética é a ideal?"; em todo o caso, a arte é um objeto para experiência, é ser-para-outro, destinada a um público.

A relação da obra com o sujeito que a experimenta torna-se ainda mais problemática, no horizonte da teoria adorniana, devido ao fato de que a experiência estética envolve um processo de reificação que lhe é intrínseco. A obra de arte aparece, junto ao público como imediatidade a-histórica. É um artefato, produzido por seres humanos, mas que só vem à tona no instante em que é capaz de emancipar-se frente à sua pré-história, afirmando-se como autônoma em relação ao artista que a produziu e ao público que a contempla. A obra, no instante de sua aparição, assemelha-se à eternidade, apesar de sua efeme-

ridade, como se sempre estivesse ali, como se não houvesse sido feita. A reificação lhe é intrínseca, tampouco inteiramente negativa. Torna-se mais radical na sociedade de mercado, pois o público torna-se anônimo e as exigências e demandas mais difusas e indiretas.

A reificação da obra de arte aprofunda-se através do gosto, que pretende ser a capacidade de experimentá-la imediatamente, sem recurso a qualquer mediação histórica. É um acaso, uma feliz coincidência entre uma preferência individual, que se pretende natural, intrínseca, e um objeto estético, que não foi produzido, que apenas apareceu, sem qualquer propósito.

Adorno e Horkheimer (1985) empenharam-se em mostrar em que medida a imediatidade – a base desse não-planejamento, logo, da liberdade, da ingenuidade e da espontaneidade – estava marcada pela mediação histórica, especificamente: pensamento identitário e racionalidade instrumental. Por essa razão, a crítica à indústria cultural incide sobre a não-liberdade, não-ingenuidade e não-espontaneidade de sua experiência.

Pode-se resgatar o argumento acerca da produção histórica do ajustamento entre objeto estético e sujeito, quando Adorno e Horkheimer (1985) argumentam que a indústria cultural opera um deciframento do esquematismo kantiano. Segundo Duarte (2003), a sua função (esquematismo, em Kant) refere-se à capacidade do sujeito de adequar a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais, ou seja, organizá-los, classificá-los, de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura, que é desprovido de qualquer conteúdo sensível. Assim, o esquematismo realiza a mediação entre o sensível (o fenômeno) e a categoria (desprovidas de qualquer conteúdo

empírico); esta mediação é que possibilita a relação com os objetos e, por conseguinte, a atribuição de significado.

Decifrar este processo significa que a indústria adéqua os produtos, suas potencialidades, à capacidade dos sujeitos que, devido aos processos de integração social, não só foi regredida como expropriada. A captura do esquematismo significa tanto manipulação da capacidade de julgar quanto da produção dos objetos: a identidade entre ambos decorre da subjugação ao mesmo poder.

Se, tal como postulado por Kant, o livre jogo do entendimento e da imaginação dependia da indeterminação, do esforço para encontrar essa unidade, na indústria cultural a experiência do gosto aparece como decifrada. A imediatidade, fundamental para a experiência estética, torna-se fundamental para a produção de uma harmonia social.

As consequências desse deciframento são danosas ao sujeito. Por um lado, promove aquilo que Adorno definiu como regressão, criticando a incapacidade dos sujeitos realizarem uma experiência estética autêntica; por outro, há o empobrecimento da experiência, que era uma preocupação permanente para Adorno. Na Dialética do Esclarecimento Adorno e Horkheimer (1985, p.23) pontuam: "esse é o veredicto que estabelece criticamente os limites da experiência possível". Mais adiante: "A unificação da função intelectual, graças a qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência" (ibidem, p.41). Em seu ensaio sobre o debate entre os positivistas e os dialéticos, referindo-se ao sacrifício da experiência subjetiva e sua redução ao modelo positivista – o experimento metódico

–, questiona: "este mundo é passível de uma experiência viva?" (ADORNO, 1996).

No texto fundador da Teoria Crítica, Horkheimer (1975), em sua controvérsia contra a teoria tradicional – incluindo os positivistas – critica a postura passiva destes diante da realidade. Segundo essa compreensão teórica, o "sujeito (é) uma sinopse de faticidades; esse mundo existe e deve ser aceito" (HORKHEIMER, 1975, p.125). Entretanto, a crítica cabível não incide somente sobre a redução do sujeito a mero receptáculo que, através do método, deve organizar os dados externos percebidos. Este problema deve-se a uma dupla dimensão: "os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo" (HORKHEIMER, 1975, p.125).

Para os teóricos críticos, como Adorno e Horkheimer, tanto a sensibilidade quanto o entendimento são historicamente construídos, logo, o próprio gosto também o é. Desse modo, a indústria cultural torna-se capaz de regular a experiência estética. O gosto estaria ligado ao primado da identidade, à tendência bárbara da racionalidade instrumental de abolir qualquer diferença em relação ao sujeito, extinguindo qualquer alteridade.

Na formulação de Adorno, a identidade estaria inscrita nas diversas esferas sociais: na esfera econômica, o princípio de equivalência seria o primado da identidade sob a forma do valor; na epistemologia, a concepção da verdade quanto identidade entre as estruturas mentais e o mundo; politicamente, o totalitarismo, bárbaro e intolerante, seria o primado da identidade. Então, qual seria a dimensão da vida social que responderia pelo primado da identidade na esfera da cultura e, mais especificamente, da arte?

O gosto era sua versão estética. O gosto, enquanto experiência imediata, manifestava o ajustamento do sujeito ao mundo, no interior da experiência estética, ao mesmo tempo em que tornava possível tanto a liquidação do sujeito – através do deciframento do esquematismo kantiano e da expropriação da capacidade de julgamento dos indivíduos – quanto o esvaziamento da objetividade – empobrecimento da experiência através da destruição do novo, da alteridade, de tudo aquilo que potencialize qualquer desajustamento.

Adorno (1970) defendia que a estética deveria ultrapassar as unilateralidades da estética kantiana (em sua visão, a estética do gosto estaria desligada de qualquer relação com o conhecimento) e da hegeliana (o belo como aparição sensível da verdade, mas relegando a arte a um plano inferior em relação às formas de conhecimento filosófica e religiosa).

Entretanto, a constatação dessa relação – gosto como versão estética do princípio de equivalência e do primado da identidade – inscreve a arte, do ponto de vista da teoria de Adorno, em uma contradição. A experiência estética, ainda que esteja ligada à verdade e ao conhecimento (para ele, a experiência estética deve tornar-se filosófica), para não ser semelhante nem à ciência nem à filosofia, deve ser uma experiência imediata. Neste sentido, como conciliar a crítica do gosto – como faculdade de julgar imediatamente o belo – sem destruir aquilo que torna a experiência estética singular, que é a sua conexão com o mundo sensível e com a imediatidade?

Adorno (1970, p.152) esteve consciente desse dilema quanto à formulação da experiência ideal da arte, afirmando que "a consciência actual, fixada no concreto e na imediatidade, é manifestamente muito difícil adquirir essa relação com a arte, em-

bora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade". A famosa tese de que a experiência estética deve tornar-se filosófica não enfrenta a questão: qual o lugar da experiência estética, em si, no interior da teoria adorniana, uma vez que ela não pretende ser redutível à experiência filosófica, nem pode prescindir da imediatidade e do sensível?

2.5.3 Potencial do gosto: estética, subjetividade e sociedade

Assim como a crítica à racionalidade instrumental impeliu o programa filosófico de Adorno à construção de uma dialética negativa, acredito que seja possível enxergar sua teoria estética como uma dialética negativa do gosto, cujo problema central é, por um lado, não destruir a experiência imediata, fundamental à experiência propriamente estética, e, por outro, relacioná-la com a verdade e o conhecimento, sem que, na exigência dessa relação, se reduza a experiência estética à experiência filosófica que ela exige e possibilita.

O fato de a verdadeira experiência estética tornar-se filosófica não significa que haja uma destruição da imediatidade intrínseca à experiência estética. Adorno (1970, p.142) diz que "só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves".

O problema da imediatidade no interior da experiência estética é central: "a pretensa experiência imediata […] depende de um momento que ultrapassa a pura imediatidade. A percepção das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se torna imediato" e conclui, dizendo que "a ingenuidade é o objectivo, não a origem" (ADORNO, 1970, p. 372).

Embora a experiência estética exija uma ruptura social, de afastamento em relação à lógica da vida social, ela não pode prescindir da relação com o concreto e com a imediatidade, sem os quais não se chega a seu conteúdo de verdade.

A estética adorniana afirma a necessidade de se compreender os fundamentos históricos que tornam possível a imediatidade. A experiência estética possibilita que os sujeitos, através dela, percebam que o mundo objetivo e a subjetividade são, eles próprios, tal como a arte, mediatizados.

O problema exige, então, a compreensão de como a teoria estética de Adorno se inscreve na crítica do esclarecimento, buscando não a destruição da imediatidade, mas pensá-la no horizonte emancipatório. Isso é possível através da noção de maioridade estética, que busca apontar para a autonomia do sujeito histórico através da experiência estética autêntica.

A experiência estética autêntica é, para ele, a experiência "do abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer" e continua dizendo que "é antes um momento de liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude" (ADORNO, 1970, p.274). Isso não significa o enfraquecimento e a destruição do sujeito – mas a crítica da subjetividade como identidade e autoconservação do idêntico.

A violência realizada pela obra é a de exigir que o sujeito seja mais do que identidade consigo mesmo, mais que autoconservação. Por essa razão, a obra de arte não é apenas o "porta-voz histórico da natureza oprimida", argumento muito famoso, mas também "crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão" (ADORNO, 1970, p. 275).

É exatamente do ponto de vista da subjetividade que a estética se enreda no processo de esclarecimento. Para Adorno (1970, p. 248), a arte tem uma "necessidade histórica de […] atingir a maioridade" e ela "opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo". Em sua visão, a emancipação do sujeito na arte seria um modelo para sua própria emancipação histórica.

A maioridade estética – através da crítica do gosto, da crítica do eu e da crítica da identidade – é uma forma de se falar sobre a possibilidade da emancipação dos sujeitos. A crítica do eu é a esperança de transcender a própria subjetividade, rompendo assim os limites das condições de existência que condicionam e determinam os indivíduos.

A crítica do sujeito é interna, segue a crítica do esclarecimento, e não visa abdicar de ambos os projetos (individuação e emancipação racional), mas recuperá-las e impedi-las de regredirem à barbárie.

O grande problema é que se a arte não responder a essa experiência sensível imediata – independentemente de qual seja seu fundamento, histórico ou transcendental – ela perde seu lugar histórico. Quer dizer, se ela é uma forma de conhecimento (uma possibilidade para...) e não é, de modo algum, idêntica à ciência e à filosofia (nem redutível a elas), é inevitável que a imediatidade e a experiência sensível sejam fundamentais. Como seria possível conciliar a manutenção do gosto, na arte, e a possibilidade de ela ser uma forma de conhecimento?

Apesar das críticas, o gosto não se reduz somente à dimensão identitária. Como já foi dito, Gadamer (2014, p. 74) menciona Balthasar Gracián para afirmar que o "gosto, sensível, o mais animalesco e o mais íntimo dos nossos sentidos, já contém

o gérmen da distinção que se realiza no julgamento espiritual das coisas". O gosto não é, pura e simplesmente, marcado pela dimensão totalitária, pelo ajustamento irresistível, tampouco é simples natureza e animalidade. A passagem prossegue, dizendo que "a distinção sensível do gosto, como recepção ou recusa em virtude do desfrute mais imediato, não é, pois, um mero instinto, mas já se encontra a meio caminho entre o instinto sensorial e a liberdade espiritual" (GADAMER, 2014, p. 74-75). O gosto está ligado não apenas ao sabor – sua dimensão animalesca – mas também ao saber – à faculdade humana de perceber semelhanças e diferenças[11]. Exige um distanciamento em relação ao mundo, semelhante ao distanciamento necessário para a atividade crítica e reflexiva.

O próprio Adorno (1970, p. 260) diz que "a grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa […] e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento". Assim, como negar a possibilidade de o gosto fundamentar esse conhecimento sensível, essa percepção que percebe semelhanças e diferenças, que une e separa, através de um mergulho no mundo, em oposição ao distanciamento exigido pelo padrão de conhecimento moderno? Como ignorar a possibilidade de que essa faculdade possua afinidade com a dialética negativa e a própria arte, uma vez que se abrem ao não-idêntico? Se o gosto é tanto sabor (sensibilidade) quanto saber (entendimento), o entrelaçamento do sensível e do racional, como ignorar a sua oposição à unilateralidade do sensualismo puro e da razão abstrata, aproximando-se do

11 Agamben em seu ensaio sobre o gosto, como se mostrará mais adiante, dedica-se a reestabelecer a conexão entre sabor e saber, de modo a enxergar no gosto a possibilidade de superar a cisão histórica entre verdade e beleza, entre razão e sensibilidade, entre conhecimento e prazer.

programa filosófico de Adorno, fundamentado na dialética entre mímesis e racionalidade? Se em Schiller (2013) o gosto aparece como fundamental para a formação do sujeito autônomo, necessário para o desenvolvimento da liberdade, para a emancipação, como ignorar seu potencial emancipatório? Se, inevitavelmente, tinha de defender a experiência imediata como uma dimensão fundamental da arte, ainda que, a seu ver, a experiência estética devesse se tornar filosófica, não seria o gosto um elemento problemático para a crítica e central para a reflexão sobre a arte, por ser imprescindível para uma experiência estética ideal?

Afinal, uma vez que a experiência da arte envolve uma série de mediações (formação estética) e se o objetivo histórico (o ideal) é conciliar o profundo conhecimento (anterior à experiência) com um profundo desconhecimento (no momento da experiência), possibilitando uma experiência estética imediata, sem deixar de estar aberta para o novo, acredito que esse seja o sentido de uma crítica do gosto: a utopia de uma imediatidade liberta das más mediações, e as mediações libertas da má imediatidade, uma verdadeira reconciliação entre sujeito e objeto, na qual o gosto assume um papel teórico importante.

2.6 O Caráter ambivalente do gosto

A afinidade da lógica estética do gosto com a racionalidade instrumental e o pensamento identitário – fundamentos da dominação nas sociedades modernas, aos olhos de Theodor Adorno – explicaria a apropriação econômica da dimensão estética. O gosto seria o eixo central da experiência da cultura de massas. O mais estético dos aspectos estaria agindo em favor

da dominação, através de um processo de regressão do potencial de cada sujeito, bem como através do empobrecimento da experiência. A reprodução da dominação é impensável sem a forma pela qual a dimensão subjetiva e a objetiva estariam submetidas a dinâmicas opressoras. Todavia, foi mostrado que, apesar disso, o gosto possuía um valor inalienável, devendo ser criticado do ponto de vista do esclarecimento, no sentido de reabilitá-lo, ao invés de destruí-lo.

Ora, a conclusão a que se chega é que o próprio pensamento de Adorno se envolveu em uma aporia quanto à posição do gosto em meio à relação entre arte e política (dominação/emancipação), de modo que se torna necessário problematizar o vínculo entre gosto e dominação/emancipação.

O primeiro ponto problemático é a redução adorniana da experiência fundada no gosto como marcada pela regressão do sujeito aliada a um empobrecimento da experiência. A consequência seria a concepção de uma relação entre gosto e heteronomia – o gosto seria um instrumento de dominação social perante o qual os indivíduos se submeteriam de modo cego e prazeroso. A heteronomia se tornaria manifesta no fato de que a experiência realizada na cultura de massas realizaria uma demissão da capacidade de pensar, refletir e criticar, afinal, do ponto de vista da teoria da Indústria Cultural, o gosto permitiria uma relação i-mediata entre sujeito e objetos, estabelecendo uma harmonia entre subjetividade e objetividade, ao mesmo tempo em que despertaria um sentimento de prazer espontâneo a partir dessa identificação, que não é outra senão uma experiência de integração do particular no universal – do individual ao social. Como aponta Eagleton (1993), a dominação sob uma lógica estética não exibiria as marcas da opressão

violenta, mas a de uma espécie de submissão prazerosa dos indivíduos à ordem social, haja vista que seus desejos internos nada são senão imposições externas internalizadas. O esforço de enxergar a dominação através da dimensão estética forneceria, então, uma importante chave para se pensar a aliança entre subjetividade e objetividade, construída, como diz a metáfora, a partir do próprio coração dos sujeitos, que internalizariam a lei, identificando-se com ela, não mais através da imposição de uma norma universal externa arbitrária. É a identificação do sujeito com a própria opressão que torna a dimensão estética privilegiada do ponto de vista da dominação. Através da captura do gosto estético, pode-se alinhar uma biopolítica do desejo e do prazer: afinal, a estética pertence ao campo da sensibilidade, do corpo, da imaginação, do prazer. Basta, então, que se produza subjetividades com determinados gostos para que os próprios sujeitos, de modo espontâneo e prazeroso, passem a reproduzir a ordem existente.

Todavia, embora Adorno conceba a estética kantiana à luz de um hedonismo, cuja marca essencial da experiência da arte seria o prazer, essa leitura se mostra unilateral e enviesada. Kant (2010) produz sua teoria a partir de um permanente esforço de purificação do gosto, uma espécie de emancipação de sua dimensão estética em relação à dimensão vulgar do paladar e das sensações. Para Adorno, o gosto pertence ao reino das sensações e da culinária: está preso à vulgaridade do paladar. Contrariamente, Kant enxerga o gosto em sua dupla acepção: (1) sentimento; (2) julgamento. Na teoria da indústria cultural, os sujeitos realizariam uma experiência na qual o pensamento estaria ausente. Ora, ao estender essa visão negativa ao gosto, que reduziria a experiência da arte a mera sensação, Adorno

cometeria um equívoco. Kant afirma que o gosto é um julgamento estético puro, pertence à faculdade do juízo, a faculdade de pensar o particular como contido no universal, podendo operar de dois modos: (1) em um primeiro caso, o universal, a regra, a lei está dada e então o juízo subsume o caso particular; (2) a regra não está dada e, então, a faculdade do juízo é tomada como reflexiva exatamente pela atividade que ela tem de desempenhar, isto é, buscar um universal, a partir de si mesma, pois não pode retirá-lo de nenhuma experiência. No primeiro caso, o juízo é determinante; no segundo, o juízo é reflexivo e, nesse caso, o gosto postula uma relação entre prazer e reflexão, contradizendo a crítica de Adorno segundo a qual há uma conexão funesta entre prazer, gosto e regressão das massas. Kant reafirma essa distinção ao exigir a distinção entre juízo estético e juízo teleológico: (1) o primeiro refere-se à faculdade de julgar a conformidade a fins, através do sentimento de prazer e desprazer; (2) a segunda refere-se à conformidade a fins real, julgada através do entendimento e da razão. Por fim, Kant divide os juízos estéticos em dois: (1) os juízos estéticos empíricos são juízos dos sentidos, ligados à amenidade ou desamenidade; (2) juízos estéticos puros são juízos de gosto, afirmam a beleza de um objeto ou do modo de representação. Juízos estéticos empíricos são privados, são prazeres meramente sensíveis, incomunicáveis, impossíveis de serem partilhados, restritos à particularidade de cada indivíduo. Juízos estéticos puros, isto é, juízos de gosto, possuem validade pública, aspirando a um consenso mediante o sentimento de prazer e desprazer. Dessa forma, a crítica de Adorno segundo a qual o gosto produz uma regressão das massas ao postular uma relação entre prazer e demissão do pensamento mostra-se incompatível com a teoria kantiana.

Essa questão é fundamental, pois o prazer estético, proporcionado pelo gosto, é certamente um dos tópicos centrais para a reflexão sobre a dimensão estética – principalmente em relação à forma como o capitalismo teria capturado o desejo e o prazer através da produção de subjetividades e corpos através da cultura do consumo.

A interpretação política do prazer estético não é unilateral. Para Adorno, o prazer seria o elemento responsável pelo obscurecimento da opressão no perfeito ajustamento entre subjetividade e sociedade, enquanto que, para Kant, o gosto puro mostre-se, sistematicamente, construído a partir de um processo de purificação, estabelecendo uma necessária cisão entre o prazer dos sentidos (meramente sensorial e enraizado no corpo) e um prazer da reflexão (independente em relação à existência efetiva do objeto, ligado meramente a sua representação).

O prazer kantiano é um prazer ligado à reflexão, não havendo, por essa razão, a determinação pressuposta por Adorno como essencial à dominação no interior da cultura de massas. Afinal, é exatamente o caráter indeterminado da relação entre o caso particular e o universal que desencadeia o livre jogo da imaginação e do entendimento. A crítica de Adorno à "falsa universalidade" das sociedades administradas e totalitárias pressupõe, como foi dito, o deciframento do esquematismo kantiano, ou seja, a captura do livre jogo entre imaginação e entendimento, de modo a apropriar-se da capacidade de pensamento e julgamento dos indivíduos.

Adorno mantém, assim, o prazer estético sob suspeita, considerando-o fundamental à dominação como mecanismo ideológico: o prazer estético manteria os indivíduos em um estado de cegueira, em um estado de heteronomia. Como esboçado a

seguir, por Melissa Zinkin (2012) e François Lyotard (1993), do ponto de vista da teoria kantiana do gosto puro, o prazer não é carrasco do pensamento, mas, mais exatamente, é um aspecto fundamental para a existência e manutenção da reflexão. Haja vista que parte da negatividade da leitura política de Adorno, em relação ao prazer, tem a ver com o primado da sensação e da integração, romper o vínculo necessário entre prazer e regressão intelectual torna-se fundamental para manter um nexo possível entre prazer estético, pensamento e emancipação.

Para Zinkin (2012), em Kant há um problema: seria o prazer um efeito necessário da atividade da reflexão ou seria o prazer uma condição necessária para a reflexão? Seguindo Kant, Zinkin afirma que o prazer é melhor compreendido não como algo que é causado no indivíduo, como o despertar de um interesse. A ênfase, na verdade, recai no fato de que o prazer é algo que nos mantém em determinado estado, que prolonga a duração de determinada ação e situação. Dessa forma, o prazer é uma condição necessária para a atividade da reflexão, afinal, é o prazer que permite a manutenção de um estado reflexivo por mais tempo. O prazer possibilitaria a manutenção de um estado reflexivo sem almejar qualquer fim, ou seja, mantem a liberdade subjetiva em relação a qualquer finalidade. Contrariamente, para Adorno, a experiência da indústria cultural era marcada pela distração, e o prazer teria como razão de ser a possibilidade de manter os sujeitos em um estado de alheamento, uma espécie de entorpecimento.

A reflexão estética, para Zinkin, é tanto uma atividade que concebe similaridades quanto uma comparação que busca rastrear diferenças. O prazer, então, torna-se fundamental por intensificar e prolongar a atividade reflexiva: o empenho na com-

paração. Assim, o prazer seria a condição de possibilidade da reflexão estética, não mera consequência do livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação. Além disso, como Gadamer (2014) defende, o interesse pelo belo, em Kant, seria desinteressado – índice do prazer estético, que fundamenta uma relação significativa com a obra de arte. O prazer não estaria reduzido à visão negativa de Adorno, como produto da identidade entre sujeito e objeto, um reconhecimento imediato. Pelo contrário, o prazer condicionaria a busca por similaridades e diferenças, não estaria reduzida à lógica identitária nem mesmo à lógica instrumental, dada a ausência de finalidade e a pressuposição de um distanciamento e desinteresse.

Lyotard exprime uma visão ainda mais radical. A seus olhos, o juízo de gosto, como modalidade do juízo reflexivo, torna-se central para a compreensão e desenvolvimento da atividade crítica em geral. Afirma que "o modo do pensamento crítico deveria ser só puramente refletido, por definição (não tem já os conceitos dos quais tende a estabelecer o uso), e por outro lado o julgamento estético manifesta a reflexão no seu estado mais 'autônomo, mais nu, se se pode dizer" (LYOTARD, 1993, p.14). Vazio de conceitos, o juízo reflexivo aparece como livre de qualquer finalidade, logo, in-determinado, livre para uma reflexão genuína, afinal, por não possuir qualquer conceito, "o pensamento deve observar 'uma pausa', onde suspende a adesão ao que crê saber" (LYOTARD, 1993, p.14).

Se, como dissemos, para Adorno o prazer é um elemento a serviço da regressão, para Lyotard ele exerceria um papel central, pois na ausência de conceitos, regras, fins, o único princípio (critério diferenciador) operante é o sentimento de prazer e desprazer. Não há parâmetros objetivos dados. Se os possuís-

se, a reflexão não estaria em seu estado mais puro. A reflexão deve proceder sua atividade de forma autônoma. Para Lyotard, o gosto – juízo reflexivo – possibilita uma verdadeira reflexão exatamente por não possuir qualquer outro critério de diferenciação além do sentimento de prazer ou desprazer. A existência de critérios da ordem verdadeiro/falso ou justo/injusto já exprimiria a existência de pré-determinações, um direcionamento ou restrição da reflexão. O sentimento de prazer/desprazer, então, seria a capacidade do pensamento manter-se informado quanto ao estado do próprio sujeito. Estar informado sobre si, sobre o próprio estado, é o que tornaria possível ao pensamento uma reflexividade, um voltar-se para seu estado e sua atividade. O sentimento tornaria possível "formular as condições de legitimidade dos juízos enquanto está supondo não dispor delas ainda" (LYOTARD, 1993, p. 35-36). Para Lyotard, se o papel da crítica está vinculado às condições de possibilidade do pensamento, o sentimento de prazer e desprazer seria um instrumento privilegiado para guiar o sujeito no interior de um processo no qual não há qualquer categoria, conceito, regra ou lei.

Dessa forma, torna-se problemática a conexão unilateral postulada por Adorno entre prazer estético-gosto-regressão. Esse postulado fundamenta-se na visão segundo a qual o gosto está restrito única e exclusivamente à dimensão sensível, ou seja, à concepção do gosto como reduzido a um sentimento/sensação, anulando sua relação com a capacidade de julgar.

Além da já demonstrada possibilidade de nexo entre gosto e julgamento como algo que ultrapassa o mero sentimento de prazer, há também esforços teóricos que buscam sintetizar, através do gosto, a relação entre sensibilidade e conhecimento, prazer e verdade.

Agamben (1992), embora reconheça o desprestígio filosófico concedido ao gosto pela cultura ocidental, afirma que o próprio termo gosto possui uma afinidade etimológica e semântica com o ato de conhecimento, e que Nietzsche traçado um vínculo entre gosto e conhecimento através da noção grega de sophos: "etimologicamente, pertence à família de sapio, degustar, sapiens, o degustante, saphes, perceptível ao gosto" (AGAMBEN, 1992, p.139). Agamben retoma a filosofia setecentista para resgatar o vínculo entre gosto e conhecimento, uma forma de saber que sente prazer e um prazer que conhece. No gosto, a cisão histórica entre verdade e beleza espreita a possibilidade de reunião. Mas como estariam ligadas a verdade e a beleza? O fundamento, para Agamben, se encontra no caráter essencial da experiência estética: a surpresa. É exatamente o "não sei quê" da Estética, a que se refere o gosto, como uma inadequação entre sujeito e objeto. A seu ver, "o belo, como objeto do gosto, acaba por assemelhar-se à surpresa [...] um objeto vazio, um puro significante que nenhum significado ainda preencheu" (AGAMBEN, 1992, p. 146). Agamben faz uma leitura da estética kantiana de modo a conceber uma relação entre prazer e conhecimento, considerando o belo como um significante excedente, algo que estaria além das capacidades do sujeito, o que despertaria o sentimento de surpresa, ao mesmo tempo que que despertaria o sentimento de prazer a partir desse significante excedente. Se a beleza é um excesso de representação, o que permite uma relação prazerosa com o conhecimento, por outro lado, sem que se saiba disso, o gosto tornaria possível um saber do qual o sujeito não teria consciência, mas em relação ao qual sentiria desejo.

Agamben estabelece uma distinção entre a ciência – saber

que sabe que sabe, fundada na adequação entre o significante e o significado – e as ciências divinatórias – que são saberes que não sabem que sabem, e se fundam no significante excessivo, ligados à inadequação entre significante e significado. A ciência, para Agamben, não pode lidar com o significante excedente, o que explica o status privilegiado do gosto e da dimensão estética. O interesse filosófico pelo gosto reside, exatamente, no fato de ele pertencer a esse "outro saber", relativo tanto a um prazer que conhece, quanto a um prazer que goza, prometendo a restituição do vínculo entre prazer e conhecimento, reconstruindo uma ponte de modo a interligar a beleza e a verdade.

O "não sei quê" da Estética, aquilo que ultrapassa o sujeito, bem como o caráter reflexivo do juízo de gosto atestam o fato de que a imediata e instrumental identidade entre sujeito e objeto não são a regra da experiência estética possibilitada pelo gosto. Pelo contrário, o gosto lida, a todo instante, com a não-identidade, e que é esse "excedente" que torna possível tanto o prazer quanto a reflexão ou o conhecimento.

E se o grande projeto adorniano está ligado à construção de uma dialética negativa, em que o particular, o contingente, o efêmero – em suma, tudo aquilo que ultrapassa e excede o pensamento identitário – são considerados propulsores do pensamento, da reflexão e da crítica, como poderia o gosto ser o inimigo da estética, do pensamento, da reflexão, do conhecimento, haja vista que em ambos os casos a diferença e o excedente acabam por, de certa forma, equacionar o "não sei quê" da estética, segundo Agamben, e o "não-idêntico" de Adorno?

A todo instante, buscou-se descontruir a conexão unilateral entre prazer estético-gosto-dominação que Adorno postula, de modo a resgatar aspectos que oferecem uma perspectiva

distinta, tornando a relação entre gosto e dominação menos unilateral e mais ambivalente: o gosto oscilando entre um instrumento emancipatório ou opressor. Todo esse conflito nos leva postular a existência de um caráter político ambivalente do gosto, embora se possa compreender as razões pelas quais ora o discurso filosófico o aproxime da autonomia, ora o aproxime da heteronomia. Vejamos.

O primeiro aspecto ambivalente diz respeito à relação entre gosto e autonomia/heteronomia. O principal resíduo de autonomia, no interior do gosto, está vinculado à própria estética kantiana. Embora afirme que o gosto aspire à instituição de uma universalidade subjetiva, de um consenso através do sentimento de prazer e desprazer, livre de qualquer interesse, o gosto permanece subjetivo. Kant (2010, p. 77) diz claramente que "não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva", pois "o gosto tem que ser uma faculdade mesmo própria" (KANT, 2010, p. 78), não havendo, dessa forma, espaço para uma pedagogia racional para o gosto, haja vista que não pode ser incutido por argumentação – o gosto é subjetivo e o juízo de gosto provém da experiência subjetiva, tão somente -, pois "cada juízo deve provar o gosto do sujeito [...] que o sujeito deva julgar por si, sem ter necessidade de, pela experiência, andar tateando entre os juízos de outros" (KANT, 2010, p. 128-129). Em suma, Kant é decisivo: "o gosto reivindica simplesmente autonomia. Fazer de juízos estranhos fundamentos de determinação do seu seria heteronomia" (KANT, 2010, p. 129).

O gosto aparece como oposto a qualquer possibilidade de doutrina racional, o que, por um lado, salvaguarda a liberdade do sujeito em sua atividade, mas, por outro, abre espaço para um interdito à crítica – seja ela de arte, seja ela uma crítica

histórico-filosófica, como a de Adorno. A argumentação kantiana desemboca no fato de que, não sendo possível determinar o gosto através de argumentos, cabe ao sujeito a reflexão sobre seu próprio estado de prazer ou desprazer, julgando por si próprio. Essa ênfase kantiana é similar à determinação histórico-filosófica do esclarecimento como maioridade, como conquista da autonomia e emancipação dos indivíduos, que passam a legislar sobre si próprios, através do adequado uso da razão. Há uma paridade, no plano da autonomia, entre os juízos estéticos puros e a conquista da maioridade. Dessa forma, é possível questionar como estão entrelaçados gosto, reflexividade, autonomia e heteronomia, quais as possibilidades do gosto vincular-se a algum projeto histórico emancipatório, ainda que como um mero modelo (como no caso de Adorno, em que a maioridade estética é um modelo de emancipação histórica do sujeito), ou como estaria mais claramente vinculado a processos de dominação. O próprio Schiller (2013), ao estabelecer uma relação entre a dimensão estética e a liberdade, através de uma conciliação entre a dimensão sensível e a dimensão racional, entre os impulsos e as regras formais, permitiria pensar a possibilidade de se posicionar o gosto a favor da liberdade e da autonomia, afinal, o gosto mantém vínculos tanto com o prazer sensível quanto com o prazer da reflexão, bem como ao mantém a exigência de autonomia da capacidade de pensar e julgar.

Embora o gosto seja, primordialmente, associado à experiência sensível, e por essa razão não-conceitual, há uma tensão interna à lógica do gosto quanto à reprodução ou inovação, a partir de seu primado da identidade (que o levaria a experiências semelhantes) ou da diferença (que exigiria uma inovação, abertura à surpresa, à inadequação).

Adorno concebe o gosto sob o princípio da identidade e, por essa razão, considera-o um instrumento de equacionamento entre subjetividade e objeto. Burke (2013) segue a linha de Adorno, afirmando que há uma afinidade entre gosto e semelhança, havendo também uma certa aversão do gosto em relação ao processo necessário para se perceber diferenças, ainda que em ambos os casos a atividade seja a mesma: a comparação. Haveria uma predileção natural da mente humana pela semelhança, pelo fato de que ela possibilitaria uma experiência mais suave, exigindo menos esforço subjetivo do que empenho na busca por diferenças. Para Hume, o que melhor caracteriza o gosto é sua capacidade de discernimento e discriminação, de estabelecer diferenças e atribuir distintos valores: é uma capacidade de ver, examinar e ponderar. O julgamento estético é impensável sem a capacidade de perceber as diferenças, ponderá-las e julgá-las.

O gosto é tanto um sentimento (prazer/desprazer) quanto um julgamento. Ao que parece, quanto mais se reforça a capacidade do gosto enquanto capacidade de julgamento, mais se sobressai sua relação com a diferença, enquanto que o gosto, reduzido ao prazer, estabelece uma relação mais estreita com a semelhança.

Para Teixeira Coelho (2005, p. 93-94), "gosto, em sentido abrangente, é a faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos" o que equivale a dizer que ter gosto é ser capaz de "analisar, dividir um objeto em suas partes componentes – ou de sinteticamente, num grande bloco conceitual, em operação exatamente contrária à da análise, intuir ou perceber a composição precisa de um objeto". E, embora assim seja, o gosto, como alega Teixeira Coelho (2005, p. 102),

respaldando-se em Wittgenstein, "não pode criar uma nova estrutura, só pode promover ajustes em estruturas já existentes, ou seja, há um reconhecimento daquilo que muitos desconheceriam: "o caráter ajustativo do gosto".

Essa reflexão é fundamental para a fundamentação teórica das leituras políticas vinculadas ao gosto estético. Se o gosto for reduzido somente à captura de semelhanças e à adequação entre sujeito e objeto, torna-se improvável que o gosto possa se ligar a processos de abertura para o novo, de modo que ele se tornaria um instrumento, subjetivamente internalizado, fundamental à reprodução da ordem social: basta que os sujeitos façam aquilo que gostam e a ordem se perpetuará. Por outro lado, as evidências de conexão entre o gosto e a diferença, haja vista que para perceber semelhanças é necessário que o gosto seja capaz de captar diferenças. À luz desse modo de funcionamento do gosto, ele pode ser mobilizado em uma direção emancipatória, aberta à reflexão e à autonomia do julgamento. Tem-se, então, uma ambivalência na leitura política realizada a partir do gosto estético, construída a partir da ênfase que se dá a determinados aspectos: sentimento contra julgamento; identidade contra diferença; integração social contra autonomia; sensação contra pensamento.

Assim, compreendendo a lógica estética do gosto e sua ambivalência política, pode-se realizar uma leitura renovada da teoria do habitus, no sentido de refletir acerca de suas limitações: no horizonte da dimensão estética, o gosto, em Bourdieu, não poderia vincular-se à dimensão emancipatória, tal como formulada a partir da leitura política do gosto que o enxerga à luz da diferença, da reflexão, da autonomia?

