



Texto
Didático

BOURDIEU: CAMPOS ARTÍSTICOS, CAMPOS SOCIAIS E A DEFESA
DO ESPAÇO SOCIAL RELACIONAL



Paula Guerra
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

BOURDIEU: CAMPOS ARTÍSTICOS, CAMPOS SOCIAIS E A DEFESA DO ESPAÇO SOCIAL RELACIONAL

Paula Guerra

É na assunção de uma linha de pensamento relacional, intrínseca ao modo de conhecimento praxeológico, que devemos procurar a origem de conceito de campo, tarefa que torna possível o desenvolvimento de uma análise contextualizada do pensamento de Bourdieu e um acesso mais claro à “dinâmica dos campos”. A sociologia não deifica mecanicismos, os campos sociais são campos de forças mas também campos de lutas para transformar ou conservar esses campos de forças. A noção de campo representa para Bourdieu um espaço social de dominação e de conflitos, onde cada campo tem uma certa autonomia e possui as suas próprias regras de organização e de hierarquia social. Como num jogo de xadrez, o indivíduo age ou joga segundo a sua posição social neste espaço delimitado: “um campo consiste num conjunto de relações objectivas históricas entre posições ancoradas em certas formas de poder (ou de capital), enquanto o *habitus* toma a forma de um conjunto de relações históricas «depositadas» no seio dos corpos individuais sob a forma de esquemas mentais ou corporais de percepção, de apreciação e de acção” (Wacquant, In Bourdieu & Wacquant, 1992:24).

Bourdieu define espaço social como um conjunto organizado ou um sistema de posições sociais que se definem umas em relação às outras. É um todo cujas partes componentes estão em interacção umas com as outras de forma durável e não arbitrária. Cada parte só toma significado na relação com as outras. A tomada de posição social só ganha sentido na e pela diferenciação, daí que o ponto de vista relacional evite o erro nominalista (Wacquant, In Bourdieu & Wacquant, 1992:26). Os agentes têm uma definição simultânea no espaço físico e no espaço social. As práticas dos agentes orientam-se em função dos valores percebidos, que poderão valorar as coisas positiva ou negativamente. A distância social mede-se em relação aos poderes que as posições dão ou interditam aos seus ocupantes. A interacção física não é suficiente para acabar com o abismo social, da mesma forma que a distância geográfica não impede que os agentes ocupem a mesma posição social. O espaço social pode ser decomposto em diferentes campos, correspondendo a diferentes práticas e instituições sociais como por exemplo a economia, a política, a cultura, o desporto, a escola, os média ou a moda. Estes espaços sociais formam

outros tantos microcosmos regidos por regras próprias: “a noção de espaço contém, por si própria, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: afirma com efeito que toda a «realidade» que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem” (Bourdieu, 1997:31).

Cada campo está por sua vez estruturado segundo “posições dominantes” e “posições dominadas”, determinando os “lugares” dos agentes que nele intervêm, que se materializam num espaço de luta com vista à conquista de posições dominantes. Cada campo está ligado aos outros campos por ligações económicas e simbólicas, mas possui uma certa “autonomia”, que se traduz, entre outros aspectos, por “interesses” específicos no campo. O que se produz e o que se troca nos campos não são apenas recursos raros como riqueza material, prestígio ou poder, mas também significado, que atribui uma identidade social aos agentes, distinguindo-os uns dos outros. Os agentes ocupam diferentes “posições” segundo os campos, que remetem para as “disposições” herdadas ou adquiridas ao longo da vida. Assiste-se a “estratégias de conservação” e de conquista de posições dominantes. No plano simbólico, as estratégias de conservação esforçam-se por manter a norma comum, que evita pôr em causa as posições. As “estratégias de subversão” têm por finalidade desvalorizar a normas dominantes bem como o capital que lhe está associado. Ter presente o carácter objectivo do campo de produção cultural implica conceber o seu modo de funcionamento como análogo ao de um campo magnético, perspectivando o carácter objectivo de relações entre cada agente e a sua obra, entre o criador e o seu público, mediatizadas pela acção dos difusores e dos críticos (todos agentes inter-actantes deste campo). Este campo é pautado por uma autonomia de funcionamento relativa, e portanto uma “lógica original”.