2.7 Lógica estética e lógica política do gosto: fundamentos para uma leitura não-determinista do habitus

A investigação empreendida buscou capturar dois processos: (1) a conversão do gosto – sentido vulgar, literal – em um sentido estético, bem como (2) construir a ambivalência intrínseca à leitura política do gosto estético.

Não se trata, assim, do gosto atrelado ao paladar, mas, mais especificamente, do gosto construído discursivamente pela Estética, através de purificações e abstrações – mas não sem contradições. A lógica estética do gosto é semelhante à lógica de funcionamento do sentido vulgar – a percepção de qualidades sensíveis, a independência em relação a conceitos, a atribuição de valores positivos ou negativos, a sensação de prazer ou desprazer. Ao compreender sua ambígua relação com o sentido do paladar, passamos a investigar o nexo entre o gosto – como "órgão" central da experiência estética – e o poder. Quais as relações históricas e teóricas entre o gosto, a dominação e a emancipação?

O interesse pela politização do gosto estético tem a ver com a possibilidade de fundamentar uma leitura mais flexível do habitus, na teoria bourdieusiana. Afinal, haja vista que em sua teoria o gosto é coextensivo ao habitus, pensa-lo a partir da ambivalência nos permitirá refletir sobre a teoria de Bourdieu por uma ótica não-determinista. O gosto oscila entre a autonomia e a heteronomia, a determinação e a indeterminação, de uma visão do sujeito que vai como mera passividade sensorial ao reconhecimento de uma atividade reflexiva, da mera experiência sensível à possibilidade de uma forma de conhecimento, de simples padrão subjetivo instituído pelo primado da identidade à abertura para uma diferença (a novidade, o novo,

a surpresa). A ambivalência do gosto permite, em suma, pensar o gosto à luz de categorias nas quais estão inscritas a tensão dominação-emancipação, determinação-liberdade, reprodução-mudança, identidade-diferença.

A flexibilidade da relação entre gosto e política – construída a partir do discurso filosófico – servirá como fundamento para repensar a relação entre habitus, determinismo e a possibilidade de graus de liberdade. Cabe, então, investigar como Bourdieu pensou a relação entre gosto e poder, o que significa dizer, como o habitus, no interior da dimensão estética, está posto em prática. O habitus mantem-se sobredeterminado? Exerce uma função meramente reprodutiva? É pensado de modo a permitir margens de liberdade? Permite uma ascensão do agente à reflexividade ou é visto passivamente? Bourdieu enxerga o gosto à luz dos seus signos emancipatórios, isto é, da diferença, da reflexão, da mudança, do pensamento, da autonomia do julgamento?

CAPÍTULO 3.

As ambivalências sociológicas do gosto: Liberdade e reflexividade nas análises estéticas do Bourdieu

Amarildo Malvezzi

Inicialmente, dediquei-me à problematização do projeto sociológico de Pierre Bourdieu, colocando em tensão o diagnóstico dos críticos, quanto à inexistência de espaços práticos de liberdade, bem como à captura de evidências contrárias, ainda que parciais, de que há vestígios. Na prática sociológica, proposta por Bourdieu, como reflexivamente orientada para a objetivação do inconsciente histórico atuante e determinante no habitus dos diversos agentes, principalmente no do próprio cientista. Na hysteresis que, ao romper a cumplicidade ontológica entre as estruturas subjetivas e as estruturas objetivas, abriria espaço para uma reflexividade circunstancial, ainda que efêmera e instrumentalmente orientada. Na subjetividade clivada, embora concebida como uma forma histórica de sofrimento subjetivo objetivamente condicionado, a partir da qual os agentes, como no habitus plural de Lahire, não seriam redutíveis a um único princípio prático, capaz de gerar todas as ações, gerando um determinismo. Posteriormente, defendi a hipótese de que haveria um largo espaço prático no qual seria possível repensar a teo-

ria bourdieusiana: a dimensão estética e, mais especificamente, através da lógica estética e política do gosto.

Para fundamentar a hipótese, antes de realizar a incursão na teoria sociológica de Bourdieu, recorri à forma pela qual o discurso filosófico concebeu a lógica do gosto e como, a partir de sua lógica estética, desvelaram afinidades com a liberdade e a dominação, isto é, com o poder. A categoria estética do gosto – essencial à Estética emergente – seria um espaço teórico privilegiado para se pensar a ligação entre o político e a arte, ora apontando em direção à emancipação e à liberdade (por um caminho distinto do da Razão), ora à dominação (tornando-se um sofisticado instrumento de opressão). Tais discussões formam um núcleo a partir do qual é possível fazer da experiência estética uma possibilidade de se repensar os problemas e limites atribuídos pelos críticos ao modo com o habitus foi teorizado e posto em ação no interior das pesquisas bourdieusianas.

Estando, então, em posse de uma hipótese teórica e historicamente fundamentada – haja vista que as discussões sobre o gosto em sociologia são antecedidas pelas preocupações filosóficas e artísticas –, pode-se, enfim, se deter no objetivo central de investigação: capturar os vestígios de liberdade na dimensão estética da obra de Bourdieu, essencialmente, através da categoria do gosto, afinal, essa é a categoria central de suas preocupações.

Acredito que a existência de uma liberdade na estética – e um vínculo entre a lógica do gosto e a liberdade – tornaria possível a existência de um habitus mais flexível, escapando tanto ao determinismo e ao reprodutivismo (contrapondo-me aos críticos) bem como buscando superar o caráter parcial das evidências contrárias: o monopólio sociológico sobre a refle-

xividade; o caráter acidental, efêmero e instrumental da consciência reflexiva concedida pela hysteresis; e o estado subjetivo negativo da não-determinação dos agentes dotados de habitus clivados, isto é, partidos, estraçalhados, concebidos como formas históricas de sofrimento.

Defendo a singularidade do gosto na possibilidade de problematizar o habitus. O gosto estético (fundamento da experiência da arte para Bourdieu) opõe: a) a experiência sensível à razão científica – ou seja, a existência de uma liberdade e reflexividade via estética divergiria do modelo e monopólio exercido pela racionalidade científica bourdieusiana; b) a possibilidade de escolha da realização de uma experiência estética ao caráter inesperado do desajuste entre indivíduo e sociedade – ultrapassando a hysteresis, teorizada como um acidente histórico; c) o prazer estético ao sofrimento de um habitus clivado – permitindo, talvez, uma possibilidade de conceber graus de liberdade e autonomia autênticos.

Tendo isso em vista, o presente capítulo seguirá uma lógica expositiva. Primeiro, se deterá na defesa do caráter não-marginal da dimensão estética ao projeto sociológico de Bourdieu. Uma das razões para isso reside no importante fato de que lá há espaço de liberdade. Capturado o vínculo entre a importância da dimensão estética e o reconhecimento da existência de liberdade em seu interior, passaremos, em um segundo momento, à exposição de como essa liberdade está teoricamente formulada, partindo do artista (agente histórico capaz de objetivar seu gosto em bens simbólicos) até chegarmos ao público (agentes que, na visão de Bourdieu, devem deter um gosto equivalente ao bem simbólico do qual deseja apropriar-se, isto é, consumir). Posteriormente, o esforço será

de capturar em que medida o gosto pode estar historicamente atrelado à dominação. O propósito, aqui, é estabelecer a ambivalência sociológica do gosto – aberto à liberdade bem como à dominação –, o que levará à problematização do habitus a partir dessa lógica ambivalente.

Ora, uma vez que o gosto pode gerar práticas afins à liberdade, bem como à dominação, e se o gosto é parte do habitus, chegar-se-á, então, a um ponto fundamental: na dimensão estética, o habitus possui uma lógica de que não é nem puramente determinista nem plenamente reprodutivista. Por fim, será proposta a necessidade de uma crítica da visão bourdieusiana da dimensão estética, ao constatar-se determinadas limitações e unilateralidades.

Para isso, todavia, é necessário que, antes de tudo, contradiga-se a incapacidade ou desinteresse de Bourdieu pela investigação de espaços práticos com manifesto grau de liberdade, contradizendo o fatalismo reprodutivista e determinista de seus esquemas teóricos de investigação e interpretação da realidade social.

3.1 Crítica e reflexividade: uma lente capaz de enxergar mais do que a dominação

Reconhecer o viés crítico na prática sociológica de Pierre Bourdieu, paradoxalmente, pouco esclarece, podendo, inclusive, de nada servir senão para induzir ao erro. Boltanski (2011) chega a afirmar que as tradições críticas, onde estaria incluso o modelo bourdieusiano, estariam obsedadas pela dominação social, canalizando todo empreendimento nessa direção, isto é, reduziriam a compreensão da liberdade ao conhecimento da não-li-

berdade, quando, para ele, a liberdade deveria ela própria ser um objeto para a crítica.

Para Boltanski, a investigação dos processos históricos que bloqueariam a efetivação da liberdade não daria conta da totalidade do problema humano da liberdade. De Marx a Bourdieu, o reconhecimento da não-liberdade tem sido o princípio básico de um conhecimento que poderia conduzir à ruptura com a dominação. Em As Regras da Arte, Bourdieu (1996, p.347) afirma que "a lembrança das determinações históricas da razão pode constituir o princípio de uma liberdade verdadeira com relação a essas determinações". A tomada de consciência de uma condição opressora (anamnese histórica) seria a condição de possibilidade de uma liberdade em relação a ela, como bem expressa a fórmula – já famosa – segundo a qual a "sociologia liberta libertando da ilusão de liberdade" (BOURDIEU, 2004a, p 28). Por essa razão, segundo Boltanski, a crítica social tem praticamente reduzido as investigações a captura da dominação, reduzindo o problema da liberdade a diagnósticos negativos – de modo diverso, ele defende investigar a liberdade, ela própria, deveria ser uma importante perspectiva, escapando à redução da crítica à dimensão negativa e opressora das práticas existentes.

Desse modo, a acusação de Boltanski fundamenta-se no fato de que o conhecimento da dominação social não exaure, tampouco é suficiente para resolver o problema histórico da liberdade. Assim, o postulado de que o conhecimento da não-liberdade seria o melhor caminho para a liberdade, ao ver de Boltanski, não é verdadeiro. Haveria descontinuidades. É por essa razão que ele, diferentemente de Adorno e Bourdieu, empenhava-se em investigar práticas onde a própria liberdade estivesse presente, para poder compreendê-la.

Entretanto, a acusação quanto ao caráter obsessivo da crítica pela dominação social parece-me mais coerente com o modelo de Adorno do que com o de Bourdieu. Para o filósofo alemão integrante da Escola de Frankfurt, a crítica tinha como princípio o reconhecimento da possibilidade de um mundo melhor, cuja concepção de uma alteridade (um outro mundo) teria fundamento nos ideais propostos pela própria sociedade existente, cabendo à análise compreender o modo pelo qual a sociedade existente, ao mesmo tempo em que anuncia a possibilidade de um progresso, ela própria o suspende, bloqueia e aniquila (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). O papel histórico da crítica residiria no confronto com as estruturas reificadas, buscando restituir sua historicidade, ao negar o caráter natural e imutável da ordem existente, e, então, apontar para a possibilidade de uma transformação social (Adorno, 2009). A ênfase, de fato, recaía sobre as determinações históricas que produziriam a dominação social. Afinal, para o Adorno, as sociedades analisadas seriam caracterizadas por uma administração totalitária, restringindo (ou mesmo extinguindo) a liberdade dos sujeitos. Assim, diante de um contexto de liberdade inexistente ou rara, a crítica somente poderia desempenhar o papel de diagnóstico, buscando reabilitar o potencial emancipatório inscrito em alguns resíduos ou fissuras existentes na dialética entre indivíduo e sociedade. No horizonte das sociedades administradas, por ele próprio teorizada, não seria possível dedicar-se a compreender como a liberdade se torna historicamente possível e efetivada.

Todavia, ela é menos verdadeira em relação a Bourdieu, e isso nos é fundamental. Inegavelmente, Bourdieu empenhou-se em conhecer e reconhecer os determinantes não-conscien-

tes da ação, afirmando que o conhecimento das determinações implicaria uma margem de liberdade em relação a elas. Contudo, a sociologia reflexiva das práticas ultrapassou o modelo da suspeita e da vigilância, dedicando parte de sua crítica ao conhecimento das condições de possibilidade da própria liberdade, isto é, ao reconhecimento da emergência histórica da liberdade humana (BOURDIEU, 2001). A crítica bourdieusiana sintetizou a perspectiva de Marx – vinculada às formas de opressão histórica – e a de Kant – preocupada com as condições de possibilidade e os limites das formas históricas de liberdade (PETERS, 2013). Se parte do engajamento intelectual de Bourdieu foi canalizando para a apreensão das formas históricas de liberdade (marcadas pela não-determinação, reflexividade, pela consciência, pela crítica), parece-nos que ele reconhecia de modo declarado práticas sociais não-deterministas ou reprodutivistas. Se isso é verdadeiro, contradiz-se a visão segundo a qual seu modelo de crítica, obsedado pela dominação, teria desembocado em uma dominação inescapável, em uma reprodução irreversível.

O argumento em favor do potencial da crítica de Bourdieu – fundamentada em sua sensibilidade teórico-empírica para a existência de práticas livres – não o torna imune à crítica de Boltanski, afinal, diferentemente do teórico do habitus, esse reconhece a universalidade da capacidade de os agentes realizarem críticas – ainda que seja desigualmente distribuída de acordo com fatores socioculturais.

A divergência entre ambos reside na possibilidade de ascensão dos agentes comuns a um estado de reflexividade, de consciência quanto a um estado de opressão, fundamento tanto da resistência quanto da crítica. Para a sociologia pragmática

da capacidade crítica, os atores sociais, em contextos de insatisfação – resíduo subjetivo das contradições entre expectativas individuais e os fatos – são impelidos à reflexão, à composição de críticas, à elaboração de fundamentações coerentes para seu descontentamento, mas dentro de uma lógica que os permite ascender a um ponto de vista intersubjetivo reconhecido como aceitável e válido. A atividade crítica estaria presente sob a forma de protestos – que, como se sabe, não são raros.

Embora recuse o caráter universal da capacidade crítica, Bourdieu (1996) não se restringiu à dominação social. O campo da arte permite enxergar como seu modelo de crítica direcionou-se tanto para o reconhecimento de formas de dominação eufemizadas em espaços sociais que, tanto para o senso comum como para o senso douto da filosofia, seriam marcados pela liberdade de modo quase indiscutível (a experiência estética e o gosto), quanto o reconhecimento da liberdade e o interesse pela compreensão de suas condições históricas de possibilidade. Por essa razão, a dimensão estética é um espaço prático privilegiado da sociologia crítica e reflexiva de Bourdieu.

Capturar, de modo o mais detalhado possível, o modo como Bourdieu reconhece a liberdade no horizonte estético é um princípio básico para se contradizer o diagnóstico da crítica, segundo o qual sua teoria seria fatalista, com agentes sobredeterminados e incapazes de ascender à reflexividade, à crítica e à conquista de margens de liberdade.

3.2 A estética não é marginal à sociologia reflexiva

A incursão de sociólogos no âmbito da arte e da filosofia é um recurso que amplia o capital simbólico daquele que destina seu

tempo a assuntos não essenciais ao ofício. No interior de campos de produções simbólicas, acumulam mais capital simbólico aqueles que, deliberadamente, desperdiçam tempo em assuntos supérfluos, mas distintivos – o amor pela arte bem como o cultivo da filosofia são fetichizados. A erudição, o comentário, o livre trânsito intelectual entre círculos e espaços diversos de produção simbólica, tudo isso implicaria uma elevação desse capital, cuja economia funciona de modo invertido em relação ao capitalismo: pelo investimento no inútil e inutilizável. Todavia, embora o prestígio concedido pelas reflexões estéticas possa constituir um motivo plausível para as investigações de Bourdieu, meu argumento é o de que a dimensão estética não é marginal ou acessória a seu programa de instauração de uma sociologia reflexiva das práticas socais. Essa posição é corroborada por Swartz (2003), que reconhece o caráter especial dos objetos apropriados e construídos por Bourdieu, seja pelo valor científico, seja pelo valor político. Argumento similar foi desenvolvido por Wacquant (2011), que via no gosto o objeto privilegiado para a sociologia de Bourdieu e para quem a dimensão estética concedia ao sociólogo das práticas uma riqueza teórica e política que transcende a mera acumulação de prestígio e autoridade.

A epistemologia reflexiva de Bourdieu, segundo Wacquant (1992), pressupunha a possibilidade de ser utilizada como instrumento científico e político, implicando a possibilidade de maior liberdade por parte dos intelectuais, ao gerar um conhecimento (1) dos limites de suas práticas, (2) da possibilidade de superá-los, (3) bem como de reconhecer os privilégios implícitos em uma posição livre. A reflexividade não é apenas o instrumento de reconhecimento dos determinantes da não-li-

berdade – implica também a exigência de que se reconheça e defenda as condições necessárias para a liberdade.

A evidência mais manifesta desse argumento encontra-se na proposição bourdieusiana de constituição de um movimento social, a Realpolitik da razão, no qual a dimensão estética aparece como fundamental, tal como aparece na própria obra As Regras da Arte. Em uma de suas obras mais estritamente dedicadas ao campo da arte, Bourdieu construiu um vínculo inesperado entre arte e ciência, artistas e cientistas.

3.2.1 O manifesto político de Bourdieu: a inesperada união entre arte e ciência

O post-scriptum de As Regras da Arte, intitulado Por um corporativismo do universal, é, acima de tudo, um manifesto político, cuja análise me fará retomar o fio condutor da hipótese aqui argumentada, ou seja, a do status privilegiado da dimensão estética para uma sociologia reflexiva das práticas na obra de Bourdieu. A análise se deterá, por um instante, nas palavras do autor, de modo a acompanhar, de modo mais minucioso, o argumento.

Pretendo reconstruir as razões históricas e teóricas pelas quais Bourdieu produziu um manifesto teórico-político – escrito na própria As Regras da Arte – e que apela à união de artistas e cientistas. Naquele momento, Bourdieu (1996) interessava-se não pela dominação propriamente dita, mas, pelo contrário, pela defesa da liberdade já conquistada. Já no princípio, argumenta que "as mais preciosas conquistas coletivas dos intelectuais [...] estão ameaçadas" (BOURDIEU, 1996, p.368). A inquietação objetiva residia em um processo duplo, qual

seja, a progressiva exclusão dos intelectuais (referindo-se a artistas, escritores e cientistas) do debate público – professada sob o hino da morte dos intelectuais – e a crescente hegemonia exercida pelo massmedia e sua legião de jornalistas e tecnocratas – especialistas vinculados a um modo de funcionamento instrumental da razão. O cerne da tensão residia, de certa forma, naquilo que Bobbio (1997) considera como privilégio da função intelectual: o poder de influenciar ações através de ideias, palavras, representações, o que, na linguagem de Bourdieu, significava a relação com o poder simbólico. Se o incômodo de Bourdieu tinha a ver com a posição dos intelectuais no âmbito da esfera pública – espaço para o uso público da razão, segundo Kant (2005) –, compreende-se que o público ao qual se destina seu manifesto seja os próprios intelectuais.

Assim, Bourdieu (1996, p. 370) dirige-se "a todos aqueles que concebem a cultura não como um patrimônio [...] mas como instrumento de liberdade que supõe a liberdade", condenando a redução da cultura a instrumento de dominação (violência simbólica) bem como à sua utilidade econômica (distinção). Espera ser ouvido por aqueles que possuem o interesse nos privilégios e propriedades conquistados pelos intelectuais, ser percebido por aqueles que têm predisposição para "ouvir um discurso de liberdade", trazendo a possibilidade de que os diversos intelectuais se reconheçam como pertencentes a uma classe por partilhar de condições de existência comuns, bem como de disposições práticas e morais semelhantes. O intelectual, ao qual se dirige Bourdieu, seria capaz de enxergar na cultura um instrumento de ruptura com a ordem existente, razão pela qual apela à encarnação moderna do poder crítico, isto é, o próprio intelectual – contradizendo a leitura pessimista da cultura como instrumento

reduzido à função de viabilizar a reprodução social através da produção de subjetividades e disposições.

A convocação pública dos intelectuais tinha, para Bourdieu, duas funções. Primeiro, Bourdieu, através de sua sociologia reflexiva das práticas, buscava reconhecer as condições de possibilidade de liberdade vinculadas aos intelectuais, especialmente os artistas, em As Regras da Arte, e dos cientistas, em diversos textos, como em Ofício de Sociólogo e Meditações Pascalianas. É o caráter homológico das posições e disposições partilhadas por eles que fez Bourdieu (1996, p. 369) afirmar a necessidade de "proteger as mais preciosas conquistas dos intelectuais, a começar pelas disposições críticas que eram tanto produto quanto garantia de sua autonomia", considerando o intelectual "um dos últimos contrapoderes críticos capazes de opor-se às forças da ordem econômica e política". Segundo, seu manifesto pretendia gerar um "programa realista para uma ação coletiva dos intelectuais" (BOURDIEU, 1996, p. 371), atrelada àquilo que ele chamará de Realpolitik da Razão, que ultrapassa o campo da ciência, pois declarada e abertamente interessa-se pelos artistas e escritores como figuras fundamentais nessa cumplicidade ontológica de crítica e resistência.

A Realpolitik da Razão seria fundamental para a intenção bourdieusiana de extrair da prática intelectual instrumentos políticos capazes de gerar uma lógica prática de mobilização do poder simbólico diversa da efetivada pela razão de estado e pela racionalidade instrumental dos tecnocratas. O objetivo, desse movimento social de intelectuais, seria a "defesa das condições econômicas e sociais da autonomia desses universos sociais privilegiados onde se produzem e se reproduzem os instrumentos materiais e intelectuais do que chamamos de Razão"

(BOURDIEU, 1996, p. 378), embora se deva entender que a intenção de Bourdieu transcende o escopo da razão científica, pois, como ele próprio fala em Meditações Pascalianas, está-se interessado em defender "as condições de exercício da ação e as bases institucionais da atividade intelectual" (BOURDIEU, 2001, p.98), haja vista que a finalidade principal desse movimento seria o de permitir uma verdadeira distribuição das condições de acesso ao universal, isto é, às condições históricas necessárias para a liberdade, autonomia, crítica.

Não é por outra razão que o manifesto chama-se por um corporativismo do universal. A intenção não é propriamente a defesa de interesses particulares dos intelectuais, mas o reconhecimento do privilégio que subjaz a essa classe constituída por agentes com maior margem de liberdade, autonomia e crítica. O projeto de acesso universal ao universal (isto é, de universalização do acesso aos privilégios sociais que permitem a emergência das disposições intelectuais, marcadas pela liberdade e autonomia) faz do intelectual de Bourdieu uma figura histórica dotada de uma missão e capacidade de representação, reconhecendo na própria posição a possibilidade de lutar por interesses que transcendem a particularidade.

O interessante é que, para Bourdieu, há algo que une artistas e cientistas: são intelectuais, ocupam posições homólogas na estrutura social e, por isso, espera-se alguma semelhança de disposições e tomadas de posição. Há, assim, uma identidade, algo em comum entre o intelectual da dimensão estética e o da racionalidade científica. Por essa razão, cabe compreender quais disposições práticas estão inscritas na figura do intelectual – e que são partilhadas por artistas e cientistas –, para fundamentar de modo mais consistente o que os vincula, bem como as razões

para Bourdieu propor uma união entre eles. Mas, também, não se deve perder de vista o fato de que há diferenças entre eles, isto é, entre as disposições necessárias para o métier de artista e aquelas necessárias para o ofício de sociólogo.

3.2.2 O intelectual

O intelectual é uma categoria social construída, afinal, embora a inteligência e os poderes do intelecto sejam propriedades universais da espécie, nem todos assumem a função de intelectual, no interior da sociedade em que vivem (GRAMSCI, 2001). O princípio dessa distinção histórica reside na divisão social do trabalho, que, em um contínuo de dois polos, opõe aqueles que realizam trabalhos de teor "muscular-nervoso" (nas palavras de Gramsci) em oposição àqueles que minimizam o esforço e servem-se de trabalhos intelectuais – embora, a seu ver, o essencial ao intelectual seja exatamente sua função "diretiva e organizativa, isto é, educativa, isto é, intelectual" (GRAMSCI, 2001, p.25).

Para Bobbio (1997, p.68) o intelectual é "alguém que não faz coisas, mas reflete sobre coisas, que não maneja objetos, mas símbolos, alguém cujos instrumentos de trabalho não são máquinas, mas ideias". Embora a definição preliminar parta, novamente, da cisão entre trabalho prático e teórico, manual e intelectual, Bobbio, à semelhança de Gramsci, defende que o intelectual é definido mais pela função do que pelo tipo de trabalho que exerce. Afinal, como seria possível incluir artistas no rol dos intelectuais se o critério determinante fosse a feitura ou não de objetos, a reflexão meramente mental? O métier do artista sempre envolve o trabalho de dar forma, ainda que,

ao término, haja uma transfiguração da coisa em obra de arte, transcendendo sua coisificação e convertendo o objeto meramente físico em algo simbólico (Adorno, 1970). Se a cisão preliminar quanto ao caráter manual ou mental de um ofício parece imperfeita para integrar o artista na função de intelectual, há uma via na qual ele se encaixa perfeitamente. Bobbio afirma que o interessante na função do intelectual – o problema histórico que diz respeito a todos eles e permite identificá-los – é a relação com o poder, afinal, intelectuais são criadores e transmissores de ideias, que circulam através de uma arena pública e cujo efeito poderia influenciar no comportamento de indivíduos ou decisões coletivas. Ou seja, o intelectual seria aquele que mantém uma relação com o poder ideológico, exercido através de palavras, símbolos, ideias, representações, em oposição ao poder político caracterizado pela coerção física ou controle direto. Dada sua conexão com o poder simbólico, o artista pode ser considerado um intelectual por excelência. Toda obra de arte encerra, dentro de si, uma abertura para o sentido e o significado, necessários para justificar a transcendência da arte em relação ao mero produto material.

Embora haja um conjunto de elementos que constituem a identidade do intelectual, Bobbio e Gramsci constroem tipologias para diferenciá-los internamente, recusando qualquer homogeneização pelo puro e simples fato de serem indivíduos que lidam com o poder simbólico. Bobbio (1997) considera-os como: (1) intelectuais-filósofos, quando se interessam pela proposição de princípios, valores e guias no que tange à tomada de decisões e ações, possuindo, por essa razão, um teor utopista e caracterizados por uma ética da convicção, inscrita em uma racionalidade orientada a valores; (2) intelectuais-téc-

nicos, os tecnocratas que forneceriam conhecimentos de modo a maximizar a relação entre meios e fins, sendo assim dotados de uma ética da responsabilidade, proveniente de uma disposição racional orientada a fins. Gramsci (2001), por sua vez, divide-os em intelectuais orgânicos e tradicionais: os primeiros estão visceralmente ligados a determinado grupo social, ao qual pertencem originalmente, tendo o poder de ser seu porta-voz, bem como o de dar homogeneidade, coerência e elevar à consciência os interesses do grupo; por outro lado, os intelectuais tradicionais enxergam-se como autônomos e independentes, não possuindo qualquer vínculo com o mundo dos interesses vulgares.

Bourdieu (1996), entretanto, constrói sua tipologia a partir da cisão entre uma visão encantada do intelectual e uma visão desencantada. A primeira é categorizada na imagem do intelectual total, cujo exemplo histórico mais reconhecido é Sartre; a segunda, na imagem do intelectual coletivo, na qual Bourdieu estaria incluído. De um lado, a representação de alguém dotado de reconhecida autoridade em distintos campos, capaz de se fazer ouvido por um público diverso que o reconhece igualmente, de outro, o intelectual que reconhece as condições práticas e intersubjetivas necessárias para a produção da autoridade, isto é, que reconhece o fundamento social e prático da posição privilegiada do intelectual. Enquanto a figura de Sartre seria centrípeta, canalizando o prestígio, a distinção e a autoridade para algo intrínseco à personalidade, Bourdieu enxergar-se-ia como uma espécie de proletário da Realpolitik da Razão, um agente integrante de um meio coletivo, no qual os agentes, em interação e através de suas práticas, produzem e reproduzem o campo, isto é, o mundo à parte povoado por intelectuais.

Sua visão crítica do narcisismo intelectual, que refuta de modo sistemático o fetichismo do grande pensador, andava lado a lado com a intenção de resgatar os princípios e fundamentos históricos da existência do intelectual.

A razão pela qual os teóricos construíram uma tipologia através da qual poderia distinguir os intelectuais, reside no fato de que, na modernidade, atrelou-se à figura do intelectual a função de um crítico – algo que não ocorre de modo necessário. Bobbio (1997, p.122) lembra que o termo intelectual sofreu deslocamentos e em determinado momento:

> derivou para o significado antagonista do poder, ou pelo menos um conjunto de pessoas que se põem, na medida em que adquirem consciência de si mesmas como camada com funções e prerrogativas próprias, em uma função de separação crítica de toda forma de domínio exercido exclusivamente com meios coercitivos, e que tendem a propor o domínio das ideias – por uma ação de iluminação e esclarecimento.

O intelectual possuiria assim uma vocação, uma disposição permanente para se manter em estado de alerta, pela busca constante da verdade, busca essa que transcende a função de crítico do poder, pois estaria ligada a um ethos específico, mais do que reduzido a uma função (SAID, 1996). O intelectual possui o privilégio de fazer-se ouvido, de ser porta-voz, de tornar objetivo algo que permaneceria no âmbito do não-dito e do não-percebido (SAID, 1996). Em suma, o intelectual objetivaria o que, para Bourdieu, estaria em estado implícito, semiformulado, em estado prático, não-consciente: algo que, na arte, é o cerne da experiência, isto é, trazer o não-dito à tona (ADORNO, 1970) – como bem exprime a sentença de Leonardo da Vinci, segundo

a qual a "arte diz o indizível, exprime o inexprimível, traduz o intraduzível". O artista seria um intelectual singular, dotado de uma capacidade que não se considera universal, como o próprio Kant (2010) afirmava a respeito da criação artística como capacidade de comunicar ideias estéticas.

Ora, como foi dito, Bourdieu (1996), em seu manifesto, enxerga nos intelectuais esse habitus – espírito e disposição para crítica –, embora sua caracterização do intelectual transcenda a simples evocação dos valores encarnados em sua figura. Comumente atribui-se determinados valores positivos aos intelectuais, e creio que estes são valores que Bourdieu leva em conta em sua tentativa de incluí-los na arena pública, quais sejam: independência de juízo; coragem de opiniões próprias; amor pela aventura espiritual; gosto do paradoxo; ousadia das ideias; espírito crítico; propensão à inovação (BOBBIO, 1997). O interessante, na análise de Bourdieu, é que ele busca a gênese histórica dessas disposições – e o fez de modo sistemático – por duas vias: a primeira, pela percepção do habitus científico vinculado ao campo científico autônomo; a segunda, pelo habitus dos artistas, vinculada à análise do processo de emergência do campo de arte pura.

Pensar o artista à luz da figura do intelectual implica a possibilidade de pensá-lo como dotado de disposições semelhantes às do cientista. Se o sociólogo, através de seu ofício, poderia romper com a ordem existente, Bourdieu enxerga o artista à luz da mesma possibilidade. Não apenas haveria uma certa identidade partilhada entre o crítico científico e o criador de obras de arte. A reconstrução da emergência do artista como intelectual, para Bourdieu (1996, p. 64) o fez voltar "aos tempos heroicos da luta pela independência em que [...] as virtudes da revolta e de resistência devem afirmar-se com toda clareza, redescobrir

os princípios esquecidos, ou renegados, da liberdade intelectual". Desse modo, contradiz-se frontalmente a acusação de Boltanski segundo a qual a crítica bourdieusiana estaria reduzida à obsessão pela dominação social: há, no sociólogo das práticas, uma constante preocupação pelos fundamentos históricos da liberdade, objeto privilegiado da crítica, que os busca à luz das condições de possibilidade da liberdade, bem como de seus limites.

A exposição anterior tinha como objetivo fundamentar e justificar meu argumento de que a dimensão estética possui um importante espaço na teoria de Bourdieu. Ela está intimamente ligada à possibilidade prática de crítica, resistência e liberdade. Cabe, então, investigar como o artista está inserido nessa constelação de elementos e de que forma ele exerce o poder simbólico no sentido de gerar mais crítica, mais resistência, mais autonomia e mais margem de liberdade. O artista é o intelectual compreendido pela via estética, assim como o cientista o seria do ponto de vista científico-racional. Nas palavras do autor: "o posto [...] de escritor ou de artista 'puro', como o de 'intelectual', são instituições de liberdade, que se construíram contra a 'burguesia' [...], contra o mercado e contra as burocracias do Estado [...] por uma série de rupturas" (BOURDIEU, 1996, p.290). Cabe, então, compreender o modo pelo qual o habitus do artista tornaria possível a geração de maior liberdade, ou seja, ser não-reprodutivista, tampouco plenamente determinado pelas estruturas.

3.3 O artista: o intelectual da dimensão estética

A argumentação quanto à existência de liberdade no métier do artista será desenvolvida por meio de quatro elementos, apontando inclusive para a possibilidade de emergência de uma re-

flexividade estética mediada pela experiência da forma artística: (1) a construção histórica de um mundo à parte da realidade social, capaz de pôr à distância a hegemonia do real – e que tem o objetivo de exprimir uma conquista histórica, ou seja, contradizer a inexistência na teoria boudieusiana da possibilidade de ruptura com o determinismo e o reprodutivismo; (2) a capacidade de construir um estilo de vida próprio, contraposto ao determinismo do habitus que converteria condições de existência não-escolhidas em uma subjetividade determinada; (3) o espírito ambivalente dos artistas, uma fissura representada pelo caráter leviano da arte em relação à seriedade exigida pela ordem existente, gerando uma perda de aderência entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas; (4) o poder simbólico do artista impresso e expresso na forma artística autônoma, como uma forma de conhecimento e crítica históricos, distinto do científico e superior ao senso comum.

Os argumentos constituirão, de modo mais abrangente possível, um único princípio: o habitus do artista, especificamente o artista puro concebido por Bourdieu, não apenas é apto à liberdade, está propenso a ela – bem como, enquanto intelectual, o artista seria capaz de mobilizar o poder simbólico, de acordo com as regras da arte, abrindo a possibilidade de se pensar formas de crítica e reflexividade através da dimensão estética, não mais através da via exclusiva da reflexividade sociológica.

3.3.1 Anomia estética e autonomia do campo artístico

No início de sua Teoria Estética, Theodor Adorno constrói discursivamente uma contradição histórico-ontológica da arte. Com a autonomização da esfera da arte em relação ao

mundo prático – a arte não mais estava submissa a funções sociais –, paradoxalmente, a liberdade por ela conquistada lançou as obras de arte em um estado de incerteza, afinal, havia solapado os fundamentos sociais de sua existência (ADORNO, 1970). Emancipada em relação ao social, a arte perdeu seu sentido no mundo, e a abertura à liberdade de ser feita de infinitas formas não compensou o estado de incerteza que isso gerou.

A visão filosófica segundo a qual a arte possuiria autonomia em relação às demais esferas sociais já se encontrava na Crítica da Faculdade do Juízo, de Kant (2010). O juízo de gosto era independente da razão teórica e da razão prática, alheio ao conhecimento conceitual e à verdade, bem como à moral. A arte estaria ligada ao belo e ao prazer estético, possuiria um campo de existência próprio.

A arte conquistou progressivamente sua autonomia. Na magia, a imagem era um instrumento de poder sobre a realidade, dado o vínculo entre a representação e o real (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). A religião cristã, por sua vez, em determinados momentos interditou a representação de temas, impondo à criação artística limites, bem como inspirou uma aversão às imagens. A ruptura em relação à função religiosa permitiu que a arte se tornasse menos restrita, ainda que tivesse na lógica capitalista formas anônimas de controle. A ordem burguesa, preocupada com o lucro, acabava por estimular certos padrões hegemônicos. Assim, para uma verdadeira autonomia, os artistas tiveram de pensar e propor uma prática destituída de qualquer finalidade ou normatividade – fosse ela econômica, religiosa, política e etc. Insubmissa à razão de estado (valores socioculturais hegemônicos), à lógica

econômica burguesa (gerar prestígio ou lucro) e às exigências do público (comunicar-se, ter algo a dizer), a arte passou a servir a seus próprios princípios (BOURDIEU, 1996).