Numa abordagem de sistematização da perspectiva bourdiana, podemos elucidar duas acepções fundamentais de campo. A primeira, enquanto designação do “espaço social global” (Earle, 1999). Percebe-se, pois, como espaço no seio do qual cada pessoa ocupa uma série de posições que definem a sua trajectória. Tais posições resultam da posição ocupada nas distribuições estatísticas dos dois “princípios de diferenciação” que, nas sociedades do capitalismo avançado, assumem maior importância: o capital económico e o capital cultural. As pessoas são objectivamente e subjectivamente semelhantes se ocuparem as mesmas “vizinhanças sociais”, na expressão de Earle. Como é manifesto, o autor utiliza a expressão “vizinhança” não para designar um espaço físico de residência, mas um conjunto de

posições adjacentes no espaço social (Earle, 1999:177). Esta noção de campo, o “espaço social global”, é elaborada por Bourdieu como uma alternativa à “classe” entendida num sentido marxista. Para Bourdieu, a classe resulta sempre de processos de formação de classe. Já as localizações no espaço social, sempre concebidas por comparação a outras localizações - melhores ou piores -, são sempre marcos individuais de posse de um determinado volume de capital e de (des)vantagens sociais efectivas (Earle, 1999:179). Com a noção de campo, Bourdieu condena o apriorismo, a “fantasia filosófica” de que é possível conhecer um objecto sem o examinar e estudar, e busca o que é invariante, a estrutura, no que é variante - a realidade observada (Earle, 1999:179). Citando o próprio Bourdieu: os campos são “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição neste espaço e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas)” (Bourdieu, 2004:119). Nas sociedades altamente diferenciadas, cada campo atribui ao capital económico, ao capital cultural e a algumas formas de capital simbólico específico do campo não só um grau relativo de importância, mas também um papel mais ou menos aceitável ou não-desqualificante na competição interna desse campo. Em alguns campos, como o literário, por exemplo, o dinheiro poderá não ter qualquer relevância na competição entre poetas, e ser até um elemento desqualificante - um poeta endinheirado não pode comprar a edição de um livro, por exemplo. Tal seria encarado como muito negativo pelos seus pares... (Earle, 1999:180).

A segunda acepção bourdiana de campo encontra-se na designação de um (sub)espaço social com uma lógica e regras próprias e, portanto, distinto de outros (sub)espaços sociais. Assim, e seguindo as palavras de Bourdieu: “sempre que se estuda um novo campo, seja ele o campo da filologia no século XIX, da moda hoje ou da religião na Idade Média, descobrimos propriedades específicas de um campo particular, ao mesmo tempo que fazemos progredir o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias. Por exemplo, as variáveis nacionais fazem com que os mecanismos genéricos tais como a luta entre os pretendentes e os dominantes tomem formas diferentes” (Bourdieu, 2004:119). Mesmo assim, a autonomia dos diferentes campos é sempre relativa. A autonomia é, expressa Bourdieu, algo historicamente conquistado. Os campos são sempre permeáveis a influências externas, nomeadamente às influências económicas, ainda que os jogadores específicos de cada campo se esforcem por manter a sua “pureza”. No campo literário, o que acabámos de afirmar é