A arte pura, supostamente livre de toda referência externa, e impelida à construção do novo pela recusa de qualquer modelo pré-fabricado que possa manchar a autonomia e liberdade do artista, ao elevar-se ao status de norma do campo de produção também teria gerado, segundo Bourdieu (1996), um estado de anomia estética: tudo é possível, embora nem tudo possua valor equivalente. Mas, se para Adorno (1970) o estado anômico incorreria em uma incerteza quanto ao sentido da arte, ao direito de sua existência, para Bourdieu (1996), pelo contrário, a liberdade estética concederia um maior papel ao artista como produtor simbólico. Sua função transcenderia a de mero "criador de coisas belas", tornando-se, inclusive, o agente histórico capaz de transformar os esquemas de percepção e apreciação da arte – isto é, impor uma norma estética, uma hegemonia, tanto quanto uma transformação no gosto do público.

A ideia de anomia estética – ausência de uma norma que regule toda a produção e o consumo artístico de modo inconteste e que se imponha a todos – evidencia-se na pluralidade de estilos emergentes na modernidade: por mais distintos que sejam os princípios de construção artísticos e seus esquemas de percepção e apreciação são produções categorizadas como obras de arte. O maior papel exercido pelo artista equivale ao maior papel desempenhado pelo público. A anomia estética que induz à abertura estilística também conduz à obra polissêmica, interminavelmente aberta à leitura, ao consumo e, mais do que em qualquer outra época, mais exige do con-

sumidor (BOURDIEU, 1996; ADORNO, 1970). O público, diante de uma obra aberta como a produzida pela lógica pura, deve estar à altura da criação – do contrário, estará inapto a experimentá-la, como postula Ortega y Gasset (2008). A obra de arte moderna contradiz a visão mística da experiência imediata, segundo a qual o comportamento estético ideal dispensaria um papel ativo do público – razão pela qual, incansavelmente, ouve-se falar sobre qual o modo adequado de comportamento em relação à obra, ao que define o modelo exato de experiência da arte.

O caráter não-universal da arte moderna atesta o espaço de liberdade historicamente conquistado pelos artistas, afinal, ele é produto de uma importante ruptura social da arte, a da criação em relação às demandas e expectativas do público (BOURDIEU, 1996). A anomia estética seria a conversão da liberdade estética em um estado no qual inexiste uma norma única e exclusiva a regulamentar a produção. Com isso, emerge uma pluralidade de formas possíveis de se fazer arte – como demonstraram as diversas vanguardas. O esvaziamento da identidade da arte – o que é uma obra de arte? – se deu em favor da abertura à infinidade de estilos. O artista, então, passa a desfrutar de uma margem de liberdade jamais vista. Todavia, o campo de produção simbólica não seria homogêneo, isto é, nem toda produção partilharia do privilégio de uma liberdade estética concreta. Bourdieu afirma que o campo de produção simbólica se divide entre aqueles destinados à produção livre e autônoma, recusando o prestígio econômico cujo retorno é mais imediato e socialmente valorizado, em favor de uma produção orientada pela lógica da arte pela arte, à espera do reconhecimento dos outros agentes do campo e

consagrado pelos mais rigorosos critérios. A arte pura, ao se opor à arte social e à arte burguesa, à missão social e à função social, segue sua própria lógica. A autonomia, coletivamente conquistada, concedeu aos artistas uma liberdade quanto às determinações econômicas e morais, mas com a exigência de que a arte fosse cultuada por um amor ainda mais puro: nada estaria acima dela, tudo devendo ser por amor à arte. Mas, em um contexto no qual a arte se encontra livre, o amor pela arte é um amor pela liberdade, mediado pelo campo artístico. Assim, deve-se reconhecer nos artistas puros um grau de liberdade inerente ao campo, dada a inexistência de um único princípio de criação a ser adotado e aplicado. Pelo contrário, é um espaço aberto à expressão criativa, ainda que dentro das regras da arte, mas que concederia licença para experimentos artísticos os mais diversos – mesmo aqueles que extrapolassem os esquemas de apreciação mais consagrados.

A constituição de um campo autônomo torna-se condição de possibilidade de práticas artísticas livres. Para Bourdieu, então, embora práticas não-deterministas sejam possíveis e pressuponham condições sociais, elas também são historicamente conquistadas. O campo, como margem de liberdade instituída, deve ser produzido e reproduzido constantemente. Reconhecer o caráter histórico da liberdade estética é reconhecer a possibilidade de sua construção. Bourdieu, ao resgatar a gênese histórica do campo de arte puro, esmiúça os fundamentos de uma liberdade intelectual possível na dimensão estética, assim como reconstruiu, em diversas obras, a liberdade proporcionada pela reflexividade sociológica. Mas, se o campo de arte exprime uma conquista coletiva, para Bourdieu há uma dimensão mais individual na qual se pode vis-

lumbrar a possibilidade de instituição de graus de liberdade: o estilo de vida do artista, que lida, de modo ainda mais específico, ao modo de ser de cada intelectual e a possibilidade de construção da própria identidade, isto é, à possibilidade de configurar, ainda que sob certos limites, o próprio habitus.

3.3.2 O estilo de vida do artista

Para compreender como o estilo de vida pode ser lido como parte essencial de uma liberdade conquistada, é conveniente retomar a distinção ontológica entre o que é humano e o que é meramente animal, entre aquele que usufrui de liberdade e autonomia e aquilo que é condenado a um determinismo biológico.

À diferença dos animais, os seres humanos possuiriam uma maior adaptabilidade, graças à elasticidade no escopo de suas ações. Freitas (2006, p.26) fornece uma argumentação interessante quanto a essa divergência:

> o homo sapiens teve sua existência como espécie definida por uma separação, por uma abstração essencial, que se deu entre o ímpeto para agir e a sede do poder que direciona a ação. No animal, o instinto contém tanto a determinação que leva ao movimento, quanto o modo como essa ação será realizada [...] O instinto contém, tanto a matéria, quanto a forma da ação, ou seja, tanto o impulso para agir, quanto a determinação de fazê-lo [enquanto que] o ser humano, ao contrário, não recebeu da natureza a forma como satisfará o ímpeto que o move [...] portanto não possuiria instinto, mas, sim, pulsão, que deixa em aberto se e como alguma ação será feita

Elias (1994, p.38), por seu turno, acredita que "o que falta ao homem em termos de predeterminação hereditária, em seu trato com os outros seres, tem que ser substituído por uma determinação social, uma moldagem sociogênica das funções psíquicas". Não faltam aos seres humanos ímpetos ou tendências, tão somente não está neles inscrita a forma ou mesmo a necessidade de satisfação. Há sempre um rol de demandas individuais que devem ser reprimidas, uma vez que não encontram, em determinados instantes ou espaços, a forma adequada de sua satisfação. Eis o elemento central da ontologia humana, para Elias. Não é pura e simplesmente se e como alguma ação será feita, mas, principalmente, o fato de que a modelagem social é necessária para uma engenharia prática dos indivíduos, modelagem como desenvolvimento ocasiona efeitos determinantes na subjetividade (ELIAS, 1993; 2011). Sem essa modelagem "a criança continua a ser [...] pouco mais que um animal" (ELIAS, 1994, p.31). O desenvolvimento individual requer uma ampla estrutura social que lhe seja subjacente, do contrário, o potencial humano efetivado nos seres adultos não chegará a existir. A pobre herança natural na esfera da ação exige, em compensação, um maior dispêndio subjetivo. Se não está prescrito tampouco predeterminado o se e o como agir, supõe que o indivíduo deva se autorregular. Há um deslocamento da regulação instintiva para uma autoregulação psíquica. E, uma vez que essa autorregulação não é herdada através da natureza, ela é historicamente aprendida pelos indivíduos através do convívio com os demais, isto é, em sociedade. As interações sociais forneceriam instrumentos e esquemas desenvolvidos socialmente às crianças, de modo que possam ascender ao pleno desenvolvimento humano pressuposto por cada sociedade.

Para Elias (1993; 2011), o processo civilizador seria o conjunto de instrumentos e esquemas desenvolvidos como formas de autoregulação psíquica, que permitiria transcender a frágil herança natural com relação à orientação prática dos indivíduos. Haveria um processo psicogenético impelindo o desenvolvimento psíquico dos indivíduos, modelando comportamentos, de acordo com os princípios da cultura na qual vivem.

Se, para Elias, bem como para Durkheim, a socialização culminaria na autonomia dos seres humanos através da aquisição de uma engenharia prática socialmente produzida, Bourdieu (2013a) empenhou-se em expor o caráter opressor intrínseco à imposição social de determinadas formas arbitrárias de vida como as únicas legítimas e possíveis. A teoria da violência simbólica exprimiria a forma pela qual a dimensão histórico-cultural tornaria o processo de subjetivação marcado por um poder que, ainda que ateste a supremacia da cultura sobre a natureza, acabaria por reinscrever, na própria subjetividade, determinantes heterônomos, que constituem o habitus – ironicamente, uma segunda natureza (BOURDIEU, 2002).

A crítica à teoria bourdieusiana fez eco quanto ao determinismo do habitus, embora, paradoxalmente, Bourdieu (1992; 2001) tenha reconhecido a cultura – e por consequência o poder simbólico – como um caminho para transcender as próprias determinações históricas.

Ao conceber a cultura à luz da ascese e da sublimação, enxerga-a como um instrumento de liberdade, pois atestariam o poder de escolha dos agentes, de resistir às satisfações mais fáceis, vulgares e imediatas. A liberdade não seria um puro espontaneísmo. Ela exigiria disciplinamento do corpo, do desejo, de aspectos pré-socias bem como na capacidade de eleger fina-

lidades mais elevadas do ponto de vista social. O interessante é que, se a liberdade concedida pela cultura está ligada à ascese e à sublimação, como aparece na própria possibilidade de uma prática científica (PETERS, 2017), é na dimensão estética que Bourdieu encontra o espaço privilegiado para pensá-la, afinal, a liberdade estética estaria, a todo instante, transcendendo a animalidade e atestando a superioridade da humanidade.

A dimensão estética, ao tratar do prazer sob a forma vulgar ou elevada, coloca em questão a "capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano" (BOURDIEU, 2011a, p. 14), pois a capacidade de sentir prazer esteticamente seria um "símbolo de excelência moral, enquanto a obra de arte torna-se um teste de superioridade ética" (BOURDIEU, 2011a, p. 452). O discurso estético – como aparece nas produções de Kant, Adorno e Schiller – estaria vinculado, na interpretação de Bourdieu, à elaboração de uma definição do humano, impondo uma distinção ontológica entre homens e não-homens, chegando ao ponto de considerar o discurso estético uma forma de "monopólio da humanidade" (BOURDIEU, 2011a, p. 453).

Em A Distinção, Bourdieu (2011a, p.17) afirma que o "gosto é a manifestação suprema do discernimento que, pela reconciliação do entendimento com a sensibilidade [...] define o homem na acepção plena do termo". O argumento de Bourdieu faz eco à reflexão de Schiller (2013), que via no gosto a possibilidade de transcender a unilateralidade e fragmentação dos sujeitos, historicamente produzida, entre empiria e racionalidade, entre o mundo concreto e o mundo abstrato, entre a corporalidade e a razão. O gosto – símbolo do discurso estético – definiria o humano na acepção radical do termo, pois forneceria de modo permanente o atestado de superioridade da liberdade sobre a

necessidade, através da superioridade da forma sobre a matéria. Desse modo, para Bourdieu, a liberdade humana estaria ligada à ascese e à sublimação, como formas de transcender a mera animalidade e ascender à esfera da cultura, reino da liberdade.

Há, na dimensão estética, um habitus marcado pela "intenção de submeter as necessidades e as pulsões primárias ao requinte e à sublimação" (BOURDIEU, 2011a, p.14), qual seja: o habitus que fundamenta o estilo de vida do artista. O artista puro converteria a disposição estética em um estilo de vida. Para o pensador francês, o estetismo – elemento definidor do estilo de vida do artista puro – é, então, o princípio prático que fundamenta a liberdade do artista.

Assim como imaginava a possibilidade de conceber o cientista através da inculcação de disposições, supondo a possibilidade de instituir um habitus científico, em Ofício de Sociólogo, Bourdieu de modo implícito concebeu uma espécie de habitus aestheticus, ao pressupor a conversão dos princípios da arte em princípios práticos de ação, em As Regras da Arte.

Ampliar o campo de jurisdição dos princípios estéticos – deslocando-o do mundo da arte para o mundo da vida – significaria não apenas a submissão da vida aos valores da arte, da ética à estética, mas, mais do que isso, acabaria por romper os vínculos entre a arte e a realidade, consequentemente, entre a estética e a ética. Como resultado, o estetismo seria um agnosticismo moral, uma indiferença ética capaz de neutralizar o mundo ao recusar os valores hegemônicos do mundo da vida. Em última instância, o estetismo teria o poder de criar fissuras na própria crença dos agentes no real, na realidade, transcendendo a incomunicabilidade entre o espaço do jogo e o espaço do real, ao aplicar ao mundo aquilo que supostamente estaria

restrito ao mundo da arte, como uma esfera lúdica, segundo a visão de Huizinga (2012).

Mas, se para Huizinga (2012) o jogo teria uma natureza instável devido à possibilidade de ser interrompido e suspenso pelas urgências da vida cotidiana, o estetismo – como entende Bourdieu (1996, 2011a) em termos de uma disposição estética – afirma o caráter ininterrupto do poder do artista, quando esse aplica à experiência mais vulgar os princípios da arte. Estetizar o mundo é, assim, uma apropriação simbólica da ordem existente e atesta o poder e a liberdade do artista. A disposição, para traduzir o mundo na linguagem e nas regras da arte, uma vez que é inerente à própria personalidade do artista, pode ser mobilizada em qualquer contexto prático, concedendo, assim, um grau de agência considerável.

A neutralização do real, operada pela disposição estética, atesta, desta forma, o poder simbólico inerente à prática artística. Em As Regras da Arte, Bourdieu (1996, p.49) afirma que "a illusio romanesca, que, em suas formas mais radicais, pode chegar [...] a abolir a completa fronteira entre arte e ficção encontra seu princípio na experiência da realidade como illusio". O conceito de illusio refere-se a tudo aquilo que faz o agente mergulhar nos jogos sociais, levando-os a sério e às últimas consequências. Seria ela quem permitiria aos agentes esquecerem que os jogos sociais são apenas jogos, pois imporia aos agentes uma relação encantada através de uma cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas. Para Bourdieu (1996, p.50), a arte seria o lugar privilegiado para se "lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais do que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada".

A arte, sob o primado da estética, ao estabelecer o corte entre a aparência estética e a realidade, permitiria fazer emergir o problema "da ficção da realidade e da realidade como ficção" (BOURDIEU, 1996, p. 367). O estetismo provocaria a contradição entre os princípios de visão artísticos e os do senso comum, entre os da arte e o da realidade. O artista, ao mesmo tempo em que levaria a sério as ilusões da arte, por uma crença fundamentada no mundo da arte, padeceria de uma incapacidade de levar a sério a illusio dominante do mundo prático. O estetismo seria, então:

> [uma] espécie de impotência para levar a sério os jogos de sociedade mais reais, o mundo do senso comum, da experiência dóxica do mundo proporcionada por uma socialização bem-sucedida, isto é, capaz de assegurar a incorporação das estruturas partilhadas [...] o consenso sobre o sentido do mundo (BOURDIEU, 1996, p. 336).

Implicaria, portanto, a perda da adesão inconsciente, fundamento do determinismo e do reprodutivismo, gerando desapego, indiferença e distanciamento em relação à ordem existente. O estetismo é uma transgressão. Ao colocar a crença no mundo da arte e nos significados artisticamente produzidos como superiores à illusio dominante, o artista rompe com a cumplicidade e impõe, através de seu estilo de vida, uma maneira de existir autônoma e livre em relação às estruturas sociais dominantes.

É a dialética entre o mundo da arte e o mundo real, o conflito entre as duas illusios, que atesta o poder simbólico contestatório atribuído aos artistas. A construção da própria identidade e a adoção de um estilo de vida de modo livre, torna

objetiva a liberdade do artista, transformando a arte em uma arte de viver (BOURDIEU, 1996). Se a violência simbólica se dá pela imposição do arbitrário cultural, a liberdade do artista está expressa no poder de transmutar "uma determinada maneira arbitrária de viver em uma maneira legítima de existir, que, por sua vez, atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade" (BOURDIEU, 2011a, p. 57). Ao mesmo tempo em que seu estilo de vida se torna um privilégio, empurra todos os demais para a esfera do arbitrário, recusando-lhes a naturalidade, a espontaneidade, a legitimidade.

Se a existência de um campo autônomo serve como condição de possibilidade para práticas livres, a possibilidade de instituir um estilo de vida reforça essa visão, mas de um ponto de vista mais individual. Haja vista que o habitus institui uma identidade e um estilo de vida, no caso dos artistas, pode-se reconhecer a possibilidade prática de uma construção menos determinada da subjetividade, gerando uma margem de liberdade em relação à doxa hegemônica.

Além da existência de um campo dotado de autonomia e da possibilidade de instituir um estilo de vida de modo mais autônomo, há um traço de personalidade, inscrito na disposição dos artistas, que Bourdieu interpreta como princípio de uma prática livre: o caráter leviano e ambivalente dos artistas.

3.3.3 O caráter leviano e o espírito ambivalente

Schiller (2013), para afirmar o primado da disposição estética como o fundamento da liberdade, ou seja, fundamento ontológico do verdadeiramente humano, defende que o ser humano só é plenamente humano quando joga. A liberdade conquistada

pela disposição estética de Schiller se daria tanto em relação à exterioridade – ao pôr à distância os interesses e necessidades do mundo prático – quanto em relação à interioridade – ao atestar a autonomia e independência do sujeito em relação ao mundo. Bourdieu, por sua vez, enxerga no caráter leviano da arte (a superfluidade, a não-seriedade) um dos instrumentos de ruptura com a adesão incondicional à ordem existente.

Bourdieu pensa o ethos do artista como homólogo à personalidade típica dos adolescentes: período crítico, de transição da infância para a adultez, do mundo lúdico à seriedade. Os artistas buscariam prolongar o estado de adolescência, adiando o máximo possível a entrada na fase adulta. Pense-se na fórmula de Arthur Rimbaud – um dos mais precoces escritores da modernidade – que dizia: ninguém é sério aos 17 anos. Rimbaud sintetizava a liberdade do espírito artista e a rebeldia da adolescência. O métier de artista, a seus olhos, ligava-se à transcendência em relação à realidade. Para o Rimbaud, a leveza concedida pelo desprendimento em relação à ordem é sensível: "não acho a vida assim pesada, ela se evola e flutua longe muito acima da ação, ponto axial do mundo [...] a vida é a farsa a ser levada por todos" (RIMBAUD, 2007 p. 145). A adolescência de Rimbaud exprime, do ponto de vista histórico, a conexão teórica construída por Bourdieu: a revolta, a não-seriedade, um dar de ombros para o mundo prático.

Retomando a teoria bourdieusiana da identidade dos agentes, ele postula o primado da trajetória social sobre a biografia: dentro de sua teoria do habitus, as posições sucessivamente assumidas pelos agentes são explicadas pelas anteriores, como um processo de progressivo estreitamento do campo de possibilidades, que ele chamará de envelhecimento social. O

envelhecimento nada é senão o processo de redução do campo dos possíveis. Tornar-se velho é tornar-se fixado, definido, restrito. A imobilidade exprime metaforicamente a não-liberdade, a mais extrema determinação. O espírito adolescente, contrariamente, como período imediatamente anterior à "entrada definitiva na vida séria" através da efetivação de escolhas irreversíveis que exigem sacrifícios, concederia ao artista uma margem de liberdade ao conservar um campo aberto de possibilidades. Prolongar a adolescência é recusar, deliberadamente, escolher, isto é, envelhecer, sacrificar, estreitar.

Ora, o poder de retardar o envelhecimento, de romper com as trajetórias e identidades pré-definidas, é um manifesto poder de resistência e liberdade. É apropriar-se do tempo, retardá-lo, neutralizá-lo. O processo de envelhecimento pressupõe o caráter irreversível da resolução de conflitos, contradições, a pacificação do habitus – e é exatamente isso que a disposição do artista mantém através de seu caráter ambivalente.

A ambivalência exprime a existência simultânea e de mesma intensidade de dois sentimentos ou ideias opostas com relação à mesma coisa. Do ponto de vista subjetivo, pressupõe a coexistência de universos inconciliáveis, haja vista que toda diferença de valor é divergência. O caráter irresoluto da ambivalência possibilitaria a emergência de um estado de hesitação-ativa, pois não se trata de uma indiferença.

Um espírito ambivalente seria caracterizado por uma identidade flutuante, não-fixa. Em As Regras da Arte, Bourdieu afirma incessantemente o fato de que os agentes dotados de disposições ambivalentes serem incapazes de se identificarem totalmente com qualquer dos papéis sociais, induzindo o agente a uma oscilação crônica em relação às tomadas de posição

em relação a qualquer matéria social – ética, política, cultural. A mutabilidade intrínseca ao artista concede a ele o privilégio de transitar pelos mais distintos espaços sociais, assumindo posições diversas, gerando práticas divergentes e contraditórias.

No campo do poder, o artista estaria situado na condição de dominado entre os dominantes – partilhando a condição de subalterno com o "povo" – e de dominante entre os dominados – afastado do "povo". Não se identificaria, então, nem com a classe dominante burguesa – e o poder econômico que ela domina – nem com a classe popular – pois não partilharia da mesma relação com as necessidades e urgências da vida. Equidistante dos polos e de suas condições de vida, o artista estabeleceria vínculos contingentes, nunca estando visceral e organicamente ligado a nenhum dos grupos. O artista puro não faz arte social, tampouco arte burguesa: não busca nenhuma função ou finalidade social. Despreza o espírito instrumental e economicista dos burgueses, bem como a condição miserável e embrutecedora da classe popular, ambos inaptos à arte pura e ao estilo de vida de artista.

A ambivalência tem uma similaridade com a fórmula bourdieusiana da "dupla-recusa" como uma deliberada ruptura social do agente diante das ofertas sociais: nem deus, nem o diabo. A dupla-recusa seria o desvio prático em relação às rotas pré-definidas (BOURDIEU, 2005). A relutância da ambivalência e a leviandade do espírito adolescente geram uma disposição prática orientada para a abertura do campo dos possíveis, à liberdade de escolha e mesmo invenção de novos caminhos: identidade, estilo de vida, trajetória. Retardar o envelhecimento é recusar as determinações sociais. Leviandade e ambivalência geram margens de liberdade.

Não é por outra razão que Bourdieu considera a ambivalência, essa disposição intrínseca ao artista, como produto subjetivo das in-determinações objetivas. Bourdieu (1996, p. 27) diz que o artista "está predisposto à indeterminação por essa dupla determinação contraditória [...] [situando-se] em uma zona de não-gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma direção ou outra". Esta perspectiva se assemelha ao impulso lúdico de Schiller, resultante da ativação do impulso sensível e do impulso racional, gerando um totalidade não-determinada e, concedendo ao sujeito liberdade sem vacuidade, uma liberdade rica, plena.

A teoria bourdieusiana do habitus postula a existência de um princípio de ação construído a partir da conversão das condições de existência em princípios práticos, no qual o passado determinaria o presente e o futuro, dada a inércia e a tendência quase irreversível inerente às disposições. Todavia, em sua análise da disposição ambivalente do artista, o caráter contraditório das forças que ele conserva dentro de si, sem anulá-las, coloca-o em um estado de in-determinação, isto é, não-determinação, condição de possibilidade da própria liberdade. Um agente cujo habitus não determina de modo automático sua agência tem maior chance de efetivar práticas reflexivas e conquistar maior margem de consciência.

A ambivalência exprime a possibilidade prática de neutralizar regras sociais. Haja vista que distintos valores, princípios e normas recebem a mesma importância, Bourdieu afirma que ela produz uma neutralização tanto da ética (os valores que ordenam o mundo prático) quanto a estética (a anomia estética do campo converte-se em anomia subjetiva).

Necessário – e isso é de extrema importância – distinguir a teoria do habitus clivado da formulação em torno do espírito ambivalente. Ainda que exprimam a possibilidade de um habitus constituído por distintos princípios de ação (contradizendo a visão determinista do habitus como monocausal), o habitus clivado pressupõe a internalização de princípios práticos contraditórios, cuja consequência é a constituição de uma identidade marcada por um sofrimento subjetivo, esfacelada, contraditória, enquanto que o espírito ambivalente pode ser caracterizado pela negação dos possíveis, dada a falta de pleno reconhecimento entre subjetividade e objetividade. A fragilidade da identificação do agente com as possíveis doxas, coloca o espírito ambivalente como irredutível à teoria do habitus clivado, bem como à existência de habitus plurais, como formulado por Lahire (2002). A ambivalência tem como fundamento conceitual a neutralização de princípios de ação, não a sua internalização e incorporação.

Até o presente momento, tem-se que, para Bourdieu: (1) o campo artístico autônomo encontram-se condições sociais de possibilidade de práticas artísticas livres – historicamente conquistadas e permanentemente reproduzidas; (2) o artista reafirma sua liberdade através da capacidade de instituir um estilo de vida a partir de princípios autônomos, ele dá forma à própria identidade bem como possui maior gerência sobre suas disposições práticas; (3) o espírito ambivalente e leviano exprime a conversão de condições sociais não-deterministas em disposições in-determinadas, isto é, com margens de liberdade.

Doravante, então, deve-se investigar se a liberdade estética permite um acesso de tais agentes à reflexividade. Há, na disposição dos artistas, algo que os permita objetivar o mun-

do prático, lançar luzes sobre os determinantes da ação, gerar conhecimento sobre as estruturas, bem como propiciar um autoconhecimento, de modo que possam produzir ainda mais autonomia e conquistar mais margens de liberdade? Há, em Bourdieu, um vínculo possível entre estética, conhecimento e reflexividade, que permite reconhecer, além da reflexividade sociológica, outras modalidades práticas de construção de crítica, bem como de resistência e transformação?

3.3.4 Forma e objetivação: uma possível via artística para o conhecimento

Se Bourdieu reconhece margens de liberdade vinculadas à disposição estética pura, torna-se necessário investigar se ele propõe, ainda que de modo implícito, uma relação entre tal disposição prática e uma possível reflexividade, de modo a transcender o monopólio exercido por sua sociologia reflexiva.

Subjacente à análise sociológica das regras da dimensão estética, há um argumento que me parece central para fundamentar a relação entre a arte e o conhecimento. A passagem seguinte concatena, de modo vigoroso, três importantes postulados: (1) a arte é um discurso sobre o mundo; (2) a arte proporciona uma forma específica de objetivação das estruturas sociais; (3) o trabalho formal, essência do fazer artístico, é o fundamento prático tanto da produção do discurso sobre o mundo quanto da objetivação das estruturas sociais:

> o que é, com efeito, esse discurso que fala do mundo (social ou psicológico) como se não falasse dele; que não pode falar desse mundo senão com a condição de que fale dele apenas como se não falasse, ou seja, em

> uma forma que opera, para o autor e o leitor, uma denegação [...] do que exprime? E não é preciso perguntar-se se o trabalho sobre a forma não é o que torna possível a anamnese parcial de estruturas profundas, e recalcadas, se, em uma palavra, o escritor mais preocupado com a pesquisa formal – como Flaubert e tantos outros depois dele – não é levado a agir como médium das estruturas (sociais ou psicológicas) que chegam à objetivação, através dele e de seu trabalho (BOURDIEU, 1996, p. 17-18)

A relevância teórica do possível vínculo entre arte e conhecimento, reside na possibilidade de contradizer a afirmação segundo a qual, na teoria bourdieusiana, haveria um monopólio da sociologia quanto à produção de conhecimento e crítica do mundo social, bem como de acesso à reflexividade.

Por mais precária e incompleta que seja a teorização quanto à forma artística, ela fornece elementos que corroboram a interpretação de que Bourdieu conservava um reconhecimento quanto ao potencial político e gnoseológico da arte, razão pela qual buscara uma aliança entre artistas e cientistas por partilharem da condição comum de intelectuais.

A interpretação da arte como discurso sobre o mundo é construída a partir da cisão já mencionada entre o mundo da arte (marcado por uma ausência de gravidade) e o mundo real (constituído pelas formas urgentes de seriedade). À primeira vista, a oposição da aparência estética e a realidade objetiva implicaria em uma descontinuidade a experiência interna ao mundo da arte e a experiência externa vinculada ao mundo prático vulgar. A princípio, isso sugeriria uma implosão da ponte que liga a arte à realidade. Todavia, para Bourdieu, a arte serve-se exatamente de seu afastamento em relação ao real

para a ele se referir: o "encanto da obra literária deve-se [...] que fale das coisas mais sérias sem pedir, à diferença da ciência, segundo Searle, para ser levada completamente a sério" (BOURDIEU, 1996, p.48).

A arte, como uma forma específica de conhecer o mundo e elaborar discursos sobre o real de um modo artístico, encontra na forma estética o meio privilegiado de comunicação entre a obra e o mundo. Para Adorno (1970), a forma seria um meio de acesso à história pelo fato de que as contradições sociais estariam impressas na própria obra de arte. Desse modo, a experiência da arte se tornaria um importante veículo de conhecimento e crítica social. Mas, para Bourdieu, o fato de a essência do trabalho artístico residir na forma teria qual consequência para a relação entre arte e conhecimento? Haveria um caminho de acesso ao real, de conhece-lo e criticá-lo, uma via que seja específica à arte, irredutível à ciência, que transcenda o método sociológico, à semelhança do formulado por Adorno? Seria essa via aberta aos agentes comuns, em posse de seus gostos, ou seria necessário apropriar-se de outros recursos para extrair esse potencial interno?

Bourdieu (1996) encontra na linguagem artística uma forma de falar sobre o mundo de modo muito específico. A seu ver, a não-seriedade da arte, bem como sua independência em relação à verdade e à moral, concederia uma liberdade estética para falar sobre coisas sérias sem seriedade, assim procedendo, seria possível falar a verdade das coisas do mundo de uma forma que "dita de outro modo, seria insuportável" (BOURDIEU, 1996, p.49), pois o que é dito na arte passa-se por um ar de jogo e brincadeira – o caráter lúdico da arte. Para Bourdieu (1996, p.49), "a escrita oferece ao próprio autor e ao seu leitor

a possibilidade de uma compreensão denegatória, que não é uma compreensão pela metade". A arte seria um discurso sobre o mundo construído de modo contraditório, um referir-se às coisas do mundo sem que se trate de um relato do real, um discurso que "desvela velando", "eufemismo da realidade", que "desrealiza e neutraliza a realidade"[12]. Esse modo artístico de estabelecer uma relação com o mundo é, a grosso modo, a própria concepção bourdieusiana da forma artística: diferentemente do conteúdo, a forma seria o modo como algo está expresso e é dito, a maneira, a forma.

Tendo conhecimento do que já foi exposto, como não pensar a possibilidade de que a forma artística não seja ela própria uma forma de conhecer o mundo por um caminho distinto da ciência? Que a essência da arte seja, exatamente, uma forma de comunicar um conhecimento sobre o mundo através do único caminho que torna o acesso à verdade suportável, haja vista que os agentes, no mundo prático, tendem a viver em um mundo de acordos tácitos, não-problematizados, de modo a manter uma segurança ontológica, intentando preservar a crença existente na realidade objetiva e os significados atribuídos às coisas existentes?

Todavia, deve-se salientar que o caráter fictício da arte não a torna inócua. Pelo contrário, ao ser capaz de neutralizar e desrealizar a realidade, a obra de arte é dotada de um poder intrínseco – historicamente possível através de uma cumplicidade entre artista e público em levar a arte à sério – de produzir um "efeito de realidade", que, para Bourdieu, é exatamente o

12 O poder de neutralização do real – isto é, do arbitrário cultural e do poder simbólico a ele imanente – de uma ruptura com a seriedade não é monopólio da disposição estética, podendo ser rastreado no humor, como forma de ruptura (Cf. Peter Berger, Redeeming Laughter: the comic dimension of human experience, 1997).

poder de produzir a crença na realidade da arte. Sem que os agentes sejam capazes de afastar o caráter objetivo da realidade social e levar a ficção a sério, a crença na arte inexistiria, tampouco haveria o efeito de realidade que a experiência estética produz. A consequência do deslocamento da seriedade do real para a seriedade da ficção é que, dessa forma, "uma referência denegada ao real [...] [permitiria] saber recusando saber o que ele é realmente" (BOURDIEU, 1996, p. 49). Nesse sentido, Bourdieu assemelha-se à formulação de Agamben, que considera a experiência de um conhecimento que não sabe que sabe.

A partir das formulações do sociólogo das práticas, pode-se reconhecer um grau de semelhança entre a sociologia e a arte enquanto formas de crítica do mundo social e de acesso às estruturas que fundamentam o real. Mas, enquanto o conhecimento sociológico pressupõe a ruptura epistemológica entre o mundo prático e o mundo teórico, bem como o esforço científico de construção teórica do objeto como expressão de sua conquista, a ruptura da forma estética, por ser denegatória e fictícia, não destrói os fundamentos objetivos dos acordos tácitos da cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas.

A obra de arte seria uma via de conhecimento pelo fato de que a forma artística efetuaria uma objetivação das estruturas sociais e psicológicas, tornando possível uma "anamnese parcial de estruturas profundas, e recalcadas" (BOURDIEU, 1996, p.17-18). Diferentemente da ciência, que construiria um sistema de relações inteligíveis, racionais e conceituais (BOURDIEU, 2015), a objetivação artística se daria através da expressão sensível, comunicando um saber à sensibilidade, não à razão. Aqui, encontramos a ideia segundo a qual a experiência

da arte pode ser uma forma de conhecimento partilhado intersubjetivamente (GADAMER, 2014). Bourdieu (1996, p.39) reconhecia explicitamente o fato de que arte e ciência seriam formas de conhecimento, ainda que distintos, tanto que afirma:

> não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade de uma figura sensível e de uma aventura individual [...] toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente.

Para Bourdieu, a objetivação estética seria possível através do trabalho do artista sobre a forma – processo através do qual se realizaria uma tradução das estruturas do mundo em uma forma sensível. O trabalho sobre a forma atesta o poder simbólico inerente à atividade artística. Não se trata de relatar fatos, de descrever de modo fidedigno a suposta objetividade, imediata aos sentidos no mundo prático. Pelo contrário, Bourdieu afirma a autonomia da forma em relação à realidade – exatamente pelo trabalho do artista sobre a forma. Haja vista que a arte transcende sua função representacional, ela, então, pode ser concebida como um processo de construção. E é através de sua autonomia em relação à realidade, transcendendo a mera cópia, que a arte pode ultrapassar o reino da aparência (a objetividade imediata do mundo prático) e alcançar a essência (as estruturas profundas, não-conscientes).

O trabalho sobre a forma atesta que é o conhecimento das técnicas específicas e inerentes ao mundo artístico que são determinantes. Paradoxalmente, a autonomia dos princípios artísticos de construção conduz a um retorno inesperado do real

no mundo da arte. Bourdieu (1996, p.116) afirma, em relação à literatura, que a escrita artística tem como finalidade "nada menos que escrever o real (e não de o descrever, de o imitar, de o deixar de alguma maneira produzir-se a si próprio, representação natural da natureza". O processo estético de formalização transcende a representação da realidade tal como ela é percebida de modo imediato pelos sentidos, de modo naturalizado e reificado, como se dá no mundo prático. A forma estética transcenderia o mundo vulgar, permitindo a concessão de uma experiência privilegiada da realidade, uma experiência intensificada, um acesso "ao real mais profundo, mais oculto" (BOURDIEU, 1996, p. 49), ao "real mais real que aquele que se dá imediatamente aos sentidos e no qual se detêm os apaixonados ingênuos do real" (BOURDIEU, 1996, p. 127).

Adorno (1970) argumenta que, dada a autonomia da criação artística, ela não tem como intenção submeter-se aos princípios do real, restringindo-se à função mimética de cópia e representação. Através do processo de formalização, de dar forma, o artista não buscaria, então, reproduzir algo real já existente, mas produzir algo novo, seguindo princípios artísticos imanentes. Cada obra de arte atestaria sua autonomia ao afirmar a realidade daquilo que ela exprime através de sua aparência estética. Nessa esteira, recusando a soberania do real bem como a servidão, o artista produziria uma obra autêntica exatamente por acessar as contradições internas, não-visíveis, da ordem existente. À semelhança da interpretação de Bourdieu, o filósofo alemão reconhece que há algo uma autonomia nos princípios de construção de uma obra de arte, e que, paradoxalmente, é através dessa autonomização em relação ao real que permite acessar o real mais profundo –

assim como o modo de conhecimento estruturalista tinha de romper com o mundo prático para conhecer suas estruturas, a arte escavaria e alcançaria zonas mais profundas ao ultrapassar a experiência vulgar, comum, rotineira.

Bourdieu reconhece, então, na arte uma forma de objetivação na qual as estruturas sociais e psicológicas vêm à torna através da tradução sensível – específica e exclusiva à arte. E isso seria possível por uma razão lógica, segundo sua teoria. Se a forma artística é a possibilidade de acesso às estruturas profundas da realidade, qual a função da sentença bourdieusiana segundo a qual "o verdadeiro a assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo" (BOURDIEU, 1996, p. 334)?

Bourdieu postula que a forma artística é marcada pela "maneira artística de apreender o mundo", isto é, pela maneira do artista enxergar o mundo. A forma não é, senão, um ponto de vista sobre o social, o ponto de vista fornecido pelo artista. É exatamente aí que se enraíza o vínculo entre a forma e o real. Se toda produção artística é marcada por uma "fórmula geradora", fórmula essa que seria produto das condições de existência do artista e que produziria um habitus aestheticus, isso significa que o habitus do artista – relativo a condições sociais objetivas e subjetivas de existência – dota o agente de uma capacidade de objetivar o mundo, conhecê-lo, criticá-lo, refletir sobre ele.

O artista é, então, um agente social capaz de ascender ao real mais profundo, mais oculto, mais verdadeiro através de seu olhar, o olhar do esteta, que, por um lado, é incapaz de levar o real a sério e, por outro, leva a ficção artística a sério,

resultando na possibilidade de produzir discursos denegados sobre a realidade social.

A forma artística é o próprio olhar do artista, uma visão que não rompe com os vínculos com o mundo histórico. Para Bourdieu, o olhar do artista – visceralmente ligado ao trabalho sobre a forma – é o fundamento de sua liberdade diante do mundo. Quanto mais ele se dedica a "escrever o real", ao invés de "descrever, imitar, representar", tanto mais ele se emancipa em relação ao status histórico dos objetos de que trata, dando ênfase ao primado da forma sobre o conteúdo, impondo-se a lei estética de "escrever bem o medíocre", de atestar seu poder simbólico de transcender a imediatidade do mundo real.

A possibilidade de extrair da forma artística um conhecimento acerca do real mais profundo, tornado possível pela liberdade estética enquanto princípio de construção, concede à arte um status privilegiado, dentro da teoria de Bourdieu, pois permite enxergar no artista semelhanças fundamentais em relação ao cientista: ambos são agentes objetivadores, mas por meios distintos, mas historicamente inventados e conquistados.

Se, do ponto de vista do artista, foi possível rastrear a existência da liberdade estética, bem como o potencial interno à arte como forma de objetivação das estruturas, deve-se direcionar a investigação, a partir de agora, para o ponto de vista do público, lugar onde o gosto desempenha um papel essencial. Além disso, o modo de experiência estética pode fornecer um ponto de referência instigante para repensar a lógica prática do próprio habitus.

3.4 O princípio homológico: a identidade entre artista e público

A problematização da teoria bourdieusiana do gosto, em termos da existência de espaços e práticas de liberdade que contradigam o determinismo de sua teoria do habitus através do aspecto mais geral da dimensão estética e do artista, em particular, nada tem de incoerente. As Regras da Arte é a obra na qual Bourdieu se detém no campo de produção de arte, mais do que em A Distinção. Essa, pelo contrário, tem como escopo o campo do consumo, os espaços de estilos de vida, as estratificações culturais vinculadas a aspectos morfológicos. O que une uma à outra, o que permite deslocar-se do artista ao público, dos potenciais percebidos no artista puro, concebido por Bourdieu como um intelectual, ao público que aprecia suas obras, é o postulado teórico segundo o qual há uma homologia estrutural entre os campos e, especificamente, entre o campo de produção da arte (nesse caso, As Regras da Arte) e o campo de consumo de bens simbólicos (A Distinção). Pensar os potenciais inerentes à posição do artista é o preâmbulo para se pensar as possibilidades vinculadas ao público.

O termo homologia transcende a sociologia, tendo sido mobilizado por Darwin em A Origem das Espécies, no sentido de apoiar e sustentar sua doutrina da evolução. Refere-se à "relação entre as partes que resulta do desenvolvimento embrionário correspondente, quer entre seres diferentes [...] ou no mesmo indivíduo" (DARWIN, 2004, p. 545-546). A captura de homologias permitiria perceber uma ancestralidade comum em diferentes seres vivos. O termo distingue-se da "analogia", pois nesse caso trata-se tão somente da "semelhança de estru-

tura proveniente de funções semelhantes" (DARWIN, 2004, p. 540). No caso da analogia, depara-se com uma semelhança sem que haja um elo, uma conexão, entre os seres vivos em questão.

Na sociologia bourdieusiana, a homologia teria sido mobilizada para postular a semelhança estrutural entre os distintos campos (COULANGEON & LEMEL, 2009). Nesse sentido, a homologia tornaria possível a concepção de uma certa universalidade intrínseca aos campos (COULANGEON & LEMEL, 2009). O próprio Bourdieu tendeu a aplicar o mesmo esquema teórico – a teoria do campo – a diversos universos, corroborando para o postulado da existência de uma homologia estrutural entre eles, pois, a despeito das distintas lógicas – o amor pela arte, o amor pelo conhecimento, o amor pelo dinheiro -, apesar das distintas finalidades, a estrutura dos campos seria semelhante.

Do ponto de vista que nos interessa, a homologia refere-se ao campo de produção simbólica (vinculado aos artistas e especialmente proposto em As Regras da Arte) e o campo de circulação e consumo (desenvolvido em A Distinção). Em As Regras da Arte, Bourdieu (1996, p. 187) afirma que "o campo de produção e difusão possuem estruturas homólogas [...] organizado segundo mesmo princípio", havendo uma "homologia estrutural e funcional entre o espaço dos autores e o espaço dos consumidores [...] e a correspondência entre a estrutura social dos campos de produção e as estruturas mentais que [...] consumidores aplicam aos produtos" (p. 187). Em A Distinção, Bourdieu (2011a, p. 217) reafirma "o princípio da homologia funcional e estrutural segundo o qual a lógica do campo de produção e a lógica do campo de consumo são objetivamente orquestrados".

Com esse postulado da teoria bourdieusiana, torna-se possível se deslocar do espaço do campo de produção para o campo de consumo sem cometer atrocidades, pois Bourdieu pressupõe, em algum grau, a equivalência de habitus entre artistas e seus respectivos públicos. Esse é o impulso originário que nos fará transitar do espaço e práticas de liberdade conquistados pelos artistas puros para o espaço do público.

Certamente, não será concedido ao público os mesmos poderes, mas ater-se-á ao essencial, àquilo que os une de modo mais consistente: a disposição estética. A disposição estética pura não é um monopólio exclusivo dos artistas. Dessa forma, cabe investigar como a disposição pura – manifestação de liberdade do artista criador – é conquistada pelo público, bem como mobilizada de forma prática, de modo a pensar práticas de liberdade mediadas pela dimensão estética. Não será menos importante investigar a possibilidade de a experiência estética possa ser uma via estética para se ascender a um estado de reflexividade, já que o mundo da arte parece ser bem mais aberto ao público do que o campo de produção de conhecimento científico.

3.5 Teoria bourdieusiana do gosto

O título da obra de Pierre Bourdieu – A Distinção: crítica social do julgamento – declara abertamente seu interesse em dialogar com o Kant de "A Crítica da Faculdade do Juízo", talvez a mais importante obra filosófica moderna para o discurso estético. Em ambas o gosto aparece como uma categoria de suma importância. Bourdieu busca, através dessa interlocução, produzir uma crítica sistemática da filosofia kantiana. Entretanto, defenderei que reduzir a relação entre Bourdieu e Kant a uma

negação é parcial, pouco contribuindo para um entendimento mais justo de sua teorização.

É inegável a existência de uma crítica sociológica ao discurso filosófico do gosto. No capítulo anterior, expomos como a filosofia, metaforicamente, apropriou-se do gosto, pensando-o de acordo com uma lógica específica de funcionamento: o gosto seria algo que transcende a vontade, pressupondo um aspecto inato a cada indivíduo, possuindo autonomia em relação ao conhecimento e à razão, funcionando de modo imediato. A lógica do gosto – que não deixa de ser uma construção típico ideal do discurso filosófico – está presente em Kant, que postula o gosto como transcendentalmente fundamentado, independente da razão, operando como uma faculdade de julgar de modo i-mediato, in-determinável pela vontade, insubmisso à imposição, devendo ser uma clara manifestação de autonomia e liberdade de cada sujeito. A teoria de Bourdieu, certamente, dedica-se à crítica da ideologia inerente aos discursos sobre o gosto – definida como "ideologia carismática" –, o que corrobora a visão antagonista da sociologia do gosto em relação à filosofia, embora isso não esgote a relação entre ambas.

A ideologia carismática, do ponto de vista da estética e do gosto, refere-se ao processo pelo qual elementos sociais e históricos são naturalizados e, consequentemente, as aquisições provenientes da educação e da experiência são convertidas em naturais, intrínsecas a cada pessoa. A ideologia aniquila a historicidade. No campo de produção artística, a ideologia carismática impõe a visão do artista como um criador sem qualquer vínculo com as condições históricas, dotado de um dom natural, arrebatado por inspirações miraculosas que o impeliriam a produzir obras sem qualquer vestígio impuro de historici-

dade. Em suma, cria-se a imagem do artista como gênio, que, como Kant (2010) define, seria o favorito da natureza. Quanto ao campo de consumo, a ideologia defenderia a existência de pessoas naturalmente aptas à apreciação estética, um grupo privilegiado de indivíduos dotados de uma sensibilidade mais refinada, herdeiros privilegiados de presentes da natureza. Em ambas as vias, postula-se um caráter irreversível quanto à aptidão para as artes: ou nasce-se gênio e amante das artes ou se estará eternamente condenado a esforçar-se em vão para superar os determinantes da natureza. Ao converter em atributo natural um conjunto de competências culturais, a ideologia carismática inverte a lógica: o construído torna-se "incriado".

Opondo-se ao discurso ideológico, Bourdieu (2011a) afirma que há dois tipos ideais de modos de aquisição do gosto: (1) aquele que se dá desde a mais tenra infância, de modo precoce, lento, total, insensível; (2) outro que se daria tardiamente, de modo apressado para recuperar o tempo perdido, através de doutrinas, sistemas, métodos. O primeiro modo de aquisição – dada a longa e insensível aquisição – seria convertido em um gosto natural, afinal, abre margem para uma amnésia de sua gênese histórica. Contrariamente, as formas tardias de formação do gosto através de uma aprendizagem consciente de competências estéticas, implicaria um gosto não-natural, marcado pelo esforço e investimentos práticos – contradizendo o suposto espontaneísmo do gosto.

Apesar da crítica, deve-se lembrar que toda ideologia tem sua verdade. O fato é que o modo de aquisição mais longo permite, de fato, a conversão de uma aprendizagem cultural em uma segunda natureza. A teoria do habitus atesta que há uma possibilidade histórica de conversão da cultura em uma segun-

da natureza, através da subjetivação insensível e aparentemente livre (aparentemente, pois é objetivamente orquestrada). Eis um ponto de suma importância: embora Bourdieu dedique parte de sua obra a opor-se à ideologia estética do gosto como natural, atestando seu vínculo com a educação, especialmente em relação ao grau de instrução e à origem social, por outro, empenhou-se igualmente no reconhecimento da verdade histórica dessa possibilidade de experiência. Reconheceu a verdade – ainda que parcial – da estética kantiana: a disposição pura, postulada por Kant e outros estetas, não é historicamente falsa. Cabe, então, investigar qual o sentido e o grau de verdade dessa disposição, e perguntar-se em que medida ela permite, à semelhança do artista, margens de liberdade perante a ordem existente. Igualmente, deve-se questionar se tais agentes, dotados de disposições estéticas homólogas às do artista, ascendem à reflexividade e à crítica, através da experiência da arte.

3.5.1 Gosto puro: liberdade via estética

Não são raros os testemunhos do próprio Bourdieu nos quais se pode encontrar uma defesa da estética kantiana, isto é, da verdade histórica de sua reflexão filosófica sobre a experiência ligada à arte. Em Meditações Pascalianas, Bourdieu (2011a, p. 91) afirma que se pode tomar seu discurso como verdadeiro, desde que se "possa atribuir a essa estética uma validade limitada, como análise quase fenomenológica da experiência estética acessível a certos "sujeitos" cultivados de determinadas sociedades históricas". Em Introdução à Sociologia Reflexiva, serve-se de palavras próximas, para afirmar que "a estética de Kant é verdadeira, mas somente como uma fenomenologia da ex-

periência estética" (BOURDIEU & WACQUANT, 1992, p.88).

A suposta ruptura bourdieusiana com o discurso estético não é total, bem como é parcial sua ruptura com Kant. O programa sociológico de Bourdieu buscou, opondo-se à análise transcendental universalista de Kant, os fundamentos históricos que tornariam a experiência estética pura possível. É através desse processo, recusando a universalidade a priori da experiência estética pura, reintroduzindo os fundamentos históricos de sua possibilidade, que Bourdieu pôde efetivar uma crítica do gosto preocupada com as condições de possibilidade e os limites da experiência pura. A concessão de uma limitada validade à estética de Kant reside no fato de que, apesar de ser universalizável, as condições de acesso à experiência pura são restritas a poucos, isto é, são um privilégio. Todavia, ainda que afirmasse o caráter ideológico da estética kantiana por postular como universal aquilo que é restrito a uma classe específica, Bourdieu não a considera falsa, tampouco condenável. A experiência estética pura é real e Bourdieu dedicou-se não a destruir a estética kantiana, mas a resgatar seus fundamentos históricos, razão pela qual suas análises envolvem sempre a ruptura da amnésia histórica de modo a resgatar a gênese social dessa experiência.

Bourdieu (1996) afirma que o "olhar puro" – metáfora da disposição estética pura – é uma invenção histórica, definindo-a, como anteriormente foi dito, como uma das maiores conquistas da liberdade intelectual, estando estreitamente ligada à emergência de um campo de arte autônomo (uma totalidade constituída por artistas, profissionais da arte e público). O olhar puro do artista e o gosto puro do público são, para Bourdieu, correlatos, homólogos, inseparáveis. Assim como o

artista puro conquistou sua liberdade sob determinadas condições, igualmente o público pôde desfrutar de uma forma de liberdade estética homóloga. Cabe, então, compreender de que forma o gosto puro do público é conquistado e posto em prática para que se possa vislumbrar seus vínculos com a liberdade, a resistência, a crítica, a reflexividade.

A teoria bourdieusiana concebe a dominação pela ótica de um ajustamento cego, inconsciente e irrefletido dos agentes às práticas socialmente impostas, não sendo por outra razão que ele conceba a liberdade como capacidade de "propriamente humana de colocar em suspense a adesão imediata, animalesca, ao sensível e de rejeitar a submissão ao puro afeto, à simples aisthesis" (BOURDIEU, 2011a, p. 451). Do ponto de vista estético, o distanciamento é concebido como signo de liberdade, insubmissão àquilo que está posto e aceito de modo imediato. O prazer estético oferece, de modo permanente, um espaço para se pensar formas mais livres de relação entre sujeito e objeto, como pensavam Kant (2010) e Adorno (1970), experiência na qual o objeto não estaria reduzido à subjetividade de quem experimenta, bem como o sujeito não estaria irresistivelmente submetido às forças da aparência estética, à força do sensível, efetivando uma demissão da razão e realizando uma regressão dos sujeitos à dimensão mais animalesca. O distanciamento, tornado possível pela ruptura à adesão à imediatidade – em Bourdieu, a ruptura com a cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas que tornam a experiência prática não-reflexiva possível –, é a evidência de que há, do ponto de vista do comportamento estético, signos de liberdade.

O fato de Bourdieu estabelecer uma identidade entre a categoria estética de gosto e o conceito de disposição estética,

curiosamente, ao invés de tornar a conexão entre gosto e liberdade mais distante, torna-a mais estreita e abrangente. Em sua teoria, o gosto pertence ao habitus, ao conjunto das disposições práticas. Por essa razão, o gosto puro é uma disposição prática através do qual se pode pensar a possibilidade de uma liberdade na própria prática, pois, diferentemente do caráter teórico da ciência, o gosto puro é prática por excelência, dado que é posto em ação no interior de experiências estéticas. Ao ser convertido em um habitus, o gosto puro torna-se passível de generalização através de transferências sistemáticas, analógicas, inventivas. E é essa propriedade que Bourdieu reconhece no habitus que concederia ao gosto puro a possibilidade de aplicação universal a todo e qualquer objeto ou prática. Caso se fundamente a relação entre disposição estética pura e liberdade, corrobora-se para a hipótese de que há, na estética, um espaço privilegiado para se pensar um modo prático de funcionamento do habitus não-determinista nem reprodutivista.

Quanto ao olhar puro, Bourdieu (2011a, p.12) afirma que ele "implica uma ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo que, levando em consideração as condições de sua plena realização social, é uma ruptura social" e continua dizendo que ele "opera uma suspensão da adesão "naïve" que é a dimensão de uma relação quase lúdica com as necessidades do mundo". Ora, ao conceber a disposição estética como uma forma de transgressão em relação à ordem social, Bourdieu reconhece a margem de liberdade conquistada pelo habitus dotado de tal princípio prático.

Sua teoria da prática seria determinista e reprodutivista, segundo os críticos (ALEXANDER, 1996; JENKINS, 1982), haja vista que o princípio das práticas – o habitus – nada mais faria

que reproduzir o que foi internalizado, gerando ajustamentos não-pensados entre a subjetividade e a objetividade, sendo a dominação nada mais do que a forma pela qual os indivíduos são submetidos aos ditames do arbitrário sociocultural. Se a disposição pura opera uma "suspensão da adesão naïve", isto é, rompe com a doxa, ela efetua uma ruptura com a cumplicidade ontológica pressuposta como necessária para a reprodução social e caracterizadora da dominação social; e se é percebido como uma "ruptura com a atitude habitual", significa que a compreensão da prática como uma inércia inconsciente não é verdadeira do ponto de vista da disposição pura.

Se a prática, por ele teorizada, seria essencialmente definida pelo "sentido do jogo", algo intuído já no corpo e no hábito dos agentes, que os levaria a agir sistematicamente de acordo com as exigências das estruturas sociais, esse não é o aspecto definidor da prática gerada pela disposição pura. Bourdieu afirma que, embora o discurso estético sirva-se metaforicamente das expressões desinteresse, desprendimento, indiferença para referir-se ao modo estético de relação entre sujeito e objeto, o verdadeiro fundamento prático desses "símbolos de superioridade estética" encontra-se na capacidade de os agentes efetivarem desinvestimentos, desprendimentos, indiferenças, isto é, uma "recusa de investir-se e de levar algo a sério" (BOURDIEU, 2011, p. 37).

Ora, a illusio é fundamental à possibilidade da prática: ela é o sentido do jogo, na dupla acepção, isto é, sua razão de ser e sua direção. O poder da illusio está expresso de modo vigoroso em um dos diálogos presente no filme Matrix: "Não há como fugir da razão, como negar o propósito. Pois, como ambos sabemos, sem propósito, não existiríamos. Foi o propósito que nos criou. O propósito nos conecta. Ele nos impele. Nos guia. Nos mo-

tiva. O propósito nos define. O propósito nos une" (MATRIX RELOADED, 2003). A illusio é o que fundamenta a crença no arbitrário cultural, convertendo as estruturas históricas construídas em uma realidade objetiva irrecusável do ponto de vista subjetivo.

Para Bourdieu, o espírito de seriedade é, do ponto de vista da personalidade, essencial à manutenção da ordem, afinal, é pela seriedade nos jogos sociais, pela crença inabalável nas estruturas sociais e seus jogos, que se pode reproduzir indefinidamente a sociedade, ao mesmo tempo em que os agentes sabem exatamente como se portar diante dela. Do ponto de vista da disposição pura, a seriedade é suplantada pelo espírito lúdico, que torna possível neutralizar a força do real através de uma desrealização estética, gerando, dessa forma, um distanciamento em relação ao mundo prático, tornando possível, então, práticas livres (sem finalidades, isto é, sem atender a exigências externas impostas aos agentes) bem como o afastamento em relação às pressões objetivas inerentes à realidade. Isso, para Bourdieu, só é possível pelo fato de a disposição estética ser capaz de instituir aquela ruptura social, qual seja, a ruptura entre a arte e a vida, rompendo com a illusio do senso comum, que fundamenta a orientação prática dos agentes no dia-a-dia, abandonando-a em favor de uma outra illusio, a vinculada ao mundo da arte. Assim, seguindo os princípios estéticos, a disposição pura permite uma prática distinta da prática meramente reprodutora.

Temos, então, que a estética kantiana é verdadeira, assim como é possível encontrar na disposição pura uma lógica prática livre. Embora seja historicamente verdadeira, ela não é universal. E, de fato, Bourdieu (2011a) reconhece que o "gosto puro", às vezes definido como "gosto de liberdade", é a disposição estética

socialmente reconhecida como legítima e atrelada a uma classe privilegiada de pessoas que puderam experimentar o mundo de modo mais livre, isto é, cujo habitus teria sido formado sob condições de existências caracterizadas "pela suspensão e pelo sursis da necessidade econômica, assim como pelo distanciamento objetivo e subjetivo em relação à urgência prática, fundamento do distanciamento objetivo e subjetivo em relação aos grupos submetidos a tais determinismos" (BOURDIEU, 2011a, p.54).

O fato de que todo habitus é produto de determinadas condições de existência o teria levado a conceber uma condição na qual o poder econômico desempenharia um papel fundamental, afinal, "o poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância" (BOURDIEU, 2011a, p.55). Tem-se, então, uma questão relevante: qual a condição de possibilidade da disposição pura, já que todo habitus nada mais seria que a conversão de condições de existência em disposições subjetivas?

Proponho essa questão pelo fato de que, em As Regras da Arte, referindo-se à emergência do olhar puro do artista, Bourdieu (1996, p.76) diz:

> como não supor que a experiência política dessa geração, com o fracasso da revolução de 1848 e o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, em seguida a longa desolação do Segundo Império, desempenhou na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que vai de par com o culto da arte pela arte? Essa religião exclusiva é o último recurso daqueles que recusam a submissão e a abdicação.

No caso de As Regras da Arte, não se pode imputar ao po-

der econômico – como se poderia supor a partir de A Distinção – o fator determinante para a emergência do olhar puro. Pelo contrário, em As Regras da Arte, o olhar puro é instituído de modo a opor-se à lógica econômica e política, neutralizando as seduções das formas temporais de poder. Além do poder econômico e da visão desencantada como possíveis fundamentos para a emergência do olhar puro, Bourdieu reconhece – e essa é uma tese fundamental em A Distinção – a existência de dois fatores sociais: primeiro, o grau de instrução (educação) e, em segundo nível, a origem social.

É difícil dizer qual seja, de fato, para Bourdieu, o fator determinante. Ainda que o poder econômico corrobore com a possibilidade de uma maior instrução, sabe-se que o capital cultural não é idêntico ao capital econômico, assim como a liberdade em relação às urgências concedida pelo poder econômico não está atrelada ao distanciamento do mundo através de uma visão desencantada. O fato é que, embora Bourdieu não seja claro quanto às condições determinantes de possibilidade de emergência da disposição estética pura, ele propõe possibilidades explicativas que a tornem historicamente compreensíveis, rompendo, assim, parcialmente com Kant. Por um lado, reconhecendo-a como um privilégio social – razão pela qual ele empenhou-se em uma Realpolitik da Razão, para ampliar o acesso ao universal – e, por outro, como intimamente ligada a uma lógica prática não-determinista e não-reprodutivista, na qual a cumplicidade ontológica é rompida e a liberdade é conquistada historicamente através da prática.

Todavia, apesar de reconhecer a possibilidade de agentes dotados de uma liberdade prática graças à disposição estética pura, Bourdieu também vislumbra relações práticas de assu-

jeitamento atreladas ao gosto. Construir o vínculo entre gosto e dominação é essencial para que se possa perceber o habitus, através da problematização política do gosto, como dotado de uma flexibilidade – o que, deve-se ter em mente, não implicará a invalidação do que foi construído até o presente momento, mas, pelo contrário, contribuirá para fundamentar a tensão interna ao habitus na dimensão estética.

3.5.2 Gosto e dominação: o amor pela necessidade

Investigar o possível vínculo existente entre a lógica praticado da disposição pura e a liberdade torna-se um empreendimento ainda mais justificado quando se constata que a teoria bourdieusiana do gosto propõe uma lente analítica através da qual se pode construir o vínculo entre gosto e poder. Para isso, Bourdieu elaborou uma estratificação social as preferências estéticas de acordo com a forma histórica que ela pode assumir, categorizando-o em três níveis, o que implica concebê-lo de modo mais flexível: (1) gosto legítimo (que é o "gosto de liberdade", discursivamente elaborado pela estética como gosto puro e teorizado por Bourdieu como disposição estética pura); (2) gosto médio (intermediário, caracterizado por uma aptidão ambivalente que impele os agentes a apreciar as obras menores das artes legítimas e as obras maiores das artes vulgares); e o (3) gosto popular (caracterizado como um "gosto de necessidade" por excelência, considerado por Bourdieu como uma "estética antikantiana" por inverter os princípios práticos da disposição estética pura).

A estratificação vincula a liberdade estética a um privilé-

gio social, bem como vincula a os demais níveis à dominação social, como veremos a seguir. No momento, vale lembrar a proposição de Bourdieu segundo a qual o conhecimento da necessidade conduz a um grau maior de liberdade, isto é, que o conhecimento dos determinantes da não-liberdade inerentes ao gosto popular e médio contribuem para esclarecer e reforçar a razão pela qual há liberdade na disposição pura.

A estética popular – a mais inferior na hierarquia simbólica – caracterizar-se-ia essencialmente por ser uma estética pragmática e funcionalista, em razão da incapacidade de os agentes realizarem uma prática sem finalidade – como exige que seja a relação entre sujeito e a arte (BOURDIEU, 2011a). Incapazes de realizar o corte ontológico entre arte e vida, não apenas reafirmam a continuidade entre a ética e a estética, mas inclusive a supremacia das disposições éticas sobre os princípios estéticos – o que é ainda mais grave. Consequentemente, os agentes dotados de um gosto popular não conseguiriam gerar uma ruptura social através da dimensão estética. O vínculo entre arte e vida, típico da estética popular, não seria expressão, segundo Bourdieu (2011a), de uma liberdade pelo fato de que a conexão entre arte e vida seria produto de uma privação essencial: falta-lhes a competência estética, a disposição prática necessária para agir de modo não-prático, de modo conseguirem estabelecer uma relação com objetos destituídos de função e utilidade. Além disso, lhes faltam os princípios necessários para experimentar aquilo que transcende os esquemas de percepção e apreciação da vida prática cotidiana. A privação da competência necessária para realizar uma experiência purificada, bem como das condições de existência que permitiriam uma relação com o mundo no qual as urgências práticas estão

postas à distância graças ao poder econômico, os agentes das camadas populares estariam condenados a uma única opção de ascender à liberdade estética: a adoção de uma visão desencantada da doxa dominante, de modo a romper o caráter pragmático e funcional de sua relação com o mundo. Todavia, para Bourdieu, isso também seria improvável. Em resumo, falta-lhes o capital cultural (que os dotaria de competência artística, seja através da educação, seja pela exposição precoce e familiarização com as obras legítimas), o capital econômico (que possibilitaria a constituição de um habitus apto à estética, uma disposição originada da conversão de uma relação liberada e distante em relação às urgências da realidade), e a visão desencantada (que impusesse uma fissura na cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas).

Consequentemente, não sendo capazes de instituir limites que separem o mundo da arte e o mundo da vida, o gosto popular reduz, sistematicamente, as coisas da arte às coisas da vida, recusando o distanciamento, o desinteresse e o desprendimento exigidos pela disposição pura. Por não terem outra opção, estabelecem a comunhão entre obra e mundo, aplicando à arte o único princípio de que são dotados: o da prática vulgar. O gosto popular seria caracterizado pela aspiração subjetiva à profunda participação estética: os agentes desejam entrar na representação, identificar-se com ela, realizam investimentos psicológicos, exigem satisfações as mais imediatas e fáceis possíveis, buscam a comunicação mais ampla possível entre a obra e o público, uma adequação da produção ao consumidor, uma redução da linguagem artística à linguagem prática, significativa, direcionada (BOURDIEU, 2011a; ORTEGA Y GASSET, 2008).

Tendo convertido a experiência da necessidade em habitus,

isto é, em uma disposição pragmática e funcionalista, o gosto popular aproxima-se artisticamente do realismo mais vulgar, aquele em que a distância entre a representação e a realidade dos objetos é a menor possível. O mundo deve ser duplicado na arte e somente sob essa condição os esquemas da vida podem ser aplicados à experiência da arte. Para Bourdieu (2011a), é como se o gosto popular – antikantiano por excelência – sequer pudesse ser pensado como uma verdadeira disposição estética, haja vista que os esquemas de apreciação e julgamento das obras nada mais são que os próprios da vida prática, marcados pela violência simbólica, pela imposição do arbitrário cultural, que culminam na instituição de uma cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas.

O gosto médio, por sua vez, seria relativo não às camadas mais populares, mas sim às médias, especialmente a categoria dos pequeno-burgueses (BOURDIEU, 2011a). Uma das definições mais interessantes para esse grupo é a de que são agentes que se fazem pequenos para se passarem por burgueses. A razão dessa formulação reside no fato de que a ascensão dos pequeno-burgueses, que os afastaria das camadas populares, se daria pela ascese, que os possibilitaria viver acima dos seus meios, buscando uma ascensão que ainda não pode tornar-se plenamente efetiva. Se o gosto legítimo é percebido como disposição pura, verdadeiramente livre, o gosto popular é teorizado como a mais impura das disposições estéticas. O gosto médio, intermediário em relação a ambos, seria caracterizado pela pretensão, o desejo de, por um lado, livrar-se das necessidades relativas às camadas populares (razão pela qual se relaciona com as obras maiores desse gênero) e desposar as obras legítimas, que exigem o gosto mais sofisticado, embora os agentes não pos-

suam as competências necessárias para uma experiência ideal (razão pela qual relacionam-se com as obras menores, as mais vulgares, do gosto legítimo).

A pretensão inscrita no gosto médio seria produto de um habitus que buscaria livrar-se do mundo das necessidades e urgências práticas, não podendo usufruir desse universo a não ser pela forma de uma ascese sistemática. Os agentes dotados de um gosto médio não se sentem verdadeiramente à vontade com a própria condição, não podendo usufruir de uma segurança e naturalidade quanto ao valor de suas experiências. Ainda que estejam em guerra contra as necessidades, não são verdadeiramente livres: a ascese contradiz a disposição pura. Ela impõe cálculos, interesses, finalidades. Caracterizada tanto pela pretensão ao gosto legítimo quanto a aversão ao gosto ilegítimo, o gosto médio seria instável, como que um estágio transitório.

A estratificação do gosto, presente em A Distinção, tornou-se um modelo de crítica social na qual se poderia pensar a luta de classes transfigurada sob a forma de disputas estéticas. O objetivo da discussão era: (1) capturar possíveis margens de liberdade na teoria de Bourdieu, vinculadas à dimensão estética; (2) rastrear possibilidades de relacionar arte, conhecimento e reflexividade. Ao reconhecer graus de liberdade na disposição estética pura, contradizemos o julgamento unilateral segundo o qual a teoria de Bourdieu é determinista e reprodutivista. Todavia, o caráter restrito do gosto puro – não universal – coloca a teoria de Bourdieu à beira da regressão ao determinismo e reprodutivismo, afinal, sua concepção de gosto popular e gosto médio parece lançar a maior parte dos agentes em um estado de automatismo no qual o

gosto desempenha um papel essencial à reprodução social.

Em posse desse conhecimento, enfim é possível questionar a relação existente entre a lógica do gosto e a lógica de funcionamento do habitus. Em que medida Bourdieu mantém o reprodutivismo e o determinismo no horizonte da dimensão estética? Seria possível construir uma relação entre habitus, estética e reflexividade? Bourdieu consegue formular de modo explícito o que nos transpareceu sob a forma de evidências implícitas ou semiformuladas, como no caso do potencial gnosiológico intrínseco à forma artística? Se o gosto puro é teorizado como um gosto de reflexão, não seria possível rastrear uma reflexividade estética? À luz da ambivalência do gosto, filosoficamente construída, como pensar a tensão concebida por Bourdieu?

3.6 Lógica do gosto, habitus e reflexividade

De modo sistemático, buscou-se, até o presente momento, construir as possíveis relações entre a dimensão estética, a liberdade e a dominação na teoria de Bourdieu. O gosto (disposições estéticas) apareceu como categoria central para balizar as problematizações. O interessante é que, subjacente às discussões, Bourdieu possui uma teoria do gosto, e é essa teoria que desejo recuperar e mobilizar para refletir sobre a relação entre habitus, gosto, liberdade e reflexividade.

Para Bourdieu (2011a), o gosto é um senso de orientação social, o princípio das escolhas subjetivas, dotado de uma lógica de funcionamento caracterizada por capacitar o ator a identificar tudo aquilo que lhe é mais adequado, mais bem ajustado. Por ser uma capacidade de captar semelhanças, simetrias, redundâncias, o gosto serve como instrumento prático que per-

mite construir os ajustes inconscientes entre subjetividade e as práticas sociais. Do ponto de vista da teoria do habitus, tornaria o agente capaz de realizar escolhas que maximizam o ajuste entre as estruturas subjetivas e as objetivas: é, então, um princípio de conformação do habitus ao mundo e do mundo ao habitus. O gosto é um "senso de homologia" com "tendência para generalização", o que permitiria aos agentes reconhecer nas práticas aparentemente as mais diversas uma equivalência estrutural, uma afinidade imediata entre aquilo que está na experiência presente e alguma anterior – à qual tenha atribuído um valor positivo. Sendo uma capacidade de perceber as semelhanças essenciais entre as mais diversas coisas, de modo a orientar o agente, o gosto seria aquilo que "emparelha e assemelha coisas e pessoas". Essa concepção do funcionamento do gosto é visceralmente próxima à de Adorno (1985; 1970; 2009), que como argumentamos anteriormente, teria eleito o gosto como a forma estética do princípio de equivalência, considerando-o um instrumento de dominação exatamente pela mesma razão que Bourdieu: o gosto impeliria à reprodução. Sob a lógica da identidade, o gosto orientaria o agente para o sempre-semelhante (em Adorno), para o estruturalmente equivalente ou homólogo (em Bourdieu). Todavia, há uma divergência fundamental entre o pensador alemão e o francês: em Adorno, o ajuste entre subjetividade e objetividade, mediado pelo gosto, seria produto de uma racionalidade totalitária e, em Bourdieu, a homologia seria intrínseca à própria sociedade, não sendo produto de uma racionalização tampouco de um acidente histórico. Na visão de Bourdieu, há homologias estruturais e funcionais nos diversos espaços da sociedade, entre os diversos agentes, práticas e objetos – não seria, então, produto de uma racionalidade

exterior, onipotente e onipresente.

Bourdieu (2011a), então, propõe uma teoria o gosto como "adesão imediata" à ordem social, dotada de uma afinidade com a teoria da dominação inconsciente, introjetada e espontânea, na qual a cumplicidade ontológica entre o habitus e o mundo não seria produto de nenhum cálculo ou controle, mas do fato de que o habitus é, ele próprio, o produto da sociedade existente.