particularmente evidente (Earle, 1999:180). Mas existe ainda a possibilidade de surgimento de agentes muito poderosos e bem sucedidos que violam as fronteiras dos seus campos, “gravitando” entre várias esferas da vida social. Para William Earle, Andy Warhol é um exemplo de um actor que conseguiu transpor as barreiras do campo artístico, invadindo outros campos e acumulando capital em todos eles (Earle, 1999:181). Mas Bourdieu não está interessado numa taxinomia das formas de capital. O capital simbólico não deve ser pensado como um tipo de capital, mas como uma forma de enfatizar a componente relacional do capital em geral (Earle, 1999:182). Desta forma, de acordo com Bourdieu, o capital simbólico é um “capital com uma base cognitiva, que assenta no conhecimento e no reconhecimento” (Earle, 1999:183). O capital simbólico constitui, assim, a base para comparações individuais e distinções através de categorias de percepção que resultam da incorporação de oposições e divisões inscritas na distribuição estruturada das diferentes formas de capital, incorporação esta que resulta da incorporação de um determinado *habitus* (Earle, 1999:183). A relação entre o capital específico de um dado campo e o capital simbólico, de conhecimento e reconhecimento, é dialéctica (Earle, 1999:184): “é aqui que a competência específica do artista é muito importante. Porque não se improvisa um criador por acaso, de surpresa ou de forma desconcertada, etc.. O artista é aquele que é capaz de fazer sensação. O que não quer dizer fazer o sensacional, como fazem os saltimbancos na televisão, mas, no sentido forte do termo, fazer passar a ordem da sensação, que, enquanto tal, está conforme a tocar a sensibilidade, a emocionar...” (Bourdieu & Haacke, 1994:36).

Mercê deste desígnio conceptual de Bourdieu em torno dos campos sociais, parece-nos irrecusável não acolher a heurística e fecundidade analítica desta conceptualização. O passo em frente será o enriquecimento desta contribuição com outras formulações, fundamentais para a devida actualização e complexidade epistemológica e analítica que aqui queremos empreender.

Parece-nos, desde logo, de grande relevância retomar a expressão de António Firmino da Costa, “quadros de interacção”, enquanto conjunto estruturado e estruturante de normas, de percursos, de práticas, de rituais, que fazem confluir e accionar o encontro no espaço social de uma estrutura e de um sistema de disposições mantendo interdependências recíprocas, isto é, “especializando” os *habitus* de que são portadores os agentes sociais (Costa, 1984; 1999). Como defendemos em outro lugar (Guerra, 1992), falar de quadros de interacção enquanto

espaços físicos concretos poder-se-á revelar como um exercício assaz infrutífero, pois não existem a não ser em intermediação constante com as práticas e os sentidos que efectuam e atribuem os agentes sociais no espaço.

Também é inevitável imbricar o edifício conceptual bourdiano ao de Norbert Elias. Ao abordar a civilização dos costumes, Elias demonstra que as funções apelidadas de “naturais” são totalmente modeladas pelo contexto histórico e social (Elias, 2000; Heinich, 2001). Similarmente, ao analisar *o caso Mozart* à luz das identidades comunitárias (Elias, 1993), enquanto espaços relacionais que definem a situação de interacção dos indivíduos, Elias aproxima-se, antecipando-o, de Bourdieu. Aliás, a sua sociologia das configurações ou figurações designa qualquer situação concreta de interdependência entre os indivíduos, afastando o dualismo sujeito *versus* objecto (Elias, 1993; 2000; Heinich, 2001).

Outrossim, a análise de Giddens reenvia, desde logo, no âmbito de uma sociologia dinâmica, para a conversão dos dualismos agência-estrutura em dualidade, focando o *self* em contextos de interacção. Deste modo, munido de uma sensibilidade antropológica, historicista e crítica contaminada por lastros geo-temporais e geo-espaciais, o autor patenteia os quadros vivenciais como o *locus* do *self* activo (Giddens, 1989:29). Assim, ao proceder à formulação da teoria da estruturação, com o intuito de transcender as aporias, combater o estancamento disciplinar e conferir especificidade às ciências sociais, o autor retoma o legado de Goffman, destacando ao nível das práticas sociais e dos modelos de interacção, a matriz do *self* que, substantivando os cenários e os episódios da dramaturgia do quotidiano, reconfigura a posição social, por sua vez norteadora da definição identitária dos actores, como uma súpula de diferentes estratégias de significação, dominação e legitimação (Giddens, 1989). Interligando a “modernidade tardia” com as questões identitárias, Giddens (1997) alude à experiência contemporânea de fragmentação e ao desfasamento com a significância que atravessa as transformações sintomáticas da era moderna, patentes na dissolução das narrativas de crença e de verdade, na institucionalização da dúvida radical e no projecto reflexivo do *self* que conecta o pessoal com a mudança social.