Essa formulação de Bourdieu torna inegável o perigo de recaída, de sua teoria, no determinismo e no reprodutivismo, afinal, a lógica identitária do gosto atesta o primado do passado sobre o presente. A inércia do habitus reintroduz a determinação das condições de existência no princípio gerador de todas as escolhas (que pré-determinará as práticas), além de manter o caráter não-consciente das práticas e de bloquear o acesso do agente à consciência.

À beira da regressão, é possível reconhecer, então, os limites inerentes à teoria bourdieusiana: (1) Bourdieu reconhece a existência de "gostos de reflexão", mas não formula nenhuma teoria explícita de como vem a ser essa reflexividade estética; (2) ao mesmo tempo em que não formula nem desenvolve uma reflexividade mediada pela estética, Bourdieu ameaça regredir ao monopólio da sociologia como instrumento privilegiado de reflexividade, buscando provar que sua ciência das obras simbólicas é o caminho privilegiado para acessar a verdade que se encontra na obra de arte, mas que cujo acesso ele não enxerga senão na sua própria sociologia; (3) a lógica identitária do gosto possui uma dialética entre reconhecimento e conhecimento que implica uma reflexividade e Bourdieu, ao não reconhecer isso, torna-se incapaz de reconhecer a possibilidade de reflexi-

vidade ligada ao gosto popular; (4) embora identifique o gosto puro com a ascese e a sublimação, paradoxalmente, Bourdieu nega à disposição ascética do gosto pequeno-burguês (marcada pela ascese e pela pretensão) a possibilidade de efetuar uma ruptura social com as adesões mais imediatas, contradizendo sua própria teoria.

O reconhecimento da existência de "gostos de reflexão" e a não-teorização de uma reflexividade estética estão intimamente ligados ao fato de que, para Bourdieu, somente sua sociologia reflexiva das obras de arte poderia ascender à verdade produzida pela estética. No início de As Regras da Arte, Bourdieu busca fundamentar a possibilidade de que sua sociologia reflexiva possua uma utilidade (uma reflexividade científica orientada para a conquista de maior liberdade estética) para o mundo da arte. Afinal, se o artista é um intelectual e encarna um dos modelos de crítica moderna, qual auxílio a sociologia poderia oferecer ao mundo da arte autônoma? Bourdieu insiste na possibilidade de que o conhecimento sociológico (uma experiência da obra mediada pela ciência) implicaria não a redução ou destruição do prazer estético, mas, pelo contrário, amplificá-lo-ia. Bourdieu (1996, p.15) acredita que o conhecimento gerado por sua sociologia reflexiva das obras levaria o prazer estético a um patamar superior, estando a compreensão em condição de tornar o amor pela arte mais justificado e intenso: "o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de amor intellectualis rei". Todavia, a tentativa de introduzir o vínculo entre a arte e o conhecimento através da arte acabou por bloquear aquilo que o próprio Bourdieu atestava: a existência de gostos de reflexão, independentes em relação à racionalidade reflexiva

e passíveis de serem mobilizados pelos agentes no interior da dimensão estética.

À semelhança de Adorno (1970), que afirmava a necessidade de a experiência estética tornar-se filosófica, impondo controle e limites à experiência da arte, Bourdieu, ao tentar fundamentar um sentido para a crítica e reflexividade sociológica na dimensão estética, acaba por silenciar sobre a possibilidade de que os agentes possam, independentemente do caminho por ele próprio traçado, alcançarem uma reflexividade estética. Ainda que reconheça a margem de liberdade da disposição estética, bem como o viés crítico inscrito na forma estética, e até mesmo o acesso a um grau de consciência através da objetivação artística, Bourdieu sabota a si próprio, não desenvolvendo a reflexividade a partir da reconhecida existência dos "gostos de reflexão" – que seriam aptos à relação estética dos agentes com a forma pura, isto é, o centro artístico da objetivação estética.

Outro limite da teoria bourdieusiana do gosto reside em uma ignorância fundamental. A lógica identitária do gosto, por ele próprio elaborada, pressupõe uma dialética entre reconhecimento e conhecimento, que fundamentam a possibilidade de acesso à reflexividade.

O gosto é, para Bourdieu (2011a), "uma forma elementar de conhecimento", qual seja, re-conhecimento. Sendo uma capacidade de reconhecer – sem regras, nem critérios explícitos, isto é, em estado prático – algo que já é conhecido, mas que não sabe que sabe, o gosto é um conhecimento que se dá, pelo reconhecimento, sem que ascenda à consciência do que sabe – como Agamben (1992) formula em seu ensaio sobre o gosto.

Ao se encontrar no limiar do conhecimento e do desco-

nhecimento, o gosto poderia conduzir à reflexividade, afinal, para Bourdieu, o prazer do gosto está relacionado a um evento específico: o encontro "de duas histórias", quais sejam, a história objetivada na forma de obra de arte e a história subjetivada sob a forma de habitus. É o encontro entre estruturas semelhantes que desencadeia o prazer, mas sem que os agentes tenham consciência disso. Uma vez que a lógica identitária do gosto implica a identificação do que melhor se ajusta ao agente, permitindo reconhecer a mais perfeita simetria entre o habitus e as estruturas objetivas, então, através desse reconhecimento se tornaria possível um autoconhecimento (reflexividade mediada pela alteridade, na experiência estética) por parte do agente. Ao entrar em contato com um objeto artístico dotado de uma estrutura homóloga àquela que constitui seu habitus, o agente poderia transitar da ignorância sobre si para um autoconhecimento, realizando esse movimento através da experiência de identificação com o objeto que lhe desperta um prazer estético – assim como propunha Agamben, que fazia do gosto uma forma de saber que não sabe que sabe, mas sente prazer no conhecimento implícito que está à beira de se tornar explícito.

É o próprio Bourdieu (2003, p. 171) quem diz, a respeito do gosto, que "descobrir uma coisa a seu gosto é descobrir-se, é descobrir o que se quer [...] o que se tinha a dizer e que não se sabia dizer, e que, por conseguinte, não se sabia". Ao reconhecer-se na objetividade algo em comum com a subjetividade (estruturalmente equivalente à objetividade identificada pelo gosto), o agente poderia ascender a uma forma de consciência e reflexividade propriamente estética – através de um saber prático que sabe algo que não sabe, por não deter de modo claro o conhecimento daquilo que reconhece, mas que se manifesta

sob a forma de prazer estético como um ajustamento perfeito. O prazer estético, produto do gosto quando ele encontra na objetividade algo inesperadamente ajustado à subjetividade, exprime uma harmonia histórica. Adorno (1970) e Bourdieu (2003) reconhecem no prazer estético e na beleza manifestações de harmonia social: há um prazer psicológico subjacente ao prazer estético, que torna explícito o encontro entre duas identidades, duas histórias, possível através da capacidade de o gosto reconhecer o que lhe é semelhante.

Embora a construção do vínculo entre gosto e dominação esteja estreitamente ligada à lógica identitária, acredito que, no interior da própria teoria de Bourdieu, é possível fundamentar uma dialética entre reconhecimento e conhecimento como possível caminho para a reflexividade – algo que não está nem previsto na teoria de Adorno nem formulado explicitamente em Bourdieu.

Esse ponto é essencial: defendo que haja elementos, dentro da análise do pensador francês, que poderiam ser mobilizados como fundamentos para uma reflexividade mediada pelo gosto no interior da experiência estética – ainda que Bourdieu não tenha proposto, de modo explícito, o acesso a uma reflexividade estética por parte dos agentes, contradizendo, em parte, sua própria teoria.

A dialética entre reconhecimento e conhecimento, como fundamento estético para uma possível reflexividade, tem como pressuposto tanto a teoria do prazer estético quanto a teoria do gosto, propostas por Bourdieu. Como já foi dito, o prazer estético para Bourdieu seria o produto do encontro entre duas histórias: (1) a história objetivada nas coisas – as mais diversas, desde obras, práticas, contextos; (2) a história

subjetivada sob a forma de disposições práticas – o habitus, no qual inclui o próprio gosto dos agentes. De forma mais geral possível, Bourdieu traduz o prazer estético kantiano, concebendo-o como um encontro harmonioso, milagroso e inesperado entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas, isto é, entre uma história que se tornou sujeito e uma história que se tornou objetividade. É o reencontro entre essas histórias, dotadas de uma homologia, simetria, equivalência, que fundamentaria a aparição do prazer estético. Afinal, uma vez que os agentes não conhecem o nexo histórico que as vincula, o reencontro entre essas duas histórias lhes aparece como algo inexplicável.

Se, em suma, o prazer estético aparece como um produto desse encontro, para Bourdieu, o gosto seria a disposição prática que produziria os ajustes inconscientes de modo sistemático. O gosto, concebido como um senso de orientação social, tem como princípio o reconhecimento de semelhanças, homologias, equivalências. Do ponto de vista subjetivo, o gosto seria uma bússola prática que predisporia os agentes para determinadas práticas, desviando-se de outras. O sentido prático do gosto, então, seria o de gerar práticas nas quais o encontro entre as duas histórias seja o mais harmonioso possível. Por essa razão o gosto está ligado ao prazer estético. É o gosto que realiza uma filtragem e institui um conjunto de predisposições e interesses – ainda que inconscientes. Desse modo, dentro da teoria do habitus, o gosto assume um importante papel como condição prática para o prazer estético: se o prazer provém do encontro entre as duas histórias equivalentes, o gosto é sua busca sistemática.

Pela lógica do reconhecimento, o gosto poderia ser o fun-

damento de um conhecimento de si – isto é, de reflexividade. No caso da obra de arte, o prazer estético (encontro entre histórias equivalentes cindidas sob a forma estruturas objetivas e disposições subjetivas) é concebido como o encontro entre obra de arte e gosto: ou seja, entre (1) uma história objetivada na obra, através do trabalho artístico de formalização, cuja experiência poderia constituir o fundamento de uma anamnese histórica de estruturas profundas e (2) uma história subjetivada no gosto, que sente prazer ao ajustar-se inconsciente e imediatamente a certas obras. A identidade entre obra e público é tanto o fundamento da experiência imediata e prazerosa, quanto do reconhecimento do agente naquilo que está expresso. Se o agente reconhece algo na obra, supõe-se que seja algo que ele já conhecia. Todavia, para Bourdieu, esse reconhecimento se dá no nível infraconsciente. A experiência estética, então, poderia ser concebida como uma via de ascensão de um conhecimento ainda não formulado explicitamente (por isso ainda não consciente) para um nível mais clarificado – tornado possível através da experiência da obra de arte, haja vista que o poder atribuído por Bourdieu à arte tem a ver com o de objetivar as estruturas sociais através de uma linguagem sensível. Desse modo, a experiência estética permitiria, ao menos implicitamente, a possibilidade de se alcançar uma reflexividade por uma via distinta da proposta pela racionalidade científica.

Tem-se, então, que a teoria de Bourdieu teria o potencial – não desenvolvido – de fundamentar uma via para a reflexividade ao pôr em dialética o reconhecimento (proporcionado pelo gosto e sua busca pelo prazer estético) e o conhecimento (o encontro entre duas histórias, uma objetivada na obra e que traz uma anamnese de estruturas profundas e uma subjetivada

sob a forma de um gosto). Para o sociólogo francês, o habitus possui uma capacidade de reconhecer estruturas homólogas e equivalentes. Na experiência estética, o trabalho sobre a forma poderia conceder uma via de transição do gosto – prazer estético proveniente do reconhecimento – para uma reflexividade – um conhecimento de si, a partir da experiência de estruturas que são semelhantes àquela que constitui a identidade do agente. Se a linguagem artística é definida pela capacidade de o artista exprimir aquilo que não pode ser plenamente conhecimento senão pela linguagem sensível, a experiência estética poderia ser concebida como uma forma de conhecimento na qual, através do reconhecimento, os agentes poderiam gerar tanto conhecimento de si quanto conhecimento do mundo.

O reconhecimento teórico dessa possibilidade interna à teoria de Bourdieu, todavia, não permite responder de modo profundo e sistemático questões como: como se daria a passagem de um conhecimento sensível para um auto(conhecimento) em que o próprio sujeito é objetivado? Seria necessária uma investigação sistemática que efetivasse uma crítica imanente da teoria de Bourdieu. O que pretendo defender é que, em sua teoria, há subsídios que tornaria a dialética entre reconhecimento (gosto) e conhecimento (forma artística como via de conhecimento de estruturas profundas) o fundamento de uma possível reflexividade estética. Todavia, Bourdieu comete um grave erro: ele interdita esse modelo de experiência estética aos agentes do mundo prático, instituindo o monopólio de sua sociologia reflexiva como única forma de restituir o vínculo entre arte e conhecimento. Como defendi, acredito que a regressão de Bourdieu a esse monopólio sociológico contradiz sua própria teoria, pois a dialética entre reconhecimento e conhecimento poderia se dar

em qualquer experiência estética, afinal, é intrínseco ao gosto a capacidade de reconhecer estruturas semelhantes.

Meu argumento de que a lógica identitária do gosto poderia ser o fundamento de uma possível reflexividade estética encontra uma outra possibilidade, além da prevista na dialética entre reconhecimento e conhecimento, qual seja: a lógica identitária do gosto popular, que tem como princípio a identidade entre o mundo da arte e o mundo da vida.

Bourdieu (2011a) afirma que o gosto popular, por ser pragmático e funcionalista, imporia uma necessidade à arte: significar algo. Com isso, Bourdieu condena o gosto popular ao reino da necessidade, instrumentalidade, praticidade. Todavia, é exatamente por que precisa significar algo que a estética popular poderia ser uma via de acesso à reflexividade. Ao aplicar no mundo da arte os princípios práticos do mundo da vida, exigindo que a arte tenha um elo com a realidade, isso teria como consequência o fato de que os agentes, não sabendo levar a arte segundo a disposição pura, considerem-na segundo os princípios de percepção e apreciação da própria realidade objetiva (da doxa hegemônica). Ao estabelecer um vínculo entre arte e realidade, recusando percebê-las como esferas distintas e autônomas, a experiência estética funcionaria como uma extensão da realidade, tendo, como consequência, que toda divergência entre a ética e a estética, entre a realidade e a arte, deva incorrer em reflexividade. A contradição entre arte e realidade é inevitável. Enquanto a disposição pura neutraliza as divergências ao reconhecer a distinção e autonomia relativa entre ambas, a disposição impura colocá-las-ia em um contínuo. Toda divergência, então, levaria uma contradição cujo resultado mais provável, segundo a teoria de Bourdieu, seria a

ruptura da cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas, ruptura essa ocasionada exatamente pela diferença existente entre arte e realidade, ignorada pelo gosto popular. A exigência de que a arte faça sentido, de que ela signifique, de que ela estabeleça uma comunicação com a realidade, por mais impura que seja do ponto de vista estético e cultural, por mais que seja vulgar a identidade entre arte e realidade exigida pelo gosto popular, teria como pressuposto a iminente reflexividade dada a impossibilidade de conciliar os princípios contraditórios. Independentemente de quão profunda e duradoura possa ser essa reflexividade, ao aplicar à arte os princípios da vida, os agentes se colocam em uma posição de constante risco ontológico. É frequente o reconhecimento de como a arte mais popular, ao pôr em estreita conexão arte e realidade, culmina na problematização social a partir da experiência estética. Do funk à novela, a indistinção entre arte e realidade, ao reduzir a arte à vida, implica problematizar política e culturalmente aquilo que poderia passar não-problematizado devido à liberdade estética. A seriedade do gosto popular e a urgência quanto à mensagem permitem configurar o gosto popular como politicamente instável – leva-se a sério aquilo que talvez devesse apenas ser eufemizado e relativizado.

Se, diferentemente do gosto popular, que exige a participação e a comunicação plena entre obra e público, o gosto médio é marcado pela pretensão e pela ascese, como pôde Bourdieu ignorar o fato de que nele esteja inscrito, mais do que no gosto popular e no gosto legítimo, a possibilidade de mudança do gosto, isto é, uma alteração do próprio habitus? Afinal, o gosto médio é caracterizado pela insatisfação em relação à própria condição, impondo a si próprio um autocontrole cujo objetivo é transcen-

der a situação em direção a uma outra. O gosto médio seria marcado por um princípio ambivalente: liga-se à parte elevada do gosto popular e à parte vulgar do gosto legítimo. Como pode um gosto constituir-se de modo contraditório e, ao mesmo tempo, ser condenado a um fatalismo, quando o que o caracteriza é a pretensão à transformação, à busca incessante pela mobilidade na estratificação social, bem como pela ascese, considerada por Bourdieu um instrumento de conquista de liberdade?

Se o ponto de partida das investigações foi o desejo de rastrear a possibilidade de liberdade e reflexividade estéticas, na teoria bourdieusiana, de modo a problematizar seu conceito de habitus, chega o momento em que se torna necessário realizar uma crítica imanente do conhecimento acumulado até o presente momento, dada as novas contradições e limites internos à sociologia de Bourdieu.

3.7 A necessidade da crítica

A teoria bourdieusiana, então, embora reconheça o vínculo entre gosto e liberdade, parece bloquear o potencial intrínseco de reconhecer na experiência estética a possibilidade de os agentes atingirem a reflexividade. Apesar da interdição de Bourdieu e de uma certa recaída no monopólio da reflexividade pela sociologia, argumentamos que, dentro da lógica de sua própria teoria, os três níveis de gosto possuem condições de possibilidade de geração de reflexividade.

Criticamos a interpretação segundo a qual Bourdieu – interpretação na qual ele próprio gostaria de se reconhecer – teria rompido com a tradição estética para instaurar uma sociologia do gosto inteiramente autônoma. Todavia, esforçamo-

-nos por atestar o vínculo de sua teoria com a tradição estética, principalmente a kantiana e a adorniana. No último capítulo, que terá como objetivo identificar as razões pelas quais a teoria bourdieusiana do gosto foi incapaz de reconhecer a possibilidade de reflexividade através do gosto, ao invés de novamente reduzi-la à reflexividade sociológica, será defendido o argumento aqui identificado: não apenas Bourdieu não realizou uma ruptura total com a tradição kantiana – figura máxima da Estética do gosto – como os limites de sua teoria parecem-nos (nossa hipótese) demarcados pelo fato de Bourdieu não ter transcendido, efetivamente, a estética do gosto. Para isso, será desenvolvida uma crítica à estética do gosto, que tem, como objetivo demonstrar que a ruptura com a estética do gosto foi necessária exatamente para liberar o potencial da arte. Ao fazer do gosto sua categoria central, e da estética do gosto o diálogo fundamental de sua sociologia, Bourdieu não pôde ir além do previsto na teoria kantiana: a liberdade estética restrita ao gosto puro e a dificuldade de instituir uma relação entre experiência da arte, conhecimento e reflexividade. Como pretendo argumentar, os limites de sua teoria se devem aos limites da própria estética do gosto, que ele prometeu romper, mas que não efetivou de modo pleno.

CAPÍTULO 4.

Limites da estética do gosto: elementos para uma crítica da teoria de Pierre Bourdieu

Amarildo Malvezzi

Se, até o capítulo anterior, o objetivo era reconhecer a possibilidade da liberdade na dimensão estética, teorizada e fundamentada na lógica prática da disposição estética pura, no presente momento, o reconhecimento do caráter restrito dessa liberdade impõe a necessidade de problematizar as razões desses limites, bem como propor caminhos para ultrapassá-los.

Quanto aos limites, pode-se considerar os mais perniciosos: (1) o monopólio da liberdade estética exercido pela estética pura, isto é, pelo modo como o sociólogo francês se apropriou da abordagem kantiana da arte, implicando o (2) fato de que, apesar de reconhecer alguma margem de liberdade no interior da dimensão estética, Bourdieu não pôde explicitar a possibilidade de uma reflexividade por meio da experiência estética. Em suma, o grave limite de Bourdieu reside no fato de que, não bastasse o caráter restrito da liberdade estética, suspende também a possibilidade de essa prática fundamentar uma reflexividade do ponto de vista dos agentes.

O argumento que sustento é o de que Bourdieu, ainda que tenha buscado romper com o discurso filosófico sobre a arte, manteve-se preso aos limites de uma tradição específica: a perspectiva kantiana, definida como uma Estética do Gosto (DICKIE, 1996). E, mais especificamente, o modo como Bourdieu realizou sua leitura de Kant, de modo a apropriar-se dele, enredou-o ainda mais em contradições e limites autoimpostos.

Se a reflexividade científica deveria conduzir à ruptura tanto com a doxa do senso comum (do mundo prático) quanto com a doxa douta (do campo de produção de saber, especificamente o filosófico), o sociólogo francês falhou em reconhecer os determinantes teóricos de sua própria visão – contradizendo o poder absoluto de sua própria auto-objetivação. O caráter falho da objetivação efetivada por Bourdieu está expresso, ironicamente, no fato de que, a crítica filosófica à Estética do Gosto é que permite expor os limites e determinantes que lhes passaram desapercebidos. Por essa razão, será mostrado como a crítica filosófica revelou os limites da Estética do Gosto e que, de modo análogo, ela poderá ser mobilizada no sentido de repensar os limites da própria teoria bourdieusiana. O recurso à crítica filosófica servirá de suporte à reflexividade sociológica: dado o (re)conhecimento dos limites internos ao ponto de vista de Bourdieu, para poder repensar seus limites, cabe pensar alternativas teóricas que permitam transcendê-los, ultrapassando a própria visão bourdieusiana.

Neste sentido, torna-se necessário deixar o mais claro possível que é o modo como Bourdieu se apropria de Kant que se torna determinante para a autoimposição desses limites e enredamento em contradições – afinal, como foi sistematicamente argumentado anteriormente, Kant havia sido mobilizado por

outros como um caminho para conectar a dimensão estética, o gosto, a liberdade e a reflexividade. O próprio Bourdieu reconhecia a verdade kantiana do gosto puro ora como um gosto de liberdade, ora como um gosto de reflexão. Então, há algo na forma como Bourdieu assimilou, algo nas características da estética kantiana que ele privilegiou, que o conduziu à construção de uma visão limitada e problemática da experiência estética.

4.1 Bourdieu leitor de Kant: a gênese teórica dos limites

A estratégia científica de Bourdieu – de apropriar-se dos clássicos e torcê-los na direção que lhe interessava – não esteve ausente no âmbito da arte: há um Bourdieu leitor de Kant. A economia epistemológica de Bourdieu exigia o conhecimento e reconhecimento dos determinantes teóricos em sua produção. O caráter crítico da objetivação sociológica o impelia à recusa sistemática das mais diversas doxas, fosse ela vulgar (senso comum) ou culta (sistemas teóricos). Todavia, defendo o argumento de que a reflexividade bourdieusiana manteve, naquilo que lhe foi conveniente, intocada a teoria kantiana, contradizendo seu projeto de ruptura e subversão. A centralidade da categoria do gosto não é casual: é essencial à Distinção e à As Regras da arte. A lógica do gosto, concebido pela Estética do século XVIII como aquém e além da consciência, tornou-o atraente para o teórico francês das práticas sociais. Apesar dos deslocamentos, há uma ligação visceral entre Bourdieu e a Estética do Gosto, conexão estabelecida na forma pela qual se deu a leitura bourdieusiana de Kant[13]

13 Com isso pretendo afirmar que há uma leitura bourdieusiana da teoria kantiana, de acordo com seus próprios interesses teóricos e conveniências. A questão não é, exatamente, o quão

Ao compreender a ordem social como fundamentada na reprodução inconsciente das estruturas sociais graças aos ajustes práticos objetivamente orquestrados e realizados de modo não-consciente pelos agentes sociais, a leitura de Bourdieu da experiência estética formulada por Kant – como "acidental e milagrosa coincidência" entre as estruturas objetivas e as subjetivas – tornava a categoria do gosto uma ponte que permitiria estabelecer uma homologia entre a harmonia social (à luz da cumplicidade ontológica) e a harmonia estética (à luz da experiência do gosto como um ajuste inesperado entre aquelas estruturas). Essa interpretação já exprime a direção à qual desejava torcer Kant, capturando o gosto à luz de uma harmonia historicamente construída entre subjetividade e objetividade. A visão homológica das estruturas, campos e práticas sociais implicava que, do ponto de vista da arte, nenhuma produção viria à tona sem um público pré-estabelecido, tampouco algum público existiria órfão de artistas. O que havia de mais estético no gosto (a experiência imediata, harmoniosa e prazerosa) prefigurava a mais íntima conexão com a teoria da dominação simbólica como fundamento da ordem existente (adesão imediata entre as estruturas mentais e as objetivas, permitindo experiências práticas não-problemáticas, dotadas de sentido e justificação). O diálogo com Kant não era acidental, era propício. A Bourdieu, bastaria atribuir à lógica do gosto uma

justa é sua leitura do filósofo alemão, mas de compreender o modo como ele assimilou Kant, de acordo com sua teoria social, privilegiando uma leitura em detrimento de outras possíveis, ressaltando determinados aspectos da abordagem kantiana e marginalizando outros. A interpretação é um processo aberto e tem no próprio agente um centro de filtragem e direcionamento. A objetivação sociológica de Bourdieu tinha como missão purificar os determinantes externos e internos, mas, como será argumentado, há um interesse por parte do sociólogo francês em realizar uma determinada leitura de Kant – que não deixará de ser bem fundamentada, apesar de limitada e contraditória.

gênese histórica, bem como um fundamento prático explicado e justificado por um fato social, de modo a romper com o caráter ora naturalizador, ora metafísico do discurso estético. O fundamento essencial de meu argumento – a existência de um Bourdieu leitor de Kant que, por uma falha de objetivação sociológica, acabaria por reproduzir em sua análise da arte os próprios limites da estética kantiana – reside no próprio Bourdieu: a manutenção da verdade kantiana em relação à experiência estética pura, desde que traduzida nos termos de sua teoria social.

Ora, Bourdieu afirma que reconhece a verdade – ainda que limitada e parcial – do discurso filosófico kantiano em relação à experiência estética pura. Quanto a isso, exige tão-somente o reconhecimento de que ela é socialmente produzida, cabendo, então, à sua sociologia restituir a gênese histórica da estética pura, bem como as condições sociais de sua possibilidade. O objetivo de Bourdieu, nesse sentido, é o de instituir uma crítica sociológica da estética, investigando suas possibilidades e limites. Neste sentido, Bourdieu ocupou-se mais com a crítica (as condições de possibilidade e seus limites) do que com a própria prática – isto é, a experiência da arte realizada pelos agentes. E isso não foi por acaso, afinal, a manutenção da verdade kantiana significava que, para Bourdieu, a preocupação central de sua investigação não seria a análise e descrição da experiência da arte, em nível fenomenológico (algo já realizado por Kant), mas sim a objetivação sociológica de tal ponto de vista, resgatando os fundamentos históricos subjacentes a tal leitura.

Se lembrarmos os três modos de conhecimento postulados por Bourdieu (2013b) – fenomenológico, objetivista e praxiológico – compreenderemos que, a ocupação ostensiva de Bour-

dieu com a gênese histórica da experiência estética se dá exatamente pelo fato de que sua análise-descrição já se encontrava sob a forma de um dado teórico, isto é, Bourdieu, ao assimilar a teoria kantiana do gosto. O sociólogo francês leva a cabo uma leitura interessada, efetuando uma conversão das propriedades do gosto puro (o desinteresse e o distanciamento do olhar estético) em disposições adquiridas. Neste sentido, a leitura kantiana do gosto não é refutada, apenas sociologicamente traduzida, o que exigiria, então, a reconstrução histórica de sua própria emergência. A concepção de experiência estética que embasa a perspectiva de Bourdieu, então, foi proporcionada pela própria filosofia kantiana. Mais do que uma verdadeira ruptura, o que ocorre é uma tradução, uma sociologização.

O fato de Bourdieu herdar de Kant um modelo de experiência estética não é contraditório. Ao reconhecer os três modos de conhecimento possíveis, o pensador francês concede à abordagem kantiana uma validade limitada: se o que caracteriza o conhecimento fenomenológico, para Bourdieu, é a descrição do mundo prático sob a forma mais imediata e mais vívida, a interpretação do filósofo alemão serviu, então, como uma espécie de registro, permitindo uma visão menos abstrata da arte, mais próxima à experiência tal como percebida pelos agentes.

O conhecimento objetivista, ao contrário do fenomenológico (onde estaria situada a análise kantiana da experiência estética), que não problematizaria as condições de sua possibilidade, permitiria um olhar que transcenderia os esquemas do mundo prático, a imanência na doxa, o caráter evidente e natural do mundo – possibilitado exatamente pela cumplicidade ontológica, igualmente presente na experiência estética.

Já a praxeologia, empreendimento de Bourdieu, permiti-

ria objetivar o próprio conhecimento objetivo, questionando as condições de possibilidade do olhar objetivo. Essencial reter: (1) Bourdieu reconhece a validade analítico-descritiva do conhecimento fenomenológico; (2) a teoria kantiana do gosto seria verdadeira para Bourdieu exatamente como descrição e análise da experiência estética.

A não-universalidade do gosto puro kantiano – mas sua possibilidade de universalização pela universalização das condições de sua possibilidade – não baniria a importância da análise de Kant, apesar de ideologicamente condenável pela crítica. Assim, o que ocorre é que: (1) Bourdieu manteve-se prioritariamente voltado à função crítica (investigação das condições de possibilidade e limites da experiência estética pura), exatamente pelo fato de que (2) a compreensão da experiência estética pura encontrava-se já elaborada de modo sistemático por Kant. O empreendimento sociológico residia mais na ruptura da amnésia histórica (recuperar a gênese social do gosto puro) do que com uma nova interpretação da experiência estética levada a cabo pelos indivíduos – a interpretação kantiana lhe bastava como um informante privilegiado, por assim dizer.

Isso torna-se ainda mais claro quando se pergunta, por exemplo, qual o papel desempenhado pelo corpo em suas análises em relação à arte, afinal, o corpo teria sido o lócus privilegiado para sua ruptura com a filosofia da consciência e direcionamento para uma teoria das práticas. Paradoxalmente, no campo prático, onde o corpo deveria desfrutar de uma investigação privilegiada pelo papel que desempenharia na construção de uma experiência sensível e infraconsciente, mal se encontra vestígios da corporeidade, senão sob a forma de abstrações. Em As Regras da Arte, Bourdieu reconhece que há um

certo intelectualismo em sua teoria, por pensar a relação com a arte mais ligada à posse de um determinado capital cultural internalizado e incorporado sob a forma de disposição prática. O corpo está sublimado sob a forma de capital cultural e a experiência da arte reduzida à capacidade prática de realizar um comportamento estético. Sua linguagem das disposições estéticas não proporcionam uma leitura mais sofisticada da experiência da arte, podendo, inclusive, prescindir do encontro entre obra e agente, haja vista que a disposição seria condição de possibilidade e limite.

Ao se apropriar da estética kantiana, Bourdieu contradiz parcialmente o suposto determinismo e reprodutivismo de sua teoria: a disposição estética pura concede margens de liberdade em relação à ordem dominante. Todavia, a liberdade estética, ainda que pudesse instituir uma fissura entre a lógica prática da estética e a lógica prática do mundo vulgar, não o levou a reconhecer a efetiva ascensão dos agentes práticos a uma reflexividade através da dimensão estética. Implicitamente, foi reconhecido o potencial de se encontrar fundamentos para a reflexividade esteticamente mediada – algo que poderia ser rastreado na própria teoria kantiana –, mas que o sociólogo francês não leva às últimas consequências exatamente pelo fato de ele impor limites à sua própria análise da experiência estética.

No gosto puro, explicitamente concebido por Bourdieu como um "gosto de reflexão", interessado esteticamente pela "forma", haveria a possibilidade de que o agente dotado de uma disposição pura pudesse, à semelhança da leitura que ele opera da obra de Flaubert, acessar a objetivação levada pelos artistas no processo de formalização. Estranhamente, apesar de considerar o gosto puro como ligado à reflexão e à preocupação

com a forma, Bourdieu nega-lhes a ascensão à reflexividade e à objetivação esteticamente mediados. Pior, reproduz, no campo da arte, o monopólio de sua sociologia como instrumento de acesso à reflexividade e ao conhecimento. Ou seja, Bourdieu reconhece o poder da arte realizar uma objetivação histórica através do métier dos artistas, através da formalização, o que permitiria a sua sociologia recuperar uma verdade histórica através da análise da obra de Flaubert, mas nega aos agentes a possibilidade de, à semelhança de Adorno, converterem a experiência da arte em uma experiência filosófica, fazendo emergir uma visão mais objetiva da própria realidade através da forma artística.

No gosto médio, a pretensão de ascender a um status privilegiado (o gosto puro) imporia aos agentes um grau de ascese acentuado – mas, nesse caso, estranhamente a ascese não possibilitaria um processo de ascensão ao gosto puro. Além disso, o gosto médio seria caracterizado pela capacidade de apreciar as obras maiores do gosto vulgar e as obras menores do gosto puro – em suma, seria o gosto que exprimiria um nexo lógico com a clivagem e a ambivalência. Novamente, Bourdieu recusa, contradizendo a lógica de sua própria teoria, o fato de que essa in-determinação possa fundamentar a possibilidade de uma reflexividade. Ora, se o gosto médio é composto por uma disposição estética contraditória, com princípios ambivalentes, instáveis, fragmentados, e se tanto a clivagem como a ambivalência foram – como mostramos anteriormente – possibilidades de conduzir os agentes a um estado reflexivo, como pode Bourdieu negar de modo tão firme essa possibilidade? Nem a ascese nem a indeterminação do gosto médio concederiam graus de liberdade ou de reflexividade. Além disso, a preten-

são – considerada por ele um dos motores das mudanças de gostos – torna-se inócua. Afinal, se é possível conceber a possibilidade de mudança de habitus, o gosto médio deveria ser a categoria privilegiada para se pensar aquilo que ele chama de metamorfose do gosto. Apesar de sua teoria do gosto, enraizada no habitus, acentuar a estabilidade das preferências e das aptidões, o gosto pertence ao reino das coisas mutáveis, dada a necessidade intrínseca de absorver novidades, ainda que seja orientado para percepção e apropriação de objetos semelhantes aos já apreciados positivamente sob a forma de prazer. Se a dialética da pretensão e da distinção é um dos fundamentos das lutas simbólicas, e razão para a existência de transformações e mudanças, torna-se evidente que negar ao gosto médio (dotado da ascese necessária, do desejo de ascensão através da pretensão, bem como de uma instabilidade em termos de esquemas de visão e apreciação) traz à tona uma contradição à teoria bourdieusiana. É no horizonte do gosto médio, o mais propício à mobilidade e à transição, que Bourdieu coloca à prova o fato de que a lógica identitária de sua abordagem do gosto (entendida como disposição para a reprodução, dentro da estética, de experiências semelhantes) aparece como prioritária, suprimindo as evidências mobilizadas em sua defesa contra o determinismo e o reprodutivismo.