Valerá a pena, entretanto, recuar um pouco mais até Simmel. O interminável processo que relaciona sujeito e objecto tem origem numa situação específica ao homem: o facto de poder desdobrar-se a si mesmo como objecto do seu pensamento.

“Dentro do espírito encontra um novo mundo”, diz Simmel acerca do homem. Nas suas manifestações (como a arte, a religião ou a técnica) o espírito não declina para uma situação de confusão. Pelo contrário, pela fixidez das formas que daí obtém, o espírito converteu-se a ele próprio em objecto, contrapôs-se à “radical solvência da alma subjectiva”, às “tensões variáveis” da vida. O espírito interpelando-se a si mesmo como espírito resolve em “infinitas tragédias” a profunda contradição entre a “vida subjectiva” (limitada no tempo) e os objectos, que uma vez criados permanecem intemporalmente (Simmel, 1988).

A consideração do valor do *rock* não se prende apenas com uma questão de prazer; importa fugir às asserções que defendem que o valor de qualquer objecto não é senão o seu valor instrumental na produção de prazer: a apreciação estética da música *rock* não esgota todos os aspectos relevantes na sua avaliação. É esse o entendimento que partilhamos com Theodore Gracyk¹: “não só é o *rock* (...) uma parte integrante da vida de muitas pessoas, mas também é um iniciador cultural: gostar de *rock*, gostar de um determinado tipo de *rock*, em vez de outro, é também uma forma de vida, uma maneira de reagir, é todo um conjunto de gostos e atitudes” (Gracyk, 1996:205).

Seria, na verdade, difícil abordar a pertinência e a heurística da teoria dos campos de matriz bourdiana, sem relevarmos a importância da proposta de Becker em torno das *art worlds* e de Diana Crane centrada na *culture world*. E isto por duas razões fundamentais. A primeira porque estas propostas ocupam um lugar cimeiro na sociologia da cultura, designadamente no mundo anglo-saxónico, e foram objecto de uma aplicação extensa do ponto de vista empírico. A segunda compromete-se com a necessidade de confrontação teórica da teoria dos campos com matrizes conceptuais porventura mais actuais no tempo e no espaço em que nos movemos. De resto, este início de século tem representado para muitos cientistas sociais um palco inelutável de procura de paradigmas de síntese.

¹ O mesmo autor destaca a seguir: “em suma, as considerações sociais, práticas e pessoais de um indivíduo não são relevantes para avaliar o trabalho musical individual, mas são muito importantes para avaliar os gostos musicais individuais. O valor estético da música surge quando alguém a experiencia, mas a sua recompensa apenas é acessível às pessoas que possuem o capital cultural apropriado e para quem esses assuntos musicais interessam. O valor da música é, então, uma função da continuação de uma cultura musical” (Gracyk, 1999:217).