No gosto popular, na mais vulgar e pobre das disposições estéticas, paradoxalmente, tem-se uma contradição lógica igualmente grave. Ao concebê-lo como uma disposição pragmática e funcional, a busca dos agentes por participação (união com a obra, contradizendo o distanciamento estético) e a necessidade de encontrar um sentido (a obsessão pelo significado, pelo que a obra quer dizer, contradizendo a estética pura

como uma arte que nada significa), Bourdieu deveria ter percebido nesse modo de comportamento um fundamento para a reflexividade, ainda que pudesse condenar a possível ausência de liberdade de tais agentes por serem incapazes de suprimirem as urgências práticas, as necessidades e os interesses ligados à sua condição. Apesar disso, o gosto popular, através de uma lógica que se recusa cindir ética e estética, realidade e arte, objeto e sujeito, deveria ser considerada como passível de uma iminente reflexividade, pois a divergência entre a arte e a realidade deveria, ao menos em tese, permitir a emergência de uma consciência reflexiva – aos moldes da reflexividade concedida pela hysteresis. E, haja vista que os agentes não são "dopados culturais" e são capazes de discernir a arte e a realidade, ainda que não possuam capital cultural internalizado e incorporado de modo a realizarem uma prática estética pura, a capacidade de distinguir arte e realidade e, ao mesmo tempo, conectá-los, deveria tornar previsível a possibilidade de uma reflexividade vinculada à estética popular, ainda que fosse uma reflexividade pragmática e funcional, circunstancial, "inesteticamente orientada". Todavia, novamente, recusa as evidências lógicas, que ele próprio afirma de modo esparso. Em As Regras da Arte, Bourdieu faz um elogio ao modo como a arte subverte a lógica do mundo prático, exatamente, ao prever que os agentes mobilizariam essa forma de apreender o mundo em suas experiências estéticas. Assim, o artista, antevendo essa tendência, impondo um princípio de construção distinto – o que implica a exigência de esquemas de visão e apreciação distintos do operante no mundo prático – acaba por induzir o público a uma experiência desajustada. Desse modo, à semelhança da estética do choque, que busca contradizer expectativas, o sociólogo das

práticas reconhece essa tendência e elogia o modo como a arte joga livremente com isso. E, se não bastasse o elogio feito ao modo como o artista trabalha o nexo entre o mundo da arte e o mundo prático, Bourdieu também defendia, do ponto de vista teórico, que o habitus do público é sempre uma injunção de hexis, eidos e ethos. Se os princípios são indissociáveis e se reconhece que esse é um dos motivos pelos quais os artistas obtêm sucesso em produzir uma experiência desajustada, como poderia condenar de modo irreversível a lógica do gosto popular, como fatalmente destinado à reprodução de uma dominação social, que passaria a ecoar na própria dimensão estética? Se é próprio ao habitus mobilizar as disposições corporais, os esquemas axiológicos e os valores – verdadeiro para qualquer estrato de gosto – por qual razão o gosto popular seria o único a ser condenado por essa tendência a não cindir o mundo ético e o estético? Isso só se torna compreensível pelo fato de que Bourdieu não levou às últimas consequências as distintas lógicas de comportamento perante a arte, por ele próprio teorizadas, mas buscou manter-se fiel à análise kantiana, que cindia gosto puro e gosto bárbaro, gosto de liberdade (desinteressado) e gosto interessado, entre gosto da reflexão e gosto dos sentidos, ignorando as fissuras, os ruídos, as descontinuidades produzidos pela sua própria teoria sociológica das práticas sociais, na qual está inscrita a experiência estética.

Em suma, Bourdieu reconhece tão-somente a liberdade estética – negando, sistematicamente, a reflexividade mediada pela experiência artística, a todo e qualquer tipo de gosto. Faltou, a Bourdieu, ultrapassar a construção teórica de tipos ideais – os estratos de gostos – à luz dos comportamentos estéticos possíveis (aqueles vinculados às disposições práticas do gosto

puro, do gosto médio e do gosto popular). Se tivesse, de fato, se debruçado sobre a experiência dos agentes, teria chegado a conclusões mais flexíveis quanto à possibilidade de os agentes realizarem interpretações hermenêuticas – ainda que no restrito campo de possibilidade de seu capital cultural.

Ao pensar a arte à luz da estética do gosto, acabou por compactuar com uma visão da experiência da arte como esvaziada (cognitivamente), empobrecida (pelo aniquilamento da alteridade no interior da experiência da arte) e neutralizada (pela incapacidade de pensar a relação entre arte e crítica do ponto de vista dos agentes). O aniquilamento da diferença é congênito à teoria de Bourdieu, afinal, a hysteresis – o inesperado encontro das disposições subjetivas com a diferença estrutural – é postulada como um acidente histórico, e não se passou diferente do ponto de vista da experiência da arte. O primado da estética em sua análise atesta que o gosto permitiu uma compreensão dessa experiência à luz da harmonia pré-estabelecida, uma orquestração capaz de evitar e suprimir qualquer reflexividade, passível de emergir a partir dessa dissonância estrutural.

Bourdieu alinha-se à visão pessimista de Adorno quanto à experiência no mundo moderno, como marcada essencialmente pela identidade e pela reprodução do já-vivido, do sempre-semelhante – embora Adorno tenha defendido a função crítica da arte autêntica exatamente por contradizer a experiência padronizada. O habitus como aplicação sistemática de um princípio outrora bem-sucedido se torna operante do ponto de vista estético. A harmonia está prevista como hegemônica, e o desajuste não passaria de um acidente, assim como a reflexividade. Bourdieu, inclusive, concebe a harmonia pré-estabelecida – o inesperado e milagroso encontro entre um

gosto e a obra de arte – como o encontro de duas histórias cindidas sob formas distintas, mas estruturalmente equivalentes: a obra de arte seria a história sob a forma objetivada; o gosto seria a história sob a forma subjetivada. A experiência harmoniosa e prazerosa do gosto seria, então, o encontro da mesma estrutura, mas sob as duas formas necessárias para instituir a cumplicidade. A estrutura feita coisa e a estrutura feita corpo. A experiência da arte, então, seria possibilitada através de um habitus apto a trazer à torna a história objetivada em determinada obra, sob a forma implícita, latente, potencial. É o encontro, o contato entre essas duas histórias, que Bourdieu pensa como a cumplicidade ontológica entre as estruturas objetivas e as estruturas mentais, na arte. Não é o habitus que cria a obra de arte, não é a obra que cria o prazer subjetivo: é o encontro entre as duas histórias: é a identidade que se reencontra e se reconhece. A alteridade é marginal à análise da experiência estética em Bourdieu – e também menos conveniente do ponto de vista de sua teoria social.

Por essa razão, torna-se necessário propor uma crítica à forma como Bourdieu herdou a teoria kantiana, produzindo limites e restrições à sua própria teoria do habitus. O que a crítica filosófica à Estética do Gosto aponta é que: a experiência da arte ultrapassa a experiência meramente estética da arte, isto é, ultrapassa o que é possibilitado pelo gosto e pela disposição estética. A autonomia da arte, conquistada através a autonomia da estética em relação à ética e à verdade, imporia à arte um restrito campo de possibilidades, reduzindo a experiência da obra de arte à experiência estética. A consequência mais grave disso seria a exclusão do significado no interior da experiência da obra (consequentemente, da atividade interpretativa-reflexiva

dos agentes), impossibilitando a relação entre arte e conhecimento – isto é, a possibilidade da crítica e reflexividade via estética. Assim, a concepção do gosto como um saber em estado prático, permitiria a Bourdieu manter seu déficit hermenêutico (na análise da prática dos agentes) ao mesmo tempo em que forneceria uma visão da experiência estética convincente, ao se apropriar da teoria kantiana. Com o primado do estético sobre o artístico, reproduzindo a doxa kantiana, Bourdieu herdou os problemas ligados à própria estética do gosto: (1) a difícil localização dos valores artísticos não-estéticos na experiência da arte[14] ; (2) o caráter marginal da dissonância e da alteridade; (3) a restrição ou supressão da relação entre arte e realidade, bem como arte e conhecimento, como fundamentos da relação entre arte, conhecimento, reflexividade e crítica.

Dada sua filiação à tradição kantiana (à luz de seus interesses teóricos), Bourdieu, infelizmente, não foi capaz de incidir sobre problemas essenciais a sua teoria, excetuando-se a possibilidade de pensar uma margem de liberdade concedida pela estética (o gosto puro, tanto do artista quanto do público), mas mantendo em estado latente ou implícito um largo potencial inerente à experiência da arte (isto é, os possíveis vínculos entre arte, reflexividade e crítica).

A partir do exposto, será proposta a reconstrução da crítica filosófica à Estética do Gosto, de modo a fornecer recursos teóricos necessários para problematizar a leitura bourdieusiana da experiência estética. Ao reconhecer que o Bourdieu lei-

14 A seguir será fundamentada a distinção filosófica entre o estético e o artístico, essencial para conceber como a redução da experiência da arte à disposição estética pura, embora permita pensar uma liberdade possível, não permite a construção de nexo gnosiológico e reflexivo. Para a filosofia contemporânea, a arte transcende a dimensão meramente estética.

tor de Kant não o foi sem propósito, cabe criticá-lo, objetivá-lo. Apesar das vantagens que Bourdieu pôde extrair da teoria kantiana do gosto – principalmente à luz da afinidade entre a lógica estética do gosto e a lógica prática do habitus –, as propostas filosóficas ignoradas por Bourdieu o teriam permitido conceber a experiência prática da arte – efetivada pelos agentes na vida cotidiana – de forma mais complexa e profunda, abrindo espaço para a reflexividade, o conhecimento e a crítica. A incapacidade de enxergar essa possibilidade para além de seus próprios pressupostos é culpa da própria teoria bourdieusiana, e que lhe passou desapercebida – talvez, exatamente, por impor ainda mais dificuldades para pensar o habitus à luz de uma experiência da arte que ultrapassa o horizonte das análises e descrições propostas pela Estética do Gosto.

4.2 A crítica filosófica à estética do gosto: a arte contra a estética

Historicamente, a própria filosofia preocupada com a arte impôs uma série de autocríticas, reconstruindo de modo permanente sua própria identidade, bem como reconfigurando a visão que tinha acerca de seu objeto. Não pretendo, todavia, propor uma historiografia da filosofia da arte, mas, tão somente, referir-me a um ponto: há um movimento interno à história da própria filosofia gerado pela crítica à tradição da Estética do gosto, isto é, a estética do século XVIII, na qual está inserido o pensamento de Kant, razão pela qual este debate nos interessa. Esse movimento pode ser concebido como a viragem do ponto de vista estético para o ponto de vista artístico, que passa a conceber a arte através de características que transcendem às

defendidas pela visão estética da arte.

De modo a manter-me no percurso desejado e não me perder em discussões filosóficas secundárias – ainda que profundas e importantes –, a exposição da crítica filosófica à estética do gosto será efetuada a partir de três linhas mestras, visceralmente interligadas, sendo separadas apenas para facilitar a exposição: (1) o fato de que a experiência estética é construída a partir da harmonia entre obra e público, através da hegemonia dos valores estéticos, ou seja, beleza, prazer estético e gosto; (2) o fato de que, para a crítica filosófica, a arte é irredutível à estética e que, por essa razão, arte e estética não são idênticas, não referem-se exatamente à mesma coisa; (3) o fato de que a experiência estética pura acaba por impor uma supressão da alteridade, em parte devido à ascese e à sublimação, como condições de possibilidade de uma experiência estética do mundo.

4.2.1 A supremacia do estético: a hegemonia da beleza, do prazer estético e do gosto

O discurso filosófico moderno acerca da arte, enraizado no próprio iluminismo, não teve uma expressão homogênea. Pelo contrário, as discussões foram diversas, embora se possa conceber a estética do século XVIII como um senso comum filosófico no qual as questões da beleza, do prazer ligado à arte e o gosto aparecem como centrais (FRANZINI, 1999). Ramo da filosofia, a estética seria um projeto a ser efetivado, com o objetivo de pôr em dialética as dinâmicas do mundo subjetivo (o mundo das sensações, sentimentos, aparências) e as possibilidades de construção de uma intersubjetividade através de juízos e regras (FRANZINI, 1999). Kant (2010), figura central

para o pensamento filosófico acerca da arte no século XVIII, construiu uma análise da experiência do belo através da íntima conexão entre beleza, prazer estético e gosto. Para Dickie (1996) a preocupação kantiana era comum aos demais pensadores do século XVIII, o que explicaria o rótulo de que este foi o século do gosto, bem como o fato de que a estética desse período fosse definida como uma estética do gosto, sustentada no tripé: beleza, prazer estético e gosto (CARCHIA & D'ANGELO, 2009).

Na perspectiva de Kant, a arte seria concebida como algo produzido por seres humanos e dotado de beleza, ou seja, um objeto capaz de aprazer universalmente, sem a mediação de conceitos. A independência da beleza em relação ao conceito reside no fato de que ela é um objeto do gosto, definido como faculdade que permite tanto a apreciação (sentir prazer estético) quanto o julgamento (reconhecer algo como belo). A relação entre beleza, prazer estético e gosto é visceral. A estética do gosto seria, então, uma preocupação filosófica quanto à relação existente entre a beleza (qualidade formal do objeto produzido), o prazer estético (distinto do prazer animalesco) e o gosto (capacidade de sentir e de julgar o belo). Ao incluir o gosto nas investigações, a estética não considera a beleza como autossuficiente ou evidente, pondo em consideração a necessidade de uma subjetividade capaz de experimentá-la. Há, assim, um deslocamento do caráter exclusivamente objetivo da reflexão sobre as qualidades formais dos objetos artísticos para uma inclusão do papel subjetivo desempenhado na própria possibilidade de experiência do belo.

O argumento que seguirei pressupõe a existência de uma afinidade entre a teoria de Bourdieu e a estética do gosto: as

preocupações históricas abstraídas e inscritas sob a forma de categorias analíticas conserva um horizonte teórico-político comum. O vínculo entre beleza, prazer estético e gosto era uma forma possível de compreensão da conexão entre a subjetividade e a objetividade, através da relação entre gosto e obra de arte. Para Adorno (1970), a experiência da beleza, à luz de uma harmonia entre a subjetividade e a objetividade, sentida sob a forma de um prazer estético, exprime a conexão entre o belo e a ideologia, a partir do fato de que se instaura uma totalidade harmonizada em meio às formas camufladas de opressão. A beleza aparece, para o pensamento crítico, como possibilidade de pensar a integração social, construção de uma harmonia coletiva (EAGLETON, 1993). Bourdieu, por sua vez, ao pensar a ordem social à luz da cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas, instituía uma afinidade e uma predisposição interessada em relação à estética do gosto: a experiência da harmonia entre subjetividade e objetividade.

Todavia, embora a estética do gosto fosse conveniente a Bourdieu por colocar no centro a experiência dessa harmonia, ela não dá conta do todo da experiência da arte. Há uma interessante evidência do caráter transitório da estética do gosto, expresso no próprio fluxo histórico de suas categorias (FRANZINI, 1999; VERCELLONE, 2000; PERNIOLA, 1998). Se houve uma hegemonia da beleza, do prazer estético e do gosto, no século XVIII, como atesta a Crítica da Faculdade do Juízo, de Kant, o gosto tornou-se progressivamente descentralizado no discurso estético, como no século XIX, nos Cursos de Estética, de Hegel, e, no século XX, na Teoria Estética de Adorno. Correlativa à sua queda no âmbito filosófico foi a constante e diversa ruptura artística, sob a força emergente das vanguardas

(DANTO, 2015a). A arte, ao avançar em direção a uma maior liberdade e autonomia, marchou contra a beleza, o prazer estético e contra o gosto, isto é, contra a estética do gosto. A beleza impunha limites formais à criação, o prazer estético impunha uma função determinante à arte; o gosto pré-definia um campo de possibilidades criativas.

A identidade entre arte e beleza seria uma contingência histórica (DANTO, 2015a; 2010). No discurso da estética do gosto, o monopólio que a beleza exerceu no interior da arte, como qualidade artística por excelência, incorreu na produção de sua hegemonia. Mas, se em determinado momento a beleza regeu as regras da arte, todavia, seu reinado foi suprimido e a identidade entre arte e beleza foi fissurada, rompida e perdeu sua evidência (ADORNO, 1970; DANTO, 2010). Já no século do gosto a supremacia da beleza era ameaçada pelo sublime, reconhecido tanto por Burke (2013) quanto por Kant (2010), exprimindo, todavia, não mais a experiência harmoniosa e prazerosa da beleza através do gosto, mas, pelo contrário, apontava para a possibilidade de uma relação da experiência da arte através da dor, do terror, do abalo. O prazer estético proporcionado pelo belo estaria ligado à harmonia, graças à limitação, à forma do objeto, enquanto que o sublime, ao atestar a transcendência das regras do belo e apontar para a possibilidade de uma ausência de limites, atestaria uma experiência, à primeira vista, desarmoniosa entre as faculdades subjetivas e o mundo (KANT, 2010).

Filósofos mais recentes passaram a conceber o sublime à luz da dissonância (ADORNO, 1970; DANTO, 2015a). Postulado como ruptura formal em relação às regras da beleza, a dis-

sonância também prevê a desarmonia na relação entre obra de arte e gosto: rompendo a lógica de adequação entre arte e público, a dissonância transcende a função da arte como produção de prazer estético. Esse deslocamento leva Danto (2015a) a conceber as vanguardas artísticas como intratáveis, dada a transgressão formal com os valores hegemônicos da estética, conduzindo a uma transcendência da arte em relação a eles. Afinal, refletia Danto (2015a, p. 27), "se qualquer coisa pode ser uma obra de arte e nem tudo é belo, a beleza não poderia ser realmente parte da definição da arte". A dissociação entre arte e beleza seria uma obra-prima das vanguardas artísticas, ao imporem princípios de construção e apreciação divergentes aos impostos pela estética do gosto.

A ruptura com a beleza implicou no desvio da arte em relação ao prazer estético. A abertura formal dos horizontes artísticos trouxe à tona a possibilidade da experiência artística do repulsivo, do abjeto, do feio como símbolos contrários à beleza, ao gosto e ao prazer estético (DANTO, 2015a; ADORNO, 1970). A persistência histórica da beleza e do prazer estético, todavia, não se daria mais sob o poder de definir o artístico, tampouco como norma. Sua existência tornou-se secundária em relação à arte, uma qualidade artística equivalente a tantas outras (do ponto de vista da criação e da apreciação), uma categoria estética em meio a diversas outras (do ponto de vista da reflexão sobre a arte), como atestam as interpretações de Adorno e Danto.

Uma poética símbolo da ruptura com a beleza está inscrita no engenho literário de Arthur Rimbaud, poeta francês, considerado um precursor do surrealismo, que viveu no século XIX.

Em sua obra mais famosa, Uma temporada no inferno, Rimbaud leva ao extremo o terrorismo contra a beleza, vandalizando as belas representações e escapando aos limites da arte bela (DANTO, 2015a). Logo no início, escreve: "outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim – aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos. Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – E achei-a amarga. – E injuriei-a" (RIMBAUD, 2007, p. 133). Intencionalmente interessado em se opor às normas vigentes, dispôs-se a atacar o público e os princípios de construção e apreciação da estética dominante, instituindo uma lírica hermética avessa aos valores estéticos comuns (FRIEDRICH, 1991). A concepção de uma arte ligada à desumanização, como pensa Ortega y Gasset (2008), certamente condiz com uma obra que faz da metáfora o instrumento poético por excelência, uma forma de romper com os esquemas cognitivos do mundo prático, abrindo margem para um desregramento criativo que culmina na instituição de uma prosa poética – no limiar do poético e do prosaico. A dissonância exigia, do ponto formal, uma abertura para o ilimitado, para o excesso e a construção de uma literatura irredutível ao cânone clássico. E, se a estética do gosto tendia a presumir um vínculo entre o gosto para as artes puras e as virtudes morais (CACHEL, 2014), atestando o vínculo histórico entre moralidade e estética (GADAMER, 2014), com a demissão do amor à beleza e a cumplicidade com a dissonância, a relação entre a capacidade de apreciar as qualidades artísticas (ligadas à dissonância e não à beleza) e a suposição de um espírito virtuoso e moralmente elevado torna-se bem menos esperada e defendida. As qualidades estéticas e artísticas da dissonância não pressupõem uma clara e evidente conexão com as virtudes morais da sociedade burguesa. A dis-

sonância de Rimbaud unia-se melhor aos vícios e às transgressões como fontes mágicas de criação poética.

Se Rimbaud, para Danto, exprimia o símbolo áureo de uma arte dedicada ao destronamento da beleza, Duchamp foi considerado o carrasco do prazer estético, visceralmente ligado ao reinado da beleza e à supremacia do gosto. Segundo Danto (2008), Duchamp buscava o oposto do deleite estético, algo que transcendesse a relação entre prazer e desprazer ligada à percepção da aparência sensível dos objetos, aspirando, então, à uma arte inestética. O projeto estaria vinculado à intenção de transcender os limites impostos pela estética à produção artística, tateando a possibilidade de "produzir uma arte sem estética e substituir o sensorial pelo intelectual" (DANTO, 2015a, p. 110). Romper com o primado do estético implicaria pensar uma arte que não tivesse o gosto como juiz soberano – estaria fora do campo de jurisdição da aparência, das sensações e do prazer. O gosto, metáfora filosófica do juízo estético, não possibilitaria uma experiência da arte que transcendesse o meramente estético.

A soberania do gosto está inscrita na própria dialética do gênio (criação) e do gosto (apreciação). Kant (2010) afirmava que, na possível existência de um conflito entre a na produção de mercadorias, a tese de Benjamin (1975) segundo a qual a arte perdeu sua aura torna-se verídica: a dificuldade filosófica de definir o que vem a ser ou não obra de arte condiz com o contexto histórico no qual as fronteiras são flutuantes e a própria indústria cultural aspira a sintetizar arte pura e mercadoria pura, elaborando produtos que, do ponto de vista estético, são sofisticadíssimos (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Assim como Eagleton (1993) defendia o fato de que, subjacente

aos discursos filosóficos havia um projeto civilizatório de harmonização social através da dimensão sensível, a estética parece ter se tornado um instrumento dominação social inscrito no próprio coração dos indivíduos, servindo-se do mundo das sensações, dos sentimentos, da imaginação. Por essa razão, Luc Ferry (1994), em Homo Aestheticus: a invenção do Gosto na Era Democrática, considerou o gosto um possível fundamento para a construção de uma harmonia intersubjetiva entre os indivíduos em uma sociedade democrática, na qual existe uma relutância à imposição de ordens normativas exógenas à subjetividade. Pelo gosto seria possível harmonizar as afinidades, construindo um mundo comum através dos sentimentos. A tese segundo a qual há uma progressiva estetização da vida cotidiana – isto é, de que o universo da estética extrapolou o da arte e tornou-se imanente à realidade, borrando a fronteira entre arte e realidade – também ajuda a compreender o fato de que, com o alargamento do estético para fora do âmbito da arte, a arte, para manter sua própria identidade, teve de se desindentificar com sua expressão meramente estética. A visão da história da arte como condenada a um fim tem sua verdade no fato de que, se a arte fosse reduzida ao aspecto estético, ela teria se tornado imanente à realidade e não mais teria uma identidade própria. A captura econômica do estético como ampliação necessária para o consumo simbólico ajuda a compreender a razão pela qual o gosto tornou-se objeto privilegiado das investigações sociológicas, ao mesmo tempo em que se tornou progressivamente exilado do âmbito filosófico. A proliferação do estético no mundo social é paralela a sua condenação na arte. A emergência de uma disciplina como a sociologia do gosto/sociologia da estética (GRONOW, 1997) exprime a tendência

histórica de autonomização do estético em relação à arte, atestando a fissura entre a produção de mercadorias simbólicas no capitalismo tardio e as obras de arte, direcionando o fazer artístico para outra dimensão.

O percurso histórico – a queda na arte e na filosofia e a ascensão na sociologia – exprime o fato de que, no momento em que a sociologia de Bourdieu passou a se ocupar de modo mais detido do gosto (e dos estilos de vida), a arte e a filosofia já teriam se reconfigurado nos termos de outras formas de construção e apreciação. A estratégia de, em A Distinção, estabelecer uma redução das práticas de consumo às disposições do habitus – promovendo a identidade entre arte e qualquer mercadoria – o impediu de pensar a experiência da arte em termos que ultrapassassem o campo da estética do gosto, quais sejam: da beleza, do prazer estético e do gosto.

A desvinculação entre arte e estética teria permitido a Bourdieu um olhar mais complexo sobre a experiência da arte. A experiência do sublime, da dissonância e do feio – em suma, dos valores artísticos não apreciados pela lógica meramente estética – teriam o poder de potencializar uma experiência fundamental para revisar o mais grave problema de sua teoria: o reprodutivismo. Afinal, se a reprodução é possível através da orquestração entre as disposições subjetivas e as estruturas objetivas, do ponto de vista da arte, a dissonância, o sublime e o feio trariam à tona uma experiência marcada não pela harmonia, tampouco pelo prazer estético, mas mais exatamente pela contradição, pelo desajuste, pelo desprazer, pela aversão, pela não-identidade, pela diferença e pela desarmonia. Tais valores têm sido considerados atrelados à autonomia da arte sob dois pontos: (1) em relação ao público, isto é, às esferas sociais; (2) em relação à estética.

Ao pensar o habitus como uma bússola das práticas orientada por uma economia específica – apta a encontrar o mais bem ajustado ao menor custo –, Bourdieu impôs à arte a limitação de uma leitura meramente estética, fundamentada no modo pelo qual se apropriou da análise e descrição da experiência estética formulada por Kant. Conserva a autonomia do estético em relação ao social, mas perde de vista o mais essencial, aquilo que torna a arte em algo mais do que a leitura estética enxerga. Ao não perceber esse algo mais, impede que sua teoria sirva para pensar lógicas práticas marcadas pela desarmonia, isto é, contrárias à reprodução inconsciente e automática. Adorno (1970) fez da dissonância o fundamento crítico da arte, uma forma de resistência à ordem existente, algo que teria desempenhado um importante papel na teoria das práticas de Bourdieu, mas que passou desapercebido exatamente pelo fato de que o pensador francês ocupou-se mais detidamente nas práticas marcadas pela lógica estética que ele teria lido em Kant: o milagroso e inesperado encontro entre disposições subjetivas e estruturas objetivas.

Se a crítica filosófica buscou romper a hegemonia dos valores estéticos (beleza, prazer estético e gosto), esse empreendimento esteve intimamente ligado ao fato de que a experiência da arte não seria redutível à experiência estética, afinal, a arte ultrapassaria o meramente estético, como formularemos a seguir.

4.2.2 Contra a redução da arte à estética

O termo estética deriva do grego aisthetike e refere-se a um conjunto de preocupações filosóficas em torno da sensação, sensibilidade e imaginação, tendo sido mobilizado a partir do

século XVIII para lidar com a beleza sensível e o fenômeno da arte (FRANZINI, 1999). Em sua moderna aparição, o termo foi mobilizado por Alexander Baumgarten (1993) para referir-se à preocupação com a arte do ponto de vista gnosiológico, considerando-a análoga mas inferior à razão. À diferença do conhecimento racional, claro e sistemático, o conhecimento sensível expresso na arte seria confuso e instável. Assim, haveria uma intenção de elevar a experiência sensível ao estatuto de um conhecimento (CARCHIA & D'ANGELO, 2009). Todavia, se Baumgarten buscava encontrar na arte um caminho que fizesse da sensibilidade e da imaginação meios de acesso ao conhecimento, o processo de autonomização da arte via estética – como aparece em Kant e Schiller – culminou em uma autoimposição de limites: ao exigir o primado exclusivo do estético no modo de relação com a arte, a experiência da arte tornou-se restrita ao pequeno campo de possibilidades concedido pela estética, isto é, promoveu uma redução da arte à estética, entendida pelos críticos como restrição da arte à dimensão sensível (GADAMER, 2014; DANTO, 2015a; ADORNO, 1970).

A estética do gosto, segundo a crítica, teria produzido dois eventos fundamentais na história da arte: (1) contribuiu para a autonomia da arte em relação à moral e à ciência, ao exigir um comportamento estético em relação às coisas da arte, opondo-se ao comportamento ético ou preocupado com a verdade; (2) ao conquistar para a arte um campo de jurisdição próprio, todavia, a autonomização do mundo da arte, através da estética, acabou por reduzir o potencial crítico e gnosiológico intrínsecos à arte. Especificamente, os críticos apontam que a centralidade do gosto, a urgência do prazer e a obsessão pela beleza acabou por banir da arte sua relação com o co-

nhecimento (GADAMER, 2014; ADORNO, 1970; DANTO, 2015a). Kant, segundo Adorno (1970), teria imposto à arte o aporético hedonismo castrado, pois ao mesmo tempo em que reduzia a arte à dimensão não-racional, tampouco concedeu à experiência da arte uma relação efetiva com o prazer, suspendendo-o de modo a ser concebido como um prazer ligado à mera representação do objeto, não ao objeto real. Gadamer (2014, p. 84) dizia, a esse respeito, que na estética de Kant "não se reconhece nada dos objetos que são julgados"[15]. Haja vista que o órgão da arte, para Kant (2010, p.74), é o gosto, isto é, o juízo estético, ele "não fornece absolutamente conhecimento algum (tampouco um confuso) do objeto: este último ocorre somente por um juízo lógico". E continua afirmando que o juízo de gosto se liga à "representação, pela qual um objeto é dado, simplesmente ao sujeito e não dá a perceber nenhuma qualidade do objeto, mas só a forma conforme a um fim na determinação das faculdades de representação que se ocupam com aquele". O juízo estético refere-se ao prazer e desprazer, não se liga a nenhum conhecimento do objeto, tampouco mobiliza conceitos.

Em oposição ao projeto de Baumgarten, Kant direciona a autonomia do juízo estético para a ruptura entre arte e conhecimento, bem como entre arte e mundo. Dado que a experiência estética estaria restrita à esfera da sensibilidade e da imaginação, compreende-se a razão pela qual o gosto passou

15 Nesse sentido, é importante salientar que, embora Gadamer critique o juízo estético por não estabelecer uma relação com o objeto efetivo, diferentemente de Adorno, ele não enxerga a estética kantiana unilateralmente, isto é, à luz do caráter privado e subjetivo do prazer. Gadamer reconhece a crítica kantiana ao subjetivismo, como aparece no próprio fato de o juízo de gosto, em Kant, aspirar à universalidade através tanto da intersubjetividade quanto da comunicação de idéias esteticamente.

a desempenhar função central, atestando o importante papel do elemento subjetivo nessa consideração.

A redução da arte à estética seria incompreensível sem a percepção do fato de que a exclusão da relação entre arte e conhecimento é equivalente à ruptura entre o modo de experiência estético e o modo de experiência do mundo prático. Sem essa abstração fundamental, concebida por Gadamer (2014) como produto da consciência estética, não se poderia instituir um abismo entre o universo da arte e a realidade. A estetização da arte, iniciada por Kant, teria alcançado em Schiller sua forma mais acabada, afinal, com ele, a aparência estética se tornaria totalmente desvinculada da realidade, instituindo uma cisão entre arte e realidade que acabaria por lançar a primeira no reino da ilusão e da ficção (GADAMER, 2014). Schiller (2013) afirma que o poder da arte está ligado à capacidade de os seres humanos estabelecerem uma relação com a aparência estética, de modo a emancipar-se tanto das necessidades quanto dos interesses práticos, instituindo uma liberdade. Todavia, embora anuncie essa virtude, alega que "a aparência é estética somente quando sincera (renunciando expressamente a qualquer pretensão à realidade) e quando autônoma (despojando-se do apoio da realidade..." (SCHILLER, 2013, p.126). A autonomia da estética – "aparência estética que se distingue da realidade e verdade [...] que consequentemente é amada por ser aparência e não porque se possa tomá-la por algo melhor que ela mesma" (SCHILLER, 2013, p. 124) – ainda que institua uma margem de liberdade, só a concebe através da supressão dos vínculos entre arte e realidade e, consequentemente, arte e conhecimento. Sob o primado da estética, a experiência da arte excluiria qualquer nexo de finalidade, função e significado,

que são concebidos como elementos extraestéticos que arruinariam a autonomia e liberdade da arte (GADAMER, 2014). A perda de raízes com o mundo histórico, todavia, tornaria a experiência da arte reduzida a experiência estética, ou seja, uma experiência empobrecida.

Como já foi dito, Kant (2010) considera o juízo estético o fundamento da experiência da arte e o compreende como i-mediato, independente de qualquer conceito e conhecimento. Por essa razão, a estética kantiana foi criticada por aqueles que buscavam restituir à arte um potencial gnosiológico (GADAMER, 2014; ADORNO, 1970). Esses autores reconhecem que há uma evolução no discurso filosófico que exprime a transição do primado do estético para o artístico, um fluxo que vai da estética do gosto de Kant à filosofia da arte de Hegel. Com Hegel, a experiência da arte seria reinventada e seu potencial reabilitado. Danto (2015a, p.76) afirma que "nada distingue com maior precisão a filosofia da arte em Kant e em Hegel do que o fato de, em Kant, o gosto ser um conceito central, ao passo que, em Hegel, ele é discutido apenas para depois ser abandonado". Assim, "o que falta a Kant é o conceito de significado" (DANTO, 2015a, p. 75). A consequência do exílio do gosto é a reintrodução do significado no âmbito da arte como condição de possibilidade de construção de um conhecimento através de sua experiência. Para Danto (2015a), a estética kantiana posiciona o gosto (juízo estético) como apto tanto à beleza natural quanto à beleza artística, enquanto que Hegel, ao afirmar a superioridade do belo artístico em relação ao belo natural, acabaria por criar uma distinção entre eles: a arte é dotada de sentido, possui um significado, é um produto do espírito, isto é, transcende a mera aparência, passando a ser

interpretada como uma aparição sensível da verdade. Assim, desvincula-se a arte do primado da estética, ou seja, retira-a do âmbito da mera sensibilidade para um campo no qual o pensamento desempenhe importante papel. Em Hegel, o fato de a beleza artística – isto é, aquela produzida pelo espírito humano – transcender a simples sensorialidade e ser concebida como aparição sensível da própria verdade, tornou o gosto inapto a apreender o potencial interno à experiência da arte, pois somente estaria apto a lidar com a sua fachada, exterioridade, superfície. Embora Hegel considerasse a arte como uma forma de conhecimento inferior (expressão sensível da verdade) em relação à religião (representação da verdade) e à filosofia (ligada à produção de conceitos), ainda assim significou um avanço, segundo os críticos, em relação a Kant. Hegel (2001, p. 42-43) postula que:

> numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior [...] é espiritualizada.

Em um contexto histórico no qual objetos fisicamente idênticos são classificados de formas distintas, uns como obra de arte e outros como simples objetos vulgares, subitamente irrompia, para Danto (2010), a evidência de que a distinção entre o artístico e vulgar não se daria do ponto de vista da aparência. Uma vez que a filosofia deveria fornecer um conceito de arte, o que supõe a existência de determinadas propriedades comuns aos diversos objetos artísticos e que não se encontrariam integral-

mente presentes nos objetos vulgares, a conclusão foi a de que a dimensão estética havia se tornado acessória do ponto de vista da definição da arte: lhe era inessencial. Para Danto (2015a, p.7), "a estética não era capaz de explicar por que uma coisa era obra de arte e outra não, pois elas eram esteticamente indiscerníveis". Assim, o discurso kantiano poderia ser definido como contingente à "Era da Estética" e, atualmente, com o destronamento da beleza e a transcendência em relação ao prazer estético, o gosto tornou-se ultrapassado do ponto de vista da arte (DANTO, 2008).

A exclusão da dimensão significativa da arte se tornou historicamente indefensável. Para Danto (2010, p. 174), "não há apreciação sem interpretação", e "a interpretação consiste em determinar as relações entre uma obra de arte e sua contraparte material". A arte contemporânea imporia a exigência de que se produza respostas sobre seu assunto, exige que se produza interpretações, afinal, será seu significado que permitirá à arte ascender de meras coisas ao status de obra de arte, pois um "objeto somente é uma obra de arte pela identificação i, onde i é uma função que transforma-o numa obra de arte" (DANTO, 2010, p. 190). De maneira semelhante, para Adorno (1970), a obra de arte tornou-se um enigma à espera de seu deciframento. Toda experiência da arte seria intrinsecamente o princípio de uma experiência filosófica. A exigência de um pensamento capaz de compreendê-la naquilo que ela tem de mais enigmático seria o caminho adequado para conceber sua própria essência. Diante de uma obra marcada pelo caráter enigmático, Gadamer (2014, p. 130), por seu turno, pergunta: "será que o comportamento estético é uma atitude adequada frente à obra de arte?". Afinal, a redução da arte à estética imporia uma

abstração fundamental, pois ao romper o vínculo entre arte e mundo, rompia-se igualmente a conexão entre arte e significado. Para Gadamer (2014, p. 143), a experiência estética como experiência da arte reduzida à dimensão sensível seria uma contradição, afinal, "o mero ver, o mero ouvir são abstrações dogmáticas, que reduzem artificialmente os fenômenos. A percepção abrange sempre o significado". Condena-se, assim, o misticismo vinculado à estética do gosto segundo o qual seria possível uma percepção pura, destituída de qualquer conceito ou atividade intelectual (DELLA VOLPE, 1960a; 1960b). Não haveria a possibilidade de uma experiência puramente estética, na qual a aparência fosse percebida e apreciada sem qualquer vestígio histórico ou intelectual. Os próprios esquemas de percepção e apreciação são históricos. Assim, o movimento de ruptura de Hegel em relação a Kant promoveria não um arruinamento da arte, mas constituiria a condição de possibilidade de reabilitar o potencial da experiência da arte como forma de conhecimento.