Art worlds e campos sociais

A existência de *art worlds* mostra que as obras de arte não são produtos individuais mas colectivos, numa esfera de concertação de interesses e vontades. A cooperação entre pessoas é essencial para a criação artística. Para que qualquer obra de arte se apresente como produto final muitas actividades tiveram de ser levadas a cabo, muitas pessoas se envolveram. Particularizando, foi necessário ter a ideia do trabalho a realizar, podendo ser uma ideia mais estruturada ou mais espontânea. Ora, se uma ideia pressupõe uma execução cujos meios podem ou não exigir competências específicas, para que a arte se execute é também necessário que os materiais que as actividades artísticas exigem sejam produzidos e distribuídos. Para além da criação artística em si, existe também um conjunto de actividades de suporte que devem ser levadas a cabo para que a obra de arte ganhe forma. Mais do que isto, deve acontecer uma actividade de resposta e de apreciação da obra para que ela exista enquanto tal. A inexistência destas actividades não acarreta a inexistência de trabalho artístico, apenas se pode afirmar que o uso de meios não convencionais, nomeadamente de distribuição, pode acarretar desvantagens. A cooperação revela-se então essencial nas artes como em todas as actividades humanas, pois “todas as artes que conhecemos, tal como todas as actividades humanas que conhecemos, envolvem a cooperação de outros” (Becker, 1982:7). Todas as pessoas envolvidas na produção artística reúnem tarefas específicas para si e procuram alcançar aquelas que são mais prestigiantes, compensatórias e interessantes: “toda a arte, de resto, implica uma divisão extensiva do trabalho” (Becker, 1982:13). Embora nas artes performativas, como o cinema, a divisão laboral seja mais visível, ela também acontece em produções que parecem mais “solitárias”, como a pintura e a poesia. Isto porque a cooperação não implica a vivência no mesmo espaço, nem no mesmo tempo, implica, antes, ter em conta tudo o que está por detrás de uma obra de arte, desde o que foi necessário à sua produção até ao que é necessário à sua distribuição e reconhecimento. Becker define como condição necessária à existência de *art worlds* “um conjunto de pessoas cujas actividades são necessárias para a produção dos trabalhos que aquele mundo, e talvez também outros, definem como arte” (Becker, 1982:34).

O trabalho cooperativo que envolve a produção artística implica a existência de convenções que definam a forma como os agentes devem cooperar. Ao trabalhar em conjunto realizam-se acordos que passam a fazer parte da forma convencional de fazer arte (Maanen, 2010). As convenções artísticas contribuem para organização do

trabalho artístico em cooperação: “as convenções ditam os materiais a serem usados (...), as abstracções a utilizar para passar determinadas ideias ou experiências (...), a forma de combinar materiais e abstracções (...), sugerem a dimensão apropriada de uma obra (...) [e] regulam as relações entre artistas e audiência, especificando os direitos e obrigações de ambos” (Becker, 1982:29). Becker enfatiza a importância das convenções, isto é, a partilha de conhecimentos sobre um determinado meio, postulando que a forma como se obtiveram esses conhecimentos é diversa e encontra-se imbricada com o tipo de relação que têm com o meio artístico em questão. As artes empregam convenções oriundas do funcionamento societal em geral, mas também particulares ao mundo artístico. Estas últimas vão ser fundamentais para distinguir um público leigo de um público iniciado face à criação artística em causa: a capacidade de ver objectos comuns como objectos artísticos distingue e demarca as fronteiras entre os actores sociais (Crane, 2007).

Apesar das convenções, os *art worlds* por vezes subdividem-se, criando subgrupos autónomos que, contudo, no seu seio também têm convenções que os caracterizam. No fundo, até quando se pretende algo não convencional é necessário ter em conta convenções: “os *art worlds* por vezes separam-se e transformam-se em subgrupos relativamente autónomos. Quando tal acontece, os participantes em cada uma das divisões sabem, e tornam-se responsáveis por saber, um qualquer conjunto diferente de convenções” (Becker, 1982:61). Esta noção tem sido objecto de um uso alargado, sendo de salientar a sua releitura e apropriação por Simon Frith no âmbito da indústria musical, relevando três *art worlds*: o *art music world*; o *folk music world*; e o *commercial music world* (Frith, 1996). Paralelamente, a abordagem de Becker tem vindo a ser objecto de algumas críticas, designadamente porque sublinhou o consenso, a cooperação e a coordenação nos *art words*, dando opacidade aos conflitos entre os diferentes actores sociais em presença, por exemplo, os que tocam às relações entre os artistas e outros agentes que controlam os recursos materiais e simbólicos (Crane, 2007; Maanen, 2010).