Para Gadamer (2014), a experiência da arte era uma forma de autocompreensão – não apenas isso, mas sobretudo compreensão do próprio mundo histórico. Todavia, a reabilitação do potencial da arte seria impensável sem a reconfiguração de sua própria experiência como uma forma de conhecimento partilhável. O engenho gadameriano implicava a restituição do vínculo entre arte e realidade, reconstruindo um acesso ao conhecimento e à verdade por um caminho distinto do da ciência – afinal, um de seus objetivos era romper com o monopólio exercido pela metodologia científica como forma exclusiva e legítima de produzir conhecimento seguro, reprodutível e compartilhável, a partir de experimentos passíveis de serem replicados e demonstrados. Curiosamente, o gosto – catego-

ria central à reflexão sobre a arte nos setecentos – ao invés de conservar o potencial da arte perante o campo científico, historicamente acabou por compactuar com a visão hegemônica segundo a qual a arte não teria condições de conduzir ao conhecimento. O gosto teria corroborado para a ruína da arte, o que justifica sua condenação por Gadamer. Para reconciliar arte e conhecimento, Gadamer precisou, primeiro, distinguir entre conhecimento e sabedoria, isto é, se apropria da distinção aristotélica entre um saber teórico (epistéme) e um saber prático (phronesis). A experiência da arte possibilitaria, a partir dessa cisão, um modo de conhecimento específico, que Gadamer atrelou à formação (Bildung), como um cultivo de saberes não-teóricos, não-racionalizáveis, não-controláveis. A formação exprime a aquisição de sabedoria prática através da experiência, no próprio curso da experiência, recusando uma verdade que emerge no estágio final como um simples dado. A formação, nesse sentido, possui uma dimensão dialética, isto é, o fato de que o próprio movimento da experiência acaba por alterar os partícipes da experiência. A arte, para Gadamer, teria uma relação com o conhecimento exatamente através dessa via de acesso que é irredutível ao método científico. Todavia, se a formação lhe aparecia como o fundamento de um saber, que permitiria conciliar arte e conhecimento, a evolução histórica da arte com a ascensão do gosto sob o primado da estética acabou por, progressivamente, esvaziar o conteúdo histórico e intersubjetivo da arte: (1) a perda da centralidade da noção de formação implicava a fissura da relação entre arte e conhecimento; (2) a diferenciação entre gosto e senso comum acabou por negligenciar o aspecto intersubjetivo da experiência da arte, tornando-a mais subjetivizada; (3) a redução da arte ao juízo

estético, na categoria do gosto, fez o gosto, em sua dimensão judicativa, esvaziar seu conteúdo moral e cognitivo, em favor de uma percepção puramente estética. Assim, a historiografia dos conceitos basilares da arte, de certo modo, permitiria perceber o gosto como o estágio no qual o primado do estético se deu através da exclusão da relação entre arte e conhecimento, arte e moral, arte e intersubjetividade. Em seu estado mais puro, o juízo estético é meramente estético. Apesar da afinidade histórica entre tais conceitos – formação, senso comum, juízo, gosto –, é exatamente a diferença entre eles que atesta a primazia de um aspecto ou outro. Assim, com a redução da experiência da arte ao juízo estético do gosto, a arte lançada à esfera da mera aparência acabou por ser percebida como inócua ou inefetiva: uma experiência ilusória que não afeta o indivíduo, excluindo o aspecto formativo da experiência da arte, bem como não fundamentando um conhecimento partilhável, por negar a conexão com outras pessoas e a realidade histórica. Então, a reabilitação gadameriana da experiência da arte (em sua dimensão formativa, intersubjetiva, comunitária e gnoseológica) só seria possível por uma transcendência em relação à redução da arte à estética. Para isso, propôs uma reconfiguração da experiência da arte à luz da fenomenologia – e não da lógica da estética pura: movimento que exprime a ruptura em relação a Kant e aproximação em relação a Hegel. À luz da fenomenologia, a experiência da arte passaria a ser pensada como um jogo, no qual estão ligados de modo indissociável sujeito e objeto, transcendendo a abstração estética. Nessa unidade, o indivíduo encontra-se submetido às regras e ritmos do jogo artístico, gerando uma experiência capaz de proporcionar tanto um conhecimento quanto uma transformação do próprio indivíduo. A experiência

da arte, para Gadamer, é um modelo de experiência hermenêutica, através da qual se pode gerar novos conhecimentos. O indivíduo, ao se reconhecer na obra de arte, acabaria por alcançar um novo saber, afinal, para ele, todo reconhecimento pressupõe um conhecimento que excede o já conhecido.

Adorno (1970), por sua vez, ainda que defendesse na arte o princípio estético da não-funcionalidade, também condenava a identidade da arte com a produção de prazer estético, enxergando nisso uma imposição da lógica burguesa que, ao excluir da arte qualquer conteúdo de verdade, reduzia-a à função de mercadoria cujo consumo geraria prazer. A cisão histórica entre sensibilidade e entendimento, historicamente construída sob a lógica estética e a lógica científica, exprimiria uma neutralização da arte, afinal, ela estaria ao lado dos poderes filosoficamente atribuídos às sensações irresistíveis, à bela aparência, à frágil condição humana de um ser que sente. Reduzir a arte à estética, negando-lhe o potencial crítico, seria uma forma de neutralizar um campo de experiência que se manteve, historicamente, irredutível à lógica da razão instrumental, afinal, na arte a relação com a diferença e a alteridade lhe é essencial. Advogando, a seu modo, a transcendência da arte em relação à estética, Adorno chegou a defender a arte hermética como símbolo histórico de uma arte autêntica (cuja definição não está ligada a uma suposta pureza da arte em relação ao mundo histórico, mas, pelo contrário, a autenticidade da arte está expressa na própria forma pela qual as contradições históricas estão inscritas na obra de arte). A arte hermética negaria, antes de tudo, o hedonismo estético, recusando exercer a função social de consumo simbólico. Em face do público, ela é enigma, impondo a quem deseja ter uma experiência dela a obrigação

de submeter-se a sua autoridade – fundamentada no grau de virtude formal de sua construção, realizada pelo artista. A uma arte enigmática o pensamento é essencial, não é secundário, acessório ou descartável. A satisfação sensorial seria subalterna perante o potencial da arte em revelar uma verdade histórica, ao mesmo tempo em que se opõe à ordem existente de forma negativa e contestatória. A experiência da arte seria a experiência das contradições históricas – imanentes à obra de arte autêntica – e que propiciaria uma experiência genuína. Romper com o reducionismo da experiência estética lhe era fundamental. Reabilitar a experiência da arte era essencial, haja vista o empobrecimento geral da experiência no contexto histórico moderno, bem à redução da arte a uma experiência meramente sensorial. Restituir à sensibilidade um importante papel para romper com a tirania do pensamento identitário, ao mesmo tempo em que se reestabelecia o papel crítico da arte, só seria possível através de uma transcendência em relação à estética do gosto, de uma arte cuja experiência não possui nexo com a realidade, nem com a verdade, nem com um potencial formativo do ponto de vista subjetivo e social.

A centralidade da interpretação é incompatível com a redução da arte à estética. A interpretação exige a relação da arte com o significado, à possibilidade de conhecer e acessar a verdade via arte. Em comum, os críticos da redução da experiência da arte à estética condenaram a exclusão do sentido e do significado no campo da arte, considerados pela estética do gosto como extraestéticos, ou seja, inimigos de sua autonomia. A transcendência em relação ao primado da experiência estética em favor de uma experiência artística atesta o fato de que, histórica e filosoficamente, a reabilitação do potencial da

arte se deu através de uma dialética entre sensibilidade e entendimento, entre a expressão sensível e a interpretação como fundamento do conhecimento, da crítica e da reflexividade. A autonomia da arte via estética implicava uma neutralização do potencial da arte através de uma restrição de seus próprios poderes: ao pôr-se à distância do mundo, acabou por perdendo qualquer poder de conhecê-lo, influenciá-lo e criticá-lo. Certamente, na visão crítica da experiência da arte, sua autonomia não se dá através de uma cisão intransponível entre arte e realidade, mas através de uma reconfiguração da relação entre o caráter fabricado da arte e a história. Danto (2015b) relembra que a invenção da estética, lá no século XVIII, tem um fundamento político, afinal, o discurso estético – o ponto de vista da filosofia sobre a arte a partir do primado da estética – teve como consequência uma sistemática neutralização da arte. Ao reduzi-la à função estética – e excluindo o extraestético – como seu âmbito de jurisdição legítimo, a visão estética da arte acabava por aniquilar o perigo político inerente à arte, colocando-a à distância: a autonomia estética da arte seria sua própria derrocada. Para Danto, a arte seria filosoficamente descredenciada, reduzida a um espaço mínimo de existência, no qual poderia reger com total liberdade, desde que não ultrapassasse tal esfera e acabasse por intervir e influenciar no mundo social. Essa visão, como Danto afirma sistematicamente em suas obras, não se trata de uma captura da verdadeira essência da arte - a identidade entre arte e estética pura – mas tão somente uma crença filosófica, arraigada em uma tradição específica, que acabava por acentuar um movimento antigo no pensamento ocidental, presente já em Platão: (1) a cisão entre arte e realidade e (2) a subsunção do potencial da arte à razão filosófica. A restrição

da arte à sensação e a cisão entre a bela aparência e a realidade acabariam por tornar a experiência da arte esvaziada de qualquer conteúdo formativo. A autonomia estética pode ser compreendida como uma conquista de liberdade paradoxalmente vinculada à possibilidade de neutralizar o poder político inscrito em sua experiência. Daí, então, a estranha existência, em Bourdieu, de uma liberdade estética, mas não de uma reflexividade ou acesso ao conhecimento.

A concessão de um espaço próprio à arte – onde se entrelaçam o estético e o lúdico como distintos da seriedade do mundo prático – abre a possibilidade de uma liberdade estética, isto é, um campo autônomo onde a lógica do mundo prático é substituída pelas próprias regras da arte. Assim, ainda que se reconheça um grau de liberdade, não necessariamente ela está atrelada à função crítica, pois não necessariamente a experiência da arte é teorizada como forma de conhecimento do mundo ou de si.

A possibilidade de pensar a arte como forma de conhecimento – de si e do mundo – exige mais do que mera liberdade. Bourdieu, implicitamente, reconhece na arte o potencial para objetivar as estruturas sociais e psicológicas, sedimentando-as na forma estética através do trabalho artístico de formalização. Todavia, não considera os agentes aptos a ascenderem a um estado reflexivo ou extrair da arte novos conhecimentos. Como seria possível que na arte existisse um potencial crítico e que o agente, mesmo o dotado de uma disposição pura, não fosse apto a alcançá-la? O problema reside, exatamente, no fato de que Bourdieu reduz – em se tratando dos agentes sociais – a experiência da arte a uma mera experiência estética. Bourdieu reconhece a possibilidade de um comportamento estético

adequado, uma lógica prática dotada de liberdade e conforme aos princípios do campo, mas nega aos agentes a possibilidade de acessar o conhecimento implícito na forma artística. Com isso, talvez, o autor pretenda afirmar que a disposição estética (o gosto) não poderia tornar-se um instrumento gerador de reflexividade, algo que estivesse a serviço dos agentes e pudesse instaurar uma reflexividade estética. Todavia, é o próprio Bourdieu que imputa aos agentes, em sua experiência das obras de arte, a centralidade da categoria do gosto. Se o gosto não é capaz de propiciar o acesso ao conhecimento cristalizado na forma artística, e ainda que Bourdieu reconheça o problema no gosto, o fato é que é sua própria teoria que reduz a experiência da arte realizada pelos agentes à leitura kantiana, isto é, à leitura estética. Se o gosto não é capaz de permitir uma relação com o significado, a interpretação, a crítica, o conhecimento, em suma, algo que ultrapasse a dimensão estética da arte, Bourdieu é o próprio responsável por restringir a prática dos agentes à mera aparência da arte, ao mero comportamento exigido pelo campo: à luz da Estética do Gosto, dificilmente Bourdieu poderia ir além. Era preciso que ele próprio mobilizasse categorias e instrumentos teóricos para buscar enxergar mais do que isso.

Apesar de reconhecer na sua sociologia uma possibilidade de extrair da arte possibilidades de uma objetivação das estruturas sociais e psicológicas, além da hipótese de que o gosto não seja capaz e, por essa razão, tenha proposto um método para ultrapassar a dimensão estética da arte e acessar o conhecimento e a crítica, há um ponto que corrobora a limitação autoimposta por Bourdieu: sua incapacidade de situar a alteridade no interior da experiência da arte. Sem a alteridade (ex-

pressa sob a forma do sublime, da dissonância, do feio, daquilo que excede a subjetividade e impele à reflexão), dificilmente Bourdieu poderia conceder à experiência da arte o status de uma prática privilegiada para objetivação. Cabe, então, pensar se há lugar para a alteridade em seu discurso sobre a arte e a estética, para saber se há um fundamento para aquilo que excede a leitura meramente estética.

4.2.3 Ascese e sublimação: o lugar da alteridade

A estética do gosto, ao centrar-se em torno do prazer estético, impôs a necessidade diferenciar o prazer ligado à arte e o prazer vulgar. A metáfora do gosto estético, como apontamos anteriormente no segundo capítulo, exprime a intenção teórica de cindir as sensações vulgares das estéticas, implicitamente, atestando o desprezo filosófico pelo corpo como sede de uma iminente regressão da humanidade à animalidade, dada a partilha comum da condição vivente entre humanos e os demais animais. A arte, desse modo, poderia atestar tanto a superioridade do humano sobre o mero animal, como também da cultura sobre a simples natureza. A expressão da estética kantiana como hedonismo castrado, nas palavras de Adorno (1970), exprime o caráter paradoxal da estética que, ao mesmo tempo em que afirma a conexão estreita entre arte e prazer, interdita o prazer. Kant constrói discursivamente o prazer estético como ligado à mera representação do objeto, suplantando o objeto concreto – fosse ele o belo natural ou o belo artístico. Ao mesmo tempo em que interditava a existência efetiva do objeto, ao definir o prazer estético como expressão do jogo das faculdades da imaginação e do entendimento, a estética kantia-

na afasta-se de modo paradoxal do belo em sua concretude. A marginalização do objeto estético concreto, graças à ascese e à sublimação, seria condição de possibilidade do prazer estético. Não por acaso, Nietzsche (1998) considera o ascetismo intrínseco ao ponto de vista kantiano, pressupondo uma familiaridade entre o ascetismo filosófico necessário para a ascensão ao conhecimento como algo que é imposto também à arte. Quanto a isso, Nietzsche considera que Kant exigiu, na arte, um espectador ascético, o que teria imposto amarras à arte e à beleza (FIGUEIREDO, 2004). Neste sentido, Adorno e Horkheimer (1985) mobilizam o exemplo mitológico de Ulisses amarrado para resistir ao canto das sereias, como uma metáfora para a situação da arte na modernidade: a experiência da arte à luz do distanciamento estético seria a própria causa da neutralização do poder interno a sua experiência, ou seja, a autoregulação ascética ao mesmo tempo em que atesta a superioridade da cultura sobre a natureza, também suprime o poder da arte.

A relação entre o distanciamento estético – condição do prazer puro – e o distanciamento científico – condição do conhecimento objetivo – não é a de uma afinidade casual (KARAKAYALI, 2004). A objetividade científica, conquistada através de uma visão distante em relação aos fatos, capaz de capturar a totalidade sem interferir nela e sem por ela ser afetado, exprime discursivamente a intenção ascética vinculada à disposição científica. Na arte e na ciência, a visão mais pura da beleza e da verdade são identificadas através de uma interdição e suspensão dos supostos poderes atribuídos ao mundo da empiria: não apenas o poder de produzir aparências enganosas, mas, principalmente, de despertar interesses. A purificação do prazer à luz da estética conduz à paradoxal visão kantiana

que pensa o belo como ligado ao prazer, mas sem referência ao objeto concreto. A ascese estética é inegável, afinal, onde está o corpo no discurso kantiano? Qual o papel desempenhado pela corporeidade na experiência da arte? A redução da arte a mero "fato mental", ao jogo das faculdades da imaginação e do entendimento, exprimem a negação sistemática do corpo e do objeto artístico como fundamentos ou partícipes de uma genuína experiência da arte.

O problema em relação à estética do gosto é que, ao impor uma lógica ascética e de sublimação como condições de acesso ao prazer estético, acaba-se por atestar uma superioridade do sujeito sobre a obra, bem como os cinde. Esse modelo de comportamento em relação à arte é condenado por Gadamer e Adorno. Para ambos, a experiência da arte está ligada ao encontro com a alteridade, a diferença. A ascese e a sublimação, ao interditarem a experiência efetiva do objeto concreto, de modo a salvaguardar a superioridade ontológica do humano, acaba por dilacerar a experiência da arte, empobrecendo-a, esvaziando-a daquilo que ela tem de mais interessante, que é o encontro com a alteridade.

Assim, para Adorno (1970), o modelo de comportamento em relação à arte adequado deveria ser diametralmente oposto àquele instituído pela racionalidade instrumental – científica e estética – que, ao opor sujeito e objeto, acabaria por buscar a superioridade do sujeito sobre o objeto: na ciência, através da redução do mundo a um conjunto de experimentos padronizáveis e à redução da diversidade a um mínimo de identidades; na arte, através do gosto, ao banir da arte a experiência do não-idêntico, isto é, todo grau de inovação artística. Na arte caberia não o afastamento, mas aquilo que ele chamava de alienação na

alteridade. Ao invés de perpetuar a lógica da autoconservação da identidade impressa no distanciamento epistemológico e estético, Adorno defende que o sujeito deveria mergulhar na alteridade, relacionar-se mimeticamente com a obra, submeter-se a ela, de modo a experimentá-la de modo autêntico, isto é, exatamente naquilo em que ela excede o próprio ego. Assim como a arte deveria transcender o estético para que o artístico pudesse aspirar à crítica, a experiência da arte como possibilidade de crítica está intimamente ligada ao fato de ela possuir um excedente em relação ao sujeito: é a alteridade, a diferença que fundamenta o poder crítico da arte, e ela só seria acessível através de uma experiência mimética, oposto ao distanciamento frio da razão instrumental ou do hedonismo castrado de Kant, que nada conhece ou experimenta do objeto concreto graças a sua aversão à corporeidade e aos poderes das sensações. Adorno reabilita a experiência da arte por duas vias: primeiro, re-significando a sensibilidade e a corporeidade na experiência da alteridade e, ao mesmo tempo, através de uma recondução da arte à dimensão cognitiva. O acesso subjetivo à alteridade da obra de arte seria pensado através da supressão da abstração estética, exigindo que o sujeito, na experiência da arte, partilhasse com essa uma unidade ainda que momentânea.

Para Gadamer (2014), por seu turno, reabilitar a experiência da arte também tinha como pressuposto a supressão da filosofia da consciência, isto é, a cisão entre objeto e sujeito, obra de arte e subjetividade. O conhecimento da arte, segundo seu ponto de vista, também possui um vínculo com a alteridade e a diferença: a arte traz à tona mais do que a subjetividade já possuía. O excedente da experiência da arte,

ligado à alteridade, somente seria acessível pela ligação inextrincável entre sujeito e objeto na experiência da arte como um jogo.

Para Hamlin (2015), à luz do pensamento de Gadamer, há uma possibilidade de se instituir uma reflexividade mediada pela arte que se daria não através do distanciamento estético, mas exatamente por uma via contrária, a do êxtase. Na experiência da arte, o indivíduo poderia transcender suas próprias limitações através do êxtase, ao sair de si, perdendo-se na alteridade e, a partir do estranhamento que este encontro pode gerar, ascender a uma reflexividade passível de gerar maior autocompreensão. A experiência da arte como jogo implica concebê-la como um desafio à subjetividade de quem a experimenta, o que acabaria por exigir do indivíduo uma atividade hermenêutica. Assim como Adorno distinguia entre experiências autênticas e experiências falsas, Gadamer afirma que a verdadeira experiência hermenêutica somente se dá quando se encontra com a alteridade, a diferença, com o excedente em relação à subjetividade, o irredutível ao sujeito. Nesse sentido, Hamlin (2015) realiza uma leitura da experiência da arte como espaço privilegiado para a efetivação da experiência hermenêutica, exatamente pelo papel desempenhado pelo êxtase na dimensão estética.

Em ambos os casos, reconhece-se a necessidade de uma alienação estética na alteridade, um contato íntimo com aquilo que é irredutível à identidade e à subjetividade, isto é, a obra de arte. Essa experiência, certamente, mais próxima da dissonância do que do belo, é concebida como uma harmoniosa adequação entre obra de arte e público. Por essa razão Gadamer defendia a supremacia do gênio em relação ao gosto: o gênio é o

agente da inovação, o gosto o freio nivelador da alteridade, conduzindo a arte aos limites do já conhecido e, por isso, tornaria o objeto artístico mais facilmente compreendido pelo público.

A leitura da estética kantiana por parte dos críticos, todavia, como já foi mostrado inclusive no capítulo segundo, não é totalmente verdadeira e justa, afinal, como Lyotard (1993) aponta, o gosto kantiano, por ser um juízo reflexivo (isto é, julgamento de um particular no qual a regra a ser aplicada está ausente), não poderia estar plenamente determinado: uma vez que apenas o particular está dado, a reflexão se torna necessária para encontrar qual seria a regra à qual ele estaria subsumido. Mas, independentemente do grau de divergência entre as diversas interpretações da obra de Kant, o fato essencial é que, do ponto de vista teórico, a leitura interessada da estética de Kant foi mobilizada tanto para criticar o fato de que seu discurso estético aniquilaria a relação com o conhecimento, com a crítica e a reflexividade, quanto para estabelecer que a centralidade do gosto tornaria a experiência da arte inadequada para dar conta da diferença e da alteridade.

Compreender a experiência da arte à luz da harmonia, ao invés da dissonância, torna mais difícil supor o lugar ocupado pela alteridade. Uma experiência da arte na qual nada haja que exceda o que já está presente na identidade, dificilmente tornará possível pensá-la como um fundamento para o conhecimento, a crítica, a reflexividade.

4.3 Repensando a teoria bourdieusiana

Ao identificar a gênese das contradições e limites do pensamento bourdieusiano na leitura que ele realiza de Kant, a pro-

posta de recorrer à crítica filosófica tinha como razão de ser na possibilidade de apontar para novas possibilidades de leituras da experiência da arte, de modo a tocar nos pontos fundamentais da abordagem de Bourdieu, identificados como: (1) o primado da harmonia na experiência estética, associada à tríade beleza, prazer estético e gosto; (2) a marginalização do significado (e consequentemente da interpretação envolvida na experiência da obra de arte), restringindo a conexão entre arte, conhecimento e crítica; (3) a supressão da alteridade ao exigir, na arte, um comportamento ascético e a sublimação, impondo um distanciamento entre o público e a obra de arte.

Todavia, as críticas não tornam inválido o potencial inscrito na interpretação bourdieusiana da experiência da arte, qual seja: (1) Bourdieu reconhece a existência de uma liberdade mediada pela estética, conquistada e efetivada através do mundo da arte; (2) Bourdieu reconhece o potencial latente interno à obra de arte, considerando a forma artística como um lugar através do qual se pode alcançar uma objetivação das estruturas sociais e psicológicas; (3) Implicitamente, a partir da lógica de sua própria teoria, o gosto médio e o gosto popular possuem um potencial para gerar, respectivamente, mudanças no habitus e reflexividade – ainda que não sejam desenvolvidos por Bourdieu.

A partir de agora, então, proporei duas vias de reflexão para pensar a possibilidade de explorar o potencial subjacente à sociologia bourdieusiana: (1) seguir a crítica filosófica e destituir o gosto de sua função central na interpretação da experiência da arte, como no caso de Kant e Bourdieu; (2) manter o gosto como essencial à arte, de modo a, inclusive, considerá-lo como fundamento para uma leitura mais flexível do habitus, apontando para uma lógica prática nem determinista, nem reprodutivista.

A primeira perspectiva provém de uma pergunta essencial: se os limites da interpretação de Bourdieu estão ligados à soberania do estético em relação ao artístico, e se a crítica promoveu uma viragem do estético para o artístico através de uma descentralização e marginalização do gosto, para que o sociólogo francês pudesse reabilitar sua teoria não seria necessário expulsar a categoria do gosto e fundamentar a experiência da arte a partir de outros termos? Essa formulação teria uma implicação central: ela contradiria a hipótese de que o gosto pudesse ser uma categoria privilegiada para se rastrear resíduos de liberdade e reflexividade, sendo, pelo contrário, o elemento redutor da experiência da arte, pauperizando a dimensão estética.

Apesar de sua interpretação da experiência estética ser centrada na possibilidade de uma identidade entre obra e público, entre o gosto objetivado na obra e o gosto subjetivado no agente que a experimenta, há, na própria teoria de Bourdieu, a possibilidade de, na dialética entre gênio (criação) e gosto (público), romper o primado do gosto (com todas as implicações já vistas) e centralizar o papel do artista. A partir de Kant, o conflito entre a criatividade do gênio e a sensibilidade do gosto foi percebido como uma tensão entre uma experiência da arte que ultrapassa a subjetividade de quem experimenta e uma outra na qual há um perfeito ajustamento (GADAMER, 2014; ADORNO, 1970; FERRY, 1994). A prioridade do criador em relação ao público pressupõe a liberdade do artista em conceber e instituir princípios de construção próprios, inclusive divergentes em relação ao público. Consequentemente, ao colocar o novo como fundamento da produção artística, a lógica identitária cederia espaço a possibilidades práticas de experi-

mentar a dissonância, a alteridade, a sublimidade (ADORNO, 1970). A divergência entre os princípios de construção da obra de arte e os esquemas de percepção e apreciação do público teria o efeito distinto da geração de um prazer estético. Como dito anteriormente, a experiência da dissonância, para Adorno (1970), seria a de um abalo, na qual a subjetividade reconhece sua contingência e limitação, fazendo emergir a possibilidade de uma autocrítica – a experiência de algo que ultrapassa o sujeito apontaria para a possibilidade de transcender os próprios limites.

No caso de Bourdieu, essa via não é inexistente. Ele reconhece a existência de um campo de produção autônomo, instituído à luz de uma anomia estética e, principalmente, aberto à possibilidade de uma revolução dos esquemas de percepção e apreciação do público – isto é, transformação do gosto. Ao reconhecer a possibilidade de uma verdadeira inovação artística, como no caso de Baudelaire, o sociólogo francês exprime o fato de que a revolução dos princípios de construção artísticos exigiria, por homologia, uma alteração do próprio gosto do público, ainda que isso se desse através de um lag. Esse atraso, como foi compreendido no capítulo 1, é parte do próprio conceito de hysteresis. A arte moderna foi movida principalmente pelo ímpeto da inovação, da possibilidade experimentar algo jamais conhecido, o que, por consequência, pressupõe um artista capaz de produzir algo novo e de o público deparar-se com experiências marcadas pela não-identidade entre obra de arte e gosto. A estética moderna – pela perspectiva da ininterrupta inovação e revolução – não seria exatamente marcada pela lógica da identidade (onde imperaria a harmoniosa e prazerosa experiência da arte), mas, mais exatamente, pela constante possibilidade do choque. Em As Regras da Arte, onde o artista

desempenha um papel central e o público aparece principalmente através de construções homológicas, a possibilidade de pender a dialética gênio-gosto para o primeiro polo não violenta nem distorce o pensamento de Bourdieu. Desse modo, ao se buscar descentralizar o gosto de sua interpretação da dimensão estética, deve-se partir do potencial inscrito no artista e rastrear o primado dos princípios de construção artísticos em relação aos esquemas de percepção e apreciação. O conceito de hysteresis pode ser perfeitamente mobilizado no interior da experiência da arte de modo a permitir a percepção da dissonância e da alteridade. Através da quebra da cumplicidade entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas – o que levaria à emergência de uma reflexividade circunstancial –, há uma possibilidade de que haja uma subversão e transformação dos próprios esquemas de percepção e apreciação do público (isto é, a obra levaria à transformação do gosto), ou seja, uma transformação do próprio habitus.

Na dimensão estética, o conceito de hysteresis tornar-se-ia uma lente privilegiada, afinal, o estado de desajustamento deve ser transitório, tendo um novo ajuste como caminho mais provável. Se a hysteresis na arte está ligada à possibilidade de uma revolução simbólica, uma metamorfose dos gostos, uma reconfiguração do habitus através de novos esquemas de percepção e apreciação, pode-se imaginar que a leitura estética dessa possibilidade possa, inclusive, levar a pensar a metamorfose do habitus em outras situações, servindo como um modelo teórico. Além disso, o sistema teórico de Bourdieu forneceria um conjunto de instrumentos aptos a pensar de modo mais sistemático e controlado aquilo que o discurso filosófico concebe de modo abstrato e geral. Em relação a Adorno, por

exemplo, que julgava a experiência da arte à luz de uma crítica da própria subjetividade como instrumento histórico de opressão social internalizada, o sistema teórico de Bourdieu – através do habitus e da hysteresis – tornaria mais sofisticada a investigação do modo pelo qual a dissonância (isto é, a quebra a cumplicidade ontológica) conduziria a uma forma de autocrítica: (1) a dissonância leva à ruptura com o ajustamento imediato, (2) gerando uma reflexividade mediada pela experiência estética e (3) aberta à possibilidade de uma transformação da própria subjetividade através da revolução dos próprios esquemas de percepção e apreciação (gosto), (4) afetando a própria visão que os agentes têm da realidade histórica e de si próprios.

Ao reconhecer que os artistas são agentes aptos a promoverem uma revolução simbólica, através da dimensão estética, pode-se conceber, então, tanto a possibilidade de uma reflexividade vinculada à experiência da dissonância (via hysteresis) quanto a própria transformação do gosto. A metamorfose do gosto é uma metáfora para a própria possibilidade de que os habitus sejam passíveis de mudanças. Isso é tão verdadeiro que Bourdieu reflete sobre o encontro, no mundo da arte, entre um gosto e algo jamais experimentado, restando a questão: como se dá a relação entre o gosto e o novo? É possível haver um desejo do desconhecido? Ou será que diante de algo que ultrapassa a subjetividade a única (re)ação possível seria a de uma indiferença e inaptidão?

Em suma, em se tratando da necessidade de descentralizar o gosto para reabilitar o potencial interno à arte, é possível encontrar uma via distinta da hipótese incialmente formulada, na qual o gosto aparecia como categoria central. Ao privilegiar o

papel desempenhado pelo artista, torna-se inclusive possível pensar uma possibilidade de atrelar hysteresis, reflexividade e reconfiguração do habitus, colocando Bourdieu na mesma esteira da crítica à Estética do Gosto. Todavia, embora isso não exija que se violente a teoria do sociólogo francês, a visão da experiência da arte à luz da harmonia, do prazer estético e da centralidade do gosto ainda é a que se sobressai, tanto que, mesmo na experiência do novo, a tendência é uma normalização e instituição de uma nova identidade, tornando a revolução simbólica uma nova doxa.

Se a primeira via permite uma leitura da perspectiva bourdieusiana de acordo com a crítica efetivada à Estética do Gosto, a segunda propõe a possibilidade de se manter a categoria do gosto como uma categoria importante e capaz resgatar o potencial interno da arte. De que modo seria possível pensar o gosto, em Bourdieu, de modo a não empobrecer o vínculo entre a experiência da arte, o conhecimento e a crítica?

Há um fundamento filosófico para essa possibilidade: Adorno enfrentou um paradoxo semelhante, pois, ainda que tenha exigido a conversão da experiência da arte em uma experiência filosófica – isto é, que se ligue a obra de arte ao conhecimento e à crítica social –, a arte não poderia prescindir do gosto, afinal, seria a dimensão sensível (âmbito de legislação do gosto) que tornaria a arte distinta da filosofia e da ciência (formas intelectuais e abstratas de conhecimento). Assim, a arte não poderia desfazer-se do gosto, pois ele seria essencial à sua experiência e, por consequência, a dimensão identitária (a harmonia entre obra e gosto) seria fundamental.

Desse modo, embora Bourdieu tenha defendido sua sociologia reflexiva como um modo de mobilizar o potencial ins-

crito na arte, contribuindo para uma visão negativa do papel desempenhado pelo gosto, é importante buscar interpretá-lo à luz do mesmo problema formulado por Adorno: se o gosto é algo que permite distinguir o modo de experiência da arte dos demais, como poderia uma crítica que busque defender o potencial da arte abandonar aquilo que lhe é fundamental? A questão se torna como manter extrair de sua lógica elementos que torne possível pensar o nexo entre a dimensão estética, o conhecimento e a crítica. Dado que o gosto é uma capacidade de sentir, comparar e julgar, ele não é pura e simplesmente preso à lógica da identidade e à dimensão sensível. O problema, então, é como Bourdieu concebe a existência, no habitus e no gosto, da capacidade de perceber a diferença e como isso tornaria possível a existência de julgamentos autônomos e livres, que exprimam através de juízos estéticos a liberdade do agente perante a doxa hegemônica.

Embora o gosto seja orientado para aquilo que é semelhante por proporcionar mais prazer, é preciso ressaltar a possibilidade de que o gosto, através da lógica de funcionamento do habitus, funcione como uma gramática estética, gerando mudanças nos esquemas de percepção e apreciação através de metáforas e analogias, isto é, reajustando-se, de modo flexível, a outras possibilidades. Dada a presumida existência de metamorfoses no gosto, torna-se possível pensar a teoria bourdieusiana à luz de ajustes que se dão através de inovações, pela experiência do novo, da diferença, permitindo novas aquisições. Ao mesmo tempo em que operaria uma flexão a partir de sua estrutura básica, o gosto possibilitaria a percepção de identidades e diferenças, permitindo ao agente perceber, de modo reflexivo, o que é comum às experiências mas também ter a consciência sub-

jetiva daquilo que é distinto, ainda que sentido sob a forma de uma fissura no prazer estético. Embora Bourdieu proponha a existência típico-ideal da harmonia como identidade entre obra e habitus, entre obras distintas pela existência de uma homologia subjacente, sempre haverá um grau de diferença, já que a absoluta identidade é apenas uma abstração. E é exatamente isso que o gosto recusaria – a abstração, que é mais facilmente ligada à atividade filosófica e científica, mas inadequada à lógica estética.

O gosto é algo ligado à experiência particular, como Kant afirmava de modo persistente ao lembrar que o julgamento estético adequado é expresso sob a forma particular – "esta flor é bela" – e não através de uma abstração e universalização – "toda flor é bela". O gosto seria uma disposição subjetiva adequada para a percepção de fissuras, de diferenças e divergências, através de sentimentos: o prazer e o desprazer, respectivamente, ligados ao grau de identidade/reconhecimento e diferença/desconhecimento. Enquanto as lógicas científica e filosófica se voltariam para a construção de universalidades, o gosto a todo instante seria posto em prática em contextos particulares, apesar de sua propensão àquilo que lhe é mais adequado. A sensibilidade do gosto é um fundamento, à luz do prazer e do desprazer, para a consciência subjetiva da existência de padrões homológicos (o prazer ligado ao encontro de duas histórias semelhantes) e diferenças estruturais (o desprazer da dissonância, subjacente à hysteresis).

Assim, tanto Bourdieu quanto Adorno, permitem compreender o prazer estético como o registro subjetivo – acessível à consciência – de um grau de identidade (entre subjetividade e objetividade, isto é, gosto e obra) bem como o desprazer de um grau de não-identidade. Em ambos os casos, seria possível

instituir uma reflexividade: (1) no primeiro caso, a partir do prazer estético; (2) no segundo a partir do desprazer vinculado à dissonância. Se o que caracteriza a reflexividade para Bourdieu é a possibilidade de lançar luzes sobre o habitus, isto é, de tornar conhecido os determinantes não-conscientes da própria subjetividade, torna-se possível extrair do gosto um princípio prático para a reflexividade, isto é, autoconhecimento: (1) o prazer estético desvelaria um autoconhecimento a partir do reconhecimento da identidade, ou seja, ao conhecer a obra o agente está conhecendo a si próprio; (2) a dissonância, através da fissura existente entre obra e subjetividade, apontaria para aquilo que ultrapassa e excede o habitus do agente. Assim, em ambos os casos, é possível que surja um grau de reflexividade a partir daquilo que é essencial o gosto – o registro subjetivo de prazer e desprazer estéticos como expressões sensíveis de graus de identidade e diferença entre subjetividade e objetividade. Válido lembrar que, inclusive, como defende Zinkin, o prazer proporcionado pelo gosto permite a manutenção de um determinado estado, o que é necessário para que a reflexividade dure e permita ao agente trabalhar a partir de determinados registros de suas experiências estéticas. A partir do gosto, de seu critério de prazer/desprazer, a reflexividade não se torna mais distante, mas encontra um fundamento infraconsciente a partir do qual poderia dar início a objetivação: o prazer ligado ao reconhecimento, o desprazer à fissura de um excedente inscrito na obra.