O conceito bourdiano de campo afasta-se, neste sentido, da noção de *art world*, conforme foi proposta por Danto (1964) e, depois, por Becker (1982), que a celebrou na sociologia. Mais do que focado nas interacções que se operam no interior dos diferentes segmentos do campo cultural e na cooperação que os agentes culturais desenvolvem com vista à produção das suas obras, Bourdieu está interessado na reconstituição do espaço de posições que estruturam o funcionamento

de um dado campo artístico, aqui perspectivado essencialmente como espaço de antagonismo e de lutas. Esta oposição não significa, entretanto, que as duas perspectivas devam ser consideradas inconciliáveis.

Maria de Lourdes Lima dos Santos (1994:421) sublinha isto mesmo, quando nota que, em Becker, há “uma notável recriação descritiva da forma como o processo artístico funciona em *art worlds* diversos, o que, a seu modo, cumpre um objectivo que é comum a Bourdieu, o de desmistificar uma concepção esteticista da arte”. Com efeito, ao descrever com minúcia de que forma a arte é uma actividade colectiva, Becker refuta as perspectivas que apresentam o objecto artístico como produto do génio solitário. Na verdade, o objecto artístico é o resultado da cooperação entre diferentes agentes e instituições, em diferentes planos (produção, difusão, recepção), cooperação que se concretiza, segundo Becker, por referência a um conjunto de convenções que, reflectindo um entendimento comum do mundo da arte, geram uma prática comum (de certo modo, como a *illusio* de que fala Bourdieu). A subsistência de um dado mundo da arte dependerá da eficácia da cooperação em que assenta.

É precisamente aqui, entretanto, que se vislumbram os problemas da perspectiva beckeriana. Becker não ignora que nem sempre são consensuais as interacções ocorridas no interior dos mundos da arte. Há interesses divergentes que a todos os momentos se manifestam e, por isso, o envolvimento do artista numa rede cooperativa com uma dada configuração constringe necessariamente o tipo de arte que este produz. A conformação dos artistas mais radicais às convenções do mundo da arte, sem a qual a divulgação do seu trabalho seria muito difícil, é uma realidade frequente. Não obstante, não deixa de se verificar que trabalhos não estandardizados conseguem encontrar canais de difusão alternativos. É aqui que a ideia de segmentação do campo artístico adquire pertinência e que a perspectiva agonística de Pierre Bourdieu se mostra especialmente heurística.

Como nota Maria de Lourdes Lima dos Santos (1994:421), na conceptualização de Becker, marcadamente interaccionista, “cada *art world* tende a ficar fechado sobre si. Retomando a nossa discussão, podemos mesmo constatar que, ao analisar as criações culturais do século XX e, em particular, as criações culturais da pós-industrialização que se fizeram no coração das próprias indústrias da cultura, é inelutável constatar que uma das grandes forças do *rock* foi a sua capacidade de

colocar na mira a ordem social e cultural vigente, desde o poder até aos comportamentos quotidianos, de incidir um âmagô de crítica que rapidamente se tornou, também, um foco de contestação. Não se encontram aqui, diferentemente do que acontece com a teoria do campo de Bourdieu, nem as preocupações com a articulação micro-macro (através do *habitus*) nem as preocupações com a conflitualidade interna ao campo ou com a relação de dominação/dependência intra e inter-campos”. O estudo da mudança no interior de um dado mundo da arte tende, para Becker, a reduzir a inovação a alterações internas aos *art worlds* e funda a viabilidade destes meramente na capacidade de organização e cooperação dos respectivos agentes, quando, na verdade, em grande parte dos casos, a mudança é o resultado do conflito que se gera no interior do campo artístico pelo monopólio da autoridade e pela redistribuição do capital específico.