A possibilidade de emissão de julgamentos autônomos e livres, de um ponto de vista bourdieusiano, não se refere à pura e simples afirmação de um sentimento subjetivo como fundamento do julgamento. Dado que o sentimento de prazer tem um nexo com a ordem existente e exprime principalmente um

grau de identidade entre obra e subjetividade, a autonomia do gosto, através da lente reflexiva, seria melhor compreendida como possibilidade de compreender os determinantes atuantes nos sentimentos de prazer e desprazer. Assim como o gosto permite registrar uma identidade/diferença entre sujeito e obra, a conquista de um julgamento autônomo e livre se daria, no âmbito bourdieusiano, pela possibilidade de uma autoanálise, de um conhecimento dos determinantes objetivos atuantes na constituição do próprio gosto. A conquista de um gosto autônomo e livre não seria possível, a partir da teoria do habitus, sem a pressuposição de um agente capaz de conhecer os determinantes inconscientes de seu próprio gosto: como seria possível instituir um grau de autêntica liberdade a partir do gosto senão através do reconhecimento do papel desempenhado pela objetividade na construção de determinado gosto? Como pode o agente, de fato, utilizar o gosto como critério (o prazer e o desprazer) para definir a liberdade ou não-liberdade de suas experiências práticas, se o prazer e o desprazer são historicamente produzidos a partir da identidade e da diferença entre habitus e realidade?

Essa é, aliás, uma das perspectivas privilegiadas da teoria bourdieusiana do gosto, isto é, seu interesse pela gênese histórica de preferências – acerca da qual se debruçou de modo mais sistemático do que sobre a própria análise da experiência da arte. Essa é, inclusive, uma contribuição fundamental da teoria bourdieusiana: a elaboração de uma crítica sociológica do gosto que atente tanto para sua dimensão estética quanto para sua dimensão política. Dado o vínculo do gosto com o poder, bem como o papel desempenhado em nas sociedades de consumo contemporâneas, torna-se fundamental para a crítica

sociológica fornecer instrumentos para resgatar os fatos sociais inscritos na própria subjetividade, incluindo o gosto.

A manutenção da categoria do gosto permitiria conservar um programa crítico no qual se possa utilizá-la como uma lente privilegiada para pensar a processos de dominação à luz da própria subjetividade. A reflexividade – compreendida como capacidade de lançar luzes sobre os determinantes não-conscientes atuantes na subjetividade – seria um caminho para posicionar a autonomia do gosto, bem como o gosto, ele próprio, seria fundamental para informar o agente acerca daquilo ao qual ele está mais intima e visceralmente ligado: o prazer estético registraria, exatamente, o grau de adesão da subjetividade às estruturas homólogas objetivadas em objetos artísticos. A partir do prazer, então, o agente, pode ascender a um estado de reflexividade ao gerar um conhecimento de si a partir da própria obra – a experiência da obra pode, ao menos em tese, ser o fundamento para uma autoanálise, que permita ao agente perceber como a subjetividade foi construída de tal modo que instituísse uma afinidade estrutural com a ordem existente. O caráter enigmático e misterioso do prazer estético – o je ne sais quoi – foi uma das questões que levou o discurso filosófico a refletir sobre a experiência da arte, então, do ponto de vista do agente, essa reflexão sobre a origem do prazer não pode ser totalmente descartada. A reflexão sobre a origem do prazer poderia desembocar em uma forma de autoconhecimento – assim como foi o fundamento para a emergência da própria Estética no século XVIII.

Desse modo, embora seja possível contornar os limites internos à teoria bourdieusiana abandonando a centralidade da categoria do gosto, também é possível mantê-la, mobilizá-la e

utilizá-la para extrair o potencial latente interno à dimensão estética. O gosto pode fornecer uma via produtiva para a reflexividade e para a crítica, principalmente a partir da relação entre prazer/desprazer e identidade/alteridade, para problematizar a relação entre indivíduo e sociedade, condicionamentos sociais e subjetividade. À luz do exposto, o determinismo e o reprodutivismo não são características que dão conta da teoria bourdieusiana, dada a existência tanto da liberdade quanto da reflexividade estéticas – ainda que em estado implícito e restrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amarildo Malvezzi

A Sociologia tem uma economia própria. Há ao menos dois importantes princípios subjacentes à atividade científica: (1) a possibilidade de produzir instrumentos – técnicas, conceitos, teorias e mesmo conhecimentos – passíveis de serem reaplicados a outros contextos; (2) a necessidade de gerar instrumentos e saberes novos, alguns não plenamente ajustáveis aos sistemas teóricos vigentes. A concepção de uma racionalidade científica segue ambas as direções: (1) a transcendência do conhecimento produzido em relação ao mero caso investigado; (2) a necessidade de avançar em direção ao ainda-não-conhecido. Uma investigação – como é o caso das pesquisas acadêmicas – propicia o constante confronto com o ofício de sociólogo: como contribuir para a existência e desenvolvimento do campo de saber ao qual se está vinculado? Apesar da dificuldade em se responder à questão, de certo, há algo a esse respeito que não se pode negar jamais: tanto a possibilidade de ampliação do campo de jurisdição de determinados sistemas teóricos quanto a necessidade de se produzir novos conhecimentos são empreendimentos coletivos. À semelhança da criação artística, que para Adorno se daria por uma lógica de transição mínima do velho em direção ao novo, na Sociologia, a conquista do novo (a descoberta do que ainda não era conhecido) exige

tempo e investimento de vários agentes. A esse respeito, Bourdieu (2015, p. 22) disse algo fundamental:

> ora, o cálculo infinitesimal não conheceu seus fundamentos a não ser progressivamente; a noção do número só atingiu sua clareza ao fim de dois milênios e meio. Os procedimentos que instauram o rigor surgem como respostas que não sabemos formular a priori, que somente o desenvolvimento da ciência faz emergir. A ingenuidade perde-se lentamente. Isso, verdadeiro na matemática, o é a fortiori nas ciências da observação nas quais cada teoria refutada sugere novas exigências de rigor. Portanto, é inútil apresentar a priori as condições de um pensamento autenticamente científico

O empreendimento aqui efetivado busca, então, não o acesso a um conhecimento eterno e irrecusável, dotado do poderoso título de uma verdade científica, mas, mais exatamente, contribuir para a transição mínima do já-conhecido para o novo. Contribuir no sentido de gerar novas possibilidades, de afetar novas investigações, de realizar um esforço capaz de gerar movimento através de uma permanente (auto)crítica.

A presente investigação não teria sido possível sem a existência de um conjunto de interlocutores que, apesar das divergências, constituem um problema sociológico específico: dada a crítica à teoria bourdieusiana, especialmente as que incidem sobre o habitus, deve-se abandonar sua teoria ou repensá-la à luz de novas possibilidades?

O empenho em busca de evidências contrárias ao determinismo e ao reprodutivismo gerou ao menos três importantes vias dentro da própria teoria de Bourdieu: (1) a reflexividade sociológica; (2) o conceito de hysteresis; (3) a existência de habitus

clivados. A reflexividade sociológica é, certamente, a via mais bem fundamentada, exprimindo o processo através do qual o sociólogo poderia acessar os determinantes não-conscientes de sua própria atividade sociológica. A hysteresis permitiria contradizer a condenação bourdieusiana ao atestar a possibilidade histórica de que a cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas sociais seja rompida. A hysteresis exprime a possibilidade da fissura, da perda de aderência, do desencontro. Por fim, a existência de habitus clivados afirma a possibilidade de que, ao invés de os agentes serem dotados de um princípio homogêneo impelido a gerar ações semelhantes e de acordo com as demandas da ordem existente, sejam dotados de distintos princípios de ação, alguns contraditórios, gerando um grau de incerteza em relação a seu comportamento.

Os três resíduos, deve-se salientar, possuem algo em comum: uma leitura política subjacente. Em todos, trata-se da possibilidade de uma, por assim dizer, desintegração social como princípio necessário para qualquer possibilidade de mudança através da quebra da cumplicidade ontológica, instituída através da integração social (levada a cabo pela socialização e subjetivação de novos agentes).

Apesar de tais resíduos neutralizarem o caráter peremptório da crítica, mostraram-se não inteiramente suficientes para fundamentar uma relação consistente do habitus com a liberdade e a reflexividade: (1) a reflexividade torna-se um monopólio sociológico, passando a ser inacessível aos agentes comuns em suas práticas vulgares; (2) a hysteresis aparece como um mero acidente histórico no qual as estruturas mentais e as estruturas objetivas se desalinham, temporária e acidentalmente, tendendo para um novo ajustamento; (3) o habitus clivado mostra-

-se insuficiente por ser, tendencialmente, compreendido como uma forma de sofrimento subjetivo.

Dada a insuficiência desses resíduos, propus olhar para a dimensão estética, a experiência da arte e do gosto como práticas nas quais se pudesse colocar o habitus em tensão, rompendo seu engessamento. Seguindo o princípio de progresso através de uma transição mínima, busquei extrair elementos que pudessem apontar evidências contrárias a uma teorização determinista e reprodutivista do habitus, isto é, incapaz de abrir margem para a existência de graus de liberdade e emergência de alguma forma de reflexividade. Propus, então, problematizar o habitus a partir da estética – e especificamente através da categoria estética do gosto.

O problema se tornou passível de formulação teórica a partir de três elementos: (1) o reconhecimento da centralidade da categoria do gosto nas investigações bourdieusianas dedicadas à arte; (2) a (re)construção teórica da ambivalência política em torno da categoria estética do gosto, pensado como dotado de uma lógica ora afim à dominação social, ora afim à liberdade; (3) o reconhecimento da relação entre gosto e habitus na teoria de Bourdieu, implicou no fato de que a existência de uma ambivalência política do gosto permitia uma visão mais flexível do próprio habitus.

Como resultado, pode-se avaliar as conclusões a partir de 3 pontos fundamentais: (1) em relação à liberdade; (2) em relação à reflexividade; (3) em relação ao reconhecimento da existência dos limites internos à própria interpretação bourdieusiana do que vem a ser a experiência estética e de como o habitus é posto em ação.

Em relação à liberdade, chegou-se à conclusão de que, para Bourdieu, existe uma liberdade estética, através de um habitus aestheticus presente em artistas e um público homólogo, ambos dotados de disposições estéticas puras. A liberdade estética seria possível a partir de quatro elementos: (1) o reconhecimento bourdieusiano da existência de um campo de produção artístico autônomo, atestando o poder de os agentes conquistarem e instituírem práticas livres; (2) o poder do artista de instituir um estilo de vida próprio, ou seja, de legislar sobre sua própria identidade e práticas, contradizendo a visão do agente como um mero autômato, cuja identidade teria sido construída e determinada pelas condições de existência e pelo arbitrário cultural internalizado; (3) o espírito ambivalente e leviano, fundamento subjetivo para uma relação heterodoxa com o mundo, isto é, algo capaz de romper a adesão perfeita e imediata entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas; (4) o poder simbólico da arte, atestado no reconhecimento bourdieusiano do artista como um intelectual capaz de, através da formalização artística, produzir uma objetivação das estruturas sociais e psicológicas, ultrapassando o senso comum e divergindo da metodologia científica.

Todavia, apesar de reconhecer a existência de uma liberdade estética a partir de uma espécie de habitus aestheticus, Bourdieu não a percebeu como universal – mas passível de universalização. Restringiu-a à disposição estética pura, ao estrato social dos agentes dotados de um gosto puro, negando-a àqueles que seriam dotados de um gosto médio ou popular. Pelo contrário, esses últimos foram alinhados na direção da dominação e do assujeitamento. Embora isso apareça, à primeira vista, como pura e exclusivamente uma limitação de sua

teoria, é válido lembrar que a ambivalência política interna à categoria estética do gosto – construída do ponto de vista filosófico – persiste do ponto de vista sociológico. Consequentemente, à luz do gosto, o habitus pode ser pensado tanto à luz da liberdade (gosto puro) quanto da dominação (gosto médio e gosto popular).

Se, em relação à liberdade estética, a teoria bourdieusiana traz de modo explícito seus fundamentos, em relação à reflexividade mediada pela experiência estética há o oposto, isto é, ela é implícita e aparece em estado latente. Em um primeiro momento, Bourdieu reconhece a possibilidade de a experiência da arte ser uma via de acesso às estruturas profundas da realidade social e psicológica – tornando-a, em um segundo momento, interditada à experiência dos agentes. Com isso, Bourdieu se contradisse, afinal, o gosto puro – explicitamente reconhecido como instrumento de liberdade conquistado e produzido historicamente por artistas e pelo público – é para ele tanto um "gosto de reflexão" (enquanto que os gostos impuros são "gostos dos sentidos"), quanto um "gosto de liberdade" (enquanto que os demais são "gostos de necessidade"). O vínculo entre gosto puro, liberdade e reflexão segue uma tradição específica: a kantiana. Neste sentido, foi o modo como Bourdieu se apropriou da formulação kantiana que gestou tais contradições e limites.

Se, do ponto de vista de Bourdieu, a possibilidade de uma reflexividade estética está presente, mas bloqueada, foram encontradas evidências teóricas que contradizem sua visão, mostrando que não seria necessário recorrer a um método científico para fazer desabrochar o potencial da experiência da arte como via de acesso ao conhecimento, à crítica, à reflexividade.

Para isso, investigou-se a razão pela qual Bourdieu tornou-se incapaz de enxergar no próprio âmbito da experiência estética uma forma de ascensão à reflexividade. A conclusão a que se chegou reside na existência de um Bourdieu leitor de Kant, isto é, à relação que ele construiu com a teoria kantiana.

A expressão – Bourdieu leitor de Kant – tem o objetivo de tornar o mais claro possível que: (1) em contradição com a autoimagem construída por Bourdieu como um transgressor do discurso filosófico e dos valores estéticos atrelados a ele, em especial à figura de Kant e à sua teoria, o sociólogo francês manteve com ele uma íntima cumplicidade; (2) consequentemente, dada a presença e o papel desempenhado por Kant, contradiz-se o poder da reflexividade sociológica levada a cabo por Bourdieu, trazendo à claridade um importante determinante teórico interno a seu sistema, que passou desapercebido ao francês e lhe trouxe uma série de problemas; (3) a existência de um Bourdieu leitor de Kant evidencia que há um modo específico de leitura e de apropriação do sistema filosófico de Kant, movido por interesse e conveniência, os quais negam a purificação exigida pela racionalidade científica.

O papel desempenhado por Kant foi central nas investigações bourdieusianas sobre o mundo da arte. Bourdieu concedeu à análise fenomenológica da experiência estética, efetuada por Kant, um privilégio: considerou-a verdadeira e um ideal histórico a ser alcançado – mas ainda não universalizado – e passou a ocupar-se primordialmente em reconstruir as condições históricas de sua possibilidade. Neste sentido, o Bourdieu leitor de Kant ocupou-se mais com a crítica do gosto do que com o próprio gosto.

A perspectiva bourdieusiana assemelha-se a uma crítica que coloca em síntese duas perspectivas: (1) o modelo de crítica kantiana – preocupada com as condições a priori do julgamento estético puro, bem como de sua possibilidade de instituir consensos; e (2) o modelo instituído por Adorno – preocupado com as relações entre estética e o poder. A crítica do gosto de Bourdieu possui a vantagem de lidar tanto com os fundamentos sociais do gosto quanto com seus vínculos com o poder – conquista de mais liberdade ou produção de mais opressão.

O problema é que o modo como Bourdieu realizou sua leitura de Kant teve como consequência a autoimposição de limites graves. A conclusão a que se chegou é que sua leitura buscou extrair do gosto e da experiência estética aquilo que era mais próximo e conveniente para sua teoria social: (1) a categoria estética do gosto, por ser logicamente concebida de modo semelhante ao habitus, tornava-se uma categoria privilegiada para Bourdieu; (2) a concepção da experiência estética como uma feliz, acidental e milagrosa coincidência entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas, possuía uma ligação íntima com a própria teoria da dominação simbólica proposta por Bourdieu. Desse modo, o gosto – esse saber prático infraconsciente – foi mobilizado no sentido de fundamentar a homologia estrutural entre a subjetividade e a objetividade. A consequência foi que: Bourdieu tornou-se incapaz de permitir o acesso dos agentes à reflexividade – tanto no gosto puro, quanto no gosto médio e popular.

A razão é que, como a crítica filosófica contribuiu para esclarecer, o discurso bourdieusiano repetia um erro histórico: imprimia uma redução da arte à estética. Bourdieu construiu uma visão da experiência da arte na qual: (1) estavam margina-

lizados/excluídos valores estéticos não-hegemônicos (distintos da beleza, da harmonia, do prazer estético e da centralidade do gosto); (2) exigia-se a cisão entre o mundo da arte e o mundo prático, entre estética e ética, entre aparência estética e realidade; (3) pressupunha o poder de ascese e sublimação, uma capacidade de autocontrole e de autoimposição de um distanciamento do agente em relação à obra. Como consequência, a centralidade do gosto teria direcionado a arte para a dimensão meramente sensível, perdendo de vista sua relação com o conhecimento e a interpretação: ou seja, interditava-se a possibilidade de uma reflexividade.

Dada a constatação desse elemento limitador no modo como Bourdieu construiu sua própria visão da experiência da arte – à luz da estética e da centralidade da categoria do gosto – chegou-se à conclusão de que haveria ao menos duas vias fundamentais para se pensar o lugar do gosto. A primeira, recusaria ao gosto a capacidade de restituir à arte o nexo com outras possibilidades artísticas, bem como com o conhecimento, a interpretação, a crítica e a alteridade. A segunda, partiria do paradoxo enfrentado por Adorno, isto é, embora exigisse da experiência da arte a necessária conversão em uma experiência filosófica, de modo a ligar arte e conhecimento, para não destruir a autonomia da arte e o que ela possuía de singular, o gosto deveria ser criticado, mas não extinguido.

Assim, podia-se ou concordar com o monopólio instituído pela sociologia reflexiva de Bourdieu, negando o poder do habitus aestheticus, considerando-o inapto a acessar o potencial crítico interno à arte ou criticá-lo, a partir de dentro, e resgatar fundamentos internos a sua própria teoria para restituir o possível vínculo entre experiência da arte, gosto e reflexividade.

No empreendimento de se liberar o potencial interno à arte e possibilitar a emergência de uma reflexividade estética, chegou-se a três possibilidades: (1) a centralização da liberdade do artista como fundamento para uma reabilitação da arte; (2) o prazer e o desprazer estético como fundamentos para uma reflexividade através da dialética entre conhecimento e reconhecimento; (3) a lógica do gosto popular que, ao contradizer a lógica estética, instituiria um vínculo entre arte e realidade, estética e ética.

A primeira possibilidade de restituir o nexo entre arte e reflexividade reside na centralidade do artista em relação ao público, do primado dos princípios de construção do objeto artístico (a criação) em relação aos princípios de percepção e apreciação (o gosto). Assim, à luz da inovação, o gosto objetivado nas obras instituiria uma ruptura com o gosto cristalizado nas disposições subjetivas, gerando uma hysteresis frequente, trazendo à torna uma reflexividade mediada pela arte.

A segunda refere-se à possibilidade de se instituir uma reflexividade estética a partir da dialética entre reconhecimento-conhecimento. Uma vez que o gosto é marcado pelo critério do prazer e desprazer, e que eles são, respectivamente, concebidos como uma identidade (o prazer estético vem à tona no encontro entre duas histórias cindidas sob a forma subjetiva de disposições e a forma objetiva de objetos artísticos) e não-identidade (o desprazer seria um sentimento nascido do desencontro, desajuste, que romperia a cumplicidade ontológica), seria possível produzir uma dialética entre reconhecimento e conhecimento. O reconhecimento se daria a partir da consciência do sentimento sentido no encontro com o objeto artístico: o prazer emergente apontaria para a existência de

uma semelhança estrutural entre obra de arte e subjetividade; o desprazer para a fissura existente entre ambos. O prazer estético poderia fundamentar o acesso à reflexividade ao trazer à consciência a homologia entre a identidade do agente e a obra de arte, permitindo, então, que o conhecimento da obra seja uma forma de autoconhecimento, rompendo o caráter inconsciente e infraconsciente do habitus. O desprazer, seguindo a lógica da hysteresis, permitiria a emergência da dissonância, da diferença e da força da alteridade, abrindo margens para uma possibilidade de conhecimento e reflexividade distintos do autoconhecimento: a alteridade apontaria para uma visão nova. Assim, dado que o gosto é ambivalente e liga-se tanto à captura de semelhanças (reconhecimento de identidades) bem como de diferenças (aquilo que foge do padrão e do prazer), torna-se possível mobilizá-lo no sentido de fundamentar uma reflexividade estética, contradizendo o monopólio intentado pela sociologia reflexiva de Bourdieu – tudo isso sem transgredir as próprias regras do gosto.

Por fim, ao reduzir a experiência da arte à estética, Bourdieu reconhecia a necessidade de se instaurar uma ruptura entre arte e realidade, entre estética e ética. Ironicamente, se o gosto popular era concebido como pragmático e funcional por exigir que a arte tenha algum significado, de que ela comunique algo, como poderia se ignorar o potencial de se converter a experiência da arte – através da disposição impura do gosto popular – em uma experiência filosófica? Assim, poder-se-ia chegar ao paradoxal caso de uma inexistente liberdade estética (dado o caráter pragmático e funcional da disposição popular) e uma ampla reflexividade (dada sua obsessão pelo sentido, significado, pela mensagem: o que ela quer dizer?).

Assim, a pesquisa desenvolvida trouxe um novo conjunto de resíduos, possibilidades e problemas. A condenação peremptória de determinismo e reprodutivismo na teoria bourdieusiana foi contradita pela investigação. Reconheceu-se a explícita existência de liberdade estética na teoria de Bourdieu, bem como a implícita possibilidade de os agentes ascenderem a uma reflexividade.

A compreensão da crítica bourdieusiana do gosto – colocando em tensão a dominação e a liberdade – torna-se fundamental para o atual contexto no qual entrelaçam-se individualismo, hedonismo e culto à diferença. As lentes teórico-metodológicas propostas por Bourdieu contribuem para perceber e capturar formas cada vez mais sofisticadas de opressão, bem como de se refletir sobre a necessidade de gerar transformações – às vezes, através de caminhos pouco explorados e menos esperados.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Matthew. Hybridizing Habitus and Reflexivity: towards an understanding of contemporary identity?. Sociology. v. 40, n. 3, p. 511-528. jun. 2006.

ADORNO, Theodor. Dialética negativa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____. Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial Ltda, 2008.

_____. Teoria Estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Gosto. In: Enciclopédia Einaudi. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

ALEXANDER, Jeffrey. The Reality of Reduction: the failed synthesis of Pierre Bourdieu. In: Fin de Siecle Social Theory: relativism, reduction and the problem of reason. Verso, 1995.

ARENDT, Hannah. A vida do espírito. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992a.

_____. Freedom and Politics: a lecture. Chicago Review. v. 14, n. 1, p. 28-46. 1960.

_____. Lectures on Kant's political philosophy. Chicago: The University of Chicago Press, 1992b.

_____. Qué es política?. Barcelona: Letra E, 1997.

_____. What is freedom. In: Between past and future: six exercises in

political thought. New York: The Vinking Press, 1961.

BAUMGARTEN, Alexander. Estética: a lógica da arte e do poema. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.

BEINER, Ronald. Hannah Arendt on Judging. In: Lectures on Kant's political philosophy. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: Textos Escolhidos, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem moderno. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BOBBIO, Norberto. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1993. (Biblioteca básica).

BOLTANSKI, Luc. On Critique: a sociology of emancipation. Cambridge: Polity Press, 2011.

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. The sociology of critical capacity. European Journal of Social Theory. v. 2, n. 3, p. 359-377, ago. 1999.

BOURDIEU, Pierre. A Distinção: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011a.

_____. A dominação masculina. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

_____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

_____. Esboço de auto-análise. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Meditações Pascalianas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo

científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004b.

_____. Outline of a theory of practice. New York: Cambridge University Press, 2013b.

_____. Questões de sociologia. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. Razões práticas: sobre a teoria da ação. 11. ed. Campinas: Papirus, 2011b.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. Ofício de Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. An invitation to reflexive sociology. The University of Chicago, 1992.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo. Lisboa: Edições 70, 2013.

CACHEL, Andrea. Beleza e moralidade em Shaftesbury e Hutcheson. Ética e Filosofia Política. v. 1, n. XVII, p. 34-46. ago. 2014.

CAMIC, Charles. A matter of habit. American Journal of Sociology. v. 91, n. 5, p.1039-1087. mar. 1986.

CAMPBELL, Colin. The romantic ethic and the spirit of modern consumerism. Alcuin Academics, 2005.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70, 2009.

CARROL, Noel. Hume's standard of taste. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. v. 4, n. 2, p. 181-194. winter. 1984.

COELHO, Teixeira. Esboços do prazer. In: Montesquieu, O Gosto. São Paulo: Iluminuras. 2005. (Pós-fácio).

COHN, G. Weber. Coleção grandes cientistas sociais, n.13. São Paulo: Ática, 1991. CROSSLEY, N. Habit and Habitus. Body & Society. 19 (2&3), p. 136-161, 2013.

COULANGEON, P; LEMEL, Y. The homology thesis: Distinction revisited. In Robson, K. and Sanders, C. (eds) Quantifying Theory: Pierre Bourdieu. Berlin: Springer. 2009.

D'ALEMBERT, Jean. Reflexions on the use and abuse of philosophy in mat-

ters that are properly relative to taste. In: An Essay on Taste by Alexander Gerard. The Library of the University of California Los Angeles. 1759. Disponível em: https://archive.org/details/essayontaste00geraiala. Acesso em 1 de abril de 2018.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. ARS (São Paulo). v. 6, n. 12, p. 15-28. jul/dez. 2008.

_____. O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015a. (Coleção Mundo da Arte).

_____. O descredenciamento filosófico da arte. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

DARWIN, Charles. A origem as espécies. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DELLA VOLPE, Galvano. Crítica do gosto. Lisboa: Editora Presença. 1960a. v1.

_____. Crítica do gosto. Lisboa: Editora Presença. 1960b. v2.

DESCARTES, René. Discurso do método. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins. 2010. (Coleção Todas as Artes).

DICKIE, George. Taste and attitude: the origin of the aesthetic. Theoria. v. 39. n. 1-3. p. 153-170. April. 1973.

_____. The century of taste: the philosophical odyssey of taste in the eighteenth century. New York: Oxford University Press, 1996.

DUARTE, Rodrigo. Teoria Crítica da Indústria Cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Indústria Cultural 2.0. Constelaciones. Revista de Teoria Crítica. n. 3. p. 90-117. 2011. Disponível em: http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html. Acessado em 28 de janeiro de 2014.

DUBET, François. Sociologia da Experiência. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

_____. O suicídio: estudo de sociologia. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ELDER-VASS, Dave. Reconciling Archer and Bourdieu in an Emergentist Theory of Action. Sociological Theory. v. 25, n. 4, p. 325-346. dec. 2007.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. O processo civilizador: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v.

_____. O processo civilizador: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v2.

FEATHERSTONE, Mike. Consumer, culture and postmodernism. Ed. 2. Sage Publications, 2007.

FERRY, Luc. Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

FIGUEIREDO, Virgínia. Os três espectros de Kant. O que nos faz pensar. n. 18, p. 65-100. set. 2004.

FLYNN, Bernard. Arendt's appropriation of Kant's theory of judgment. Journal of the British Society for Phenomenology. v. 19, n. 2, p. 128-140. may. 1988.

FRANZINI, Elio. A estética do século XVIII. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

FREITAS, Verlaine. Para uma dialética da alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Theodor Adorno. Belo Horizonte, Edição revista 2006. 206p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991

GADAMER, Hans-George. Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, v1.

GARNHAM, Nicholas; WILLIAM, Raymond. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. Media, Culture & Society. v. 2, n. 3, p-209-223. july. 1980.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2002.

GIDDENS, Anthony; LASCH, Scott; BECK, Ulrich. A modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v2.

GRONOW, Jukka. The Sociology of Taste. London: Routledge, 1997.

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAMLIN, Cynthia. An exchange between Gadamer and Glenn Gould on Hermeneutics and Music. Theory, Culture and Society. v. 33, n. 3, p. 103-122. march. 2016.

HARDY, Cheryl. Hysteresis. In: Pierre Bourdieu: Key Concepts. Org. Michael Greenfell. Acumen, 2010.

HEGEL, Georg. Cursos de Estética. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Clássicos ; 14). v1.

HILGERS, Mathieu. Habitus, freedom, and reflexivity. Theory & Psycology. v. 19, n. 6, p. 728-755. december. 2009.

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: Textos Escolhidos, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUME, David. La norma del gusto y otros escritos sobre estética. Valência: Museu Valencia de la Il-lustració i de la Modernitat, 2008.

HUTCHESON, Francis. An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue in two treatises. Indianapolis: Liberty Fund, 2004.

JAMESON, Fredric. Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

JENKINS, Richard. Pierre Bourdieu and the reproduction of determinism. Sociology. v. 16, n. 2, p. 270-281. mai. 1982.

JONAS, Hans. The nobility of sight. Philosophy and Phenomenological Research. v. 14, n. 14, p. 507-519. jun. 1954.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. Resposta à pergunta: Que é esclarecimento? In: Textos Seletos. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KARAKAYALI, Nedim. Reading Bourdieu with Adorno: the limits of critical theory and reflexive sociology. Sociology. v. 38, n. 2, p. 351-368. april. 2004.

KARSENTI, Bruno. From Marx to Bourdieu: the limits of the structuralism of practice. In: The legacy of Pierre Bourdieu: critical essays. Org Simon Susen and Bryan S. Turner. New York: Anthem Press, 2011.

KAUFMANN, Jean-Claude. Ego: para uma sociologia do indivíduo. Lisboa. Coleção: Epistemologia e Sociedade, 2001.

KERR, Ron; ROBINSON, Sarah. The hysteresis effect as creative adaptation of the habitus: dissent and transition to the 'corporate' in Post-Soviet Ukraine. Organization. v. 16, n. 6, p 829-853. october. 2009.

KING, Anthony. Thinking with Bourdieu Against Bourdieu: a 'practical' critique of the habitus. Sociological Theory. v. 18, n. 3, p. 417-433. nov. 2000.

KIVY, Peter. De Gustibus: arguing about taste and why we do it. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. The seventh sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics. Ed. 2. Oxford: Clarendon Press, 2003.

KNAFO, Samuel. Bourdieu and the dead of reflexivity: on the impossible task of locating the subject. Review of International Studies. v. 42, n.1, p. 25-47. 2016.

KORSMEYER, Carolyn. Hume and the foundations of taste. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. v. 35, n. 2, p 201-215. winter. 1976.

_____. Making sense of taste: food and philosophy. New York: Cornell University Press, 2002.

LAHIRE, Bernard. Homem plural: os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes, 2002.

LASCH, Scott. A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de

esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

_____. O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Editora Brasiliense, 1984.

LEVIN, Michael. The opening of vision: nihilism and the postmodern situation. New York and London: Routledge, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia de Letras. 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. A Era do Vazio. Barueri: Manole, 2005

LYOTARD, Jean-François. Lições sobre a analítica do sublime. Campinhas: Papirus, 1993.

MARANDOLA JR, Eduardo. Sabor enquanto experiência geográfica: por uma geografia hedonista. Geograficidade. v1, n1, p. 42-52. 2012.

MARTIN, Jay. Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought. California: University California Press, 1993.

MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. O 18 Brumário e Cartas a Kulgemann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MCNAY, L. Gender, Habitus and Field: Pierre Bourdieu and the limits of reflexivity. Theory, Culture & Society. v. 16, n. 1, p. 95- 117. february. 1999.

MICELI, Sérgio. A força do sentido. In: Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

MOUZELIS, Nicos. Habitus and Reflexivity: Restructuring Bourdieu's Theory of Practice. Sociological Research Online. v. 12, n. 6. 2007. Disponível em: http//www.socresonline.org.uk/12/6/9.html&gt. Acessado em 1 de abril de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLSON, Kevin. Habitus and body language: towards a critical theory of symbolic power. Philosophy & Social Criticism. v. 21, n. 2, p. 23-49. march.

1995.

ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. São Paulo: Cortez, 2008.

PETERS, Gabriel. A ciência como sublimação: o desafio da objetividade na sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. Sociologias. v. 19, n. 45, p. 336-369. mai/ago. 2017.

_____. Habitus, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v.28, n83, p. 47-71. out. 2013.

REID, Thomas. Essays on the intellectual powers of man. 1786. Disponível em: https://archive.org/details/essaysonintellec02reiduoft. Acessado em 1 de abril de 2018.

RIMBAUD, Arthur. Poesia completa. Rio de Janeiro: Topbooks. 1995.

_____. Prosa poética. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

SAID, Edward. Representations of the intellectual. New York: Vintage Books, 1996.

SAYER, Andrew. From the habitus to ethical dispositions. In: The Moral Significance of Class. Cambridge University Press, 2005.

_____. Reflexivity and habitus. In: Conversations about reflexivity. Ed. Margaret S. Archer. Routledge, 2010.

SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHIO, Sônia. Hannah Arendt: o mal banal e o julgar. Veritas. Porto Alegre. v. 56, n. 1, p. 127-135. jan/abr. 2011.

SENNETT, Richard. A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHELLEY, James. Hume's double standards of taste. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. v. 52, n. 4, p. 437-445. autumn. 1994.

STRAND, Michael; LIZARDO, Omar. The hysteresis effect: theorizing mismatch in action. Journal for the Theory of Social Behaviour. v. 47, n. 2, p. 1-31. 2016. Disponível em: http://www.michaelstrand.net/uploads/8/5/7/7/85773048/10.1111_jtsb.12117.pdf. Acessado em 1 de abril de 2018.

SWARTZ, David. From critical sociology to public intellectual: Pierre Bourdieu and politics. Theory and Society. v. 32, n. 5/6, p. 791-823. december. 2003.

SWEETMAN, Paul. Twenty-first century dis-ease? Habitual reflexivity or the reflexive habitus. The Sociological Review. v. 51, n. 4, p. 528-549. november. 2003.

THIRY-CHERQUES, Hermano. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. Ver Adm Pública. Rio de Janeiro. v. 40, n.1, p. 27-55. jan/fev. 2006.

VERCELLONE, Federico. A estética do século XIX. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

WACQUANT, Loïc. Durkheim and Bourdieu: the common plinth and its cracks. In: The legacy of Pierre Bourdieu: critical essays. Org. Simon Susen e Bryan S. Turner. New York: Anthem Press, 2011.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. Educação & Linguagem. ano. 10, n. 16, p. 63-71. jul-dez. 2007.

WIEAND, Jeffrey. Hume's two standards of taste. The Philosophical Quarterly. v. 34, n. 135, p. 129-142. 1984.

ZERILLI, Linda. We feel our freedom: imagination and judgment in the thought of Hannah Arendt. Political Theory. v. 33, n. 2, p. 158-188. april. 2005.

ZINKIN, Melissa. Kant and the pleasure of "mere reflection". Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy. v. 55, n. 5, p. 433-453. october. 2012

Título AS AMBIVALÊNCIAS DO GOSTO: repensando os limites da teoria Bourdiesiana do Habitus à luz da dimensão estética

Organização Amarildo Muniz Malvezzi

Revisão de Texto XXXX
Diagramação Rodrigo Victor

Formato e-book
Tipografia Minion Pro (*texto*), Officina Sans (*títulos*)
Desenvolvimento Editora UFPE

VIRTUS IMPAVIDA
UFPE

ppgs ufpe 50
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
anos