Crítica de arte e democracia: diálogo com Howard Becker

Pedro Dolabela Chagas Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Resumo: Neste artigo abordamos as tensões políticas que permeiam a teorização contemporânea da função mediadora da crítica de arte, que se encontra hoje cindida entre o diálogo democratizante com o público empírico e a formação do público futuro – numa tensão cujo viés pedagógico tem persistido desde o romantismo. Definimos tal dicotomia como um conflito valorativo na avaliação das produções merecedoras de inclusão no debate artístico. A partir de um diálogo com o sociólogo norte-americano Howard Becker, analisamos o caráter compulsório da inscrição institucional da crítica, o que mitiga as suas pretensões à universalidade, à objetividade e, acima de tudo, ao distancimento da atualidade calcado na confiança em seus próprios valores. Após situarmos as proposições de Becker em meio ao amplo movimento de releitura política da tradição estética ocorrido após 1968, defendemos a democratização do campo artístico como a referência político-normativa ideal para o debate artístico atual. Isso leva à proposição de que a dicotomia valorativa que hoje tensiona a crítica de arte pode ser destravada mediante o reconhecimento da finitude da crítica: na condição de construção operada por um observador pertencente a um sistema intelectual específico, a sua objetividade se mostra uma versão plausível de uma realidade inter-subjetiva, construída numa interlocução intra-institucional com o exterior da própria instituição, com consequências para a sua relação com a produção de conhecimento. Analisamos, por fim, como o reconĥecimento desta condição livra a crítica da polarização político-valorativa ao reformular a sua relação com o universo dos objetos.

Palavras-chave: Crítica de arte – Crítica da cultura – Democracia – Epistemologia.

Art Critique and Democracy: Dialogue with Howard Becker

Abstract: The essay debates the political tensions that permeate the current theorization of art critique's mediating function, which is now split between the democratizing dialogue with the empirical public and the formation of the future public – a tension that has permeated its pedagogical bias since Romanticism. I define such dichotomy as a value conflict in the evaluation of the productions worthy of pertaining to the aesthetic debate. Departuring from a dialogue with North-American sociologist Howard Becker, I analyze the compulsory character of critique's institutional inscription, which mitigates its claims to universality, to objectivity and, above all, to its right to distance itself from current reality by strictly believing in its own values. After situating Becker's propositions in the midst of the post-1968 movement of political re-reading of the aesthetic tradition, I defend the democratization of the artistic field as the ideal normative political reference for the current artistic debate. This leads to the proposition that the evaluative dichotomy that nowadays tensions the art critique could be unlocked through the admission of critique's finitude: as a construction operated by an observer that belongs to a specific intellectual system, its objectivity reveals itself as a plausible version of an inter-subjective reality, built in an intra-institutional interlocution with the institution's exterior, bearing consequences to its rapport with knowledge production. Finally, I analyze how the admission of this condition releases critique from that political-evaluative polarization by reformulating its relation with the space of objects.

Key words: Art critique – Cultural critique – Democracy – Epistemology.

Receção: 29-09-2011 / Admissão: 06-03-2012 / Publicação: 01-09-2012

CHAGAS, Pedro: "Crítica de arte e democracia: diálogo com Howard Becker". Agália. Revista de Estudos na Cultura. 102 (2010): 7-29.

Em sua mediação entre os escritores, as obras e o público, certo viés político permeou a trajetória da crítica de arte na modernidade. Distanciada do gosto mediano, selecionando as obras merecedoras de valor elevado e defendendo para a arte e para si um lugar social destacado, a crítica muitas vezes pretendeu moldar a recepção pública da arte, postando-se numa relação assimétrica com o público. Neste seu viés pedagógico, (utopicamente) através dela o público seria tutorado para o melhoramento da sua relação com a arte e, por extensão, com a sociedade – e com isso a crítica de arte cedo se transformou numa crítica da *cultura*.

Se esta descrição parece exagerada, resgatemos certas proposições de Friedrich Schlegel lançadas no momento histórico inicial de teorização da crítica como produção intelectual autônoma, em sua função social específica. No final do Século XVIII, Schlegel afirmava que a "Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte [...] não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte" (Schlegel, 1994 [1797]: 91). Por aí se vê que a crítica desde cedo dotou o crítico de uma capacidade especial, ao descrevê-lo como possuidor de um insight poético que tornava a sua produção isonômica à do próprio artista. Schlegel seguia adiante, afirmando que o "homem autenticamente livre e cultivado teria de poder se afinar à vontade com o filosófico ou o filológico, o crítico ou o poético, o histórico ou o retórico, o antigo ou o moderno" (Schlegel, 1994 [1797]: 87) - por onde a associação entre os atributos "cultivado" e "livre" conferia um verniz político à erudição e sofisticação daquele "homem". Que esse verniz era aristocrático, isso se constatava, por fim, na afirmação que "A república perfeita não teria de ser apenas democrática, mas ao mesmo tempo também aristocrática e monárquica; numa legislação de liberdade e igualdade o cultivado teria de suplantar e conduzir o inculto, e tudo teria de se organizar num todo absoluto" (Schlegel, 1994 [1797]: 83). Se não se pode, é claro, atribuir a toda a crítica de arte posterior este distanciamento aristocrático em relação aos padrões de gosto e expectativa medianos, tampouco se deve obscurecer a persistência, ora mais ora menos intensa, desta estética-política em parte substancial da crítica de arte moderna.

Pois muito, afinal, já foi escrito sobre os problemas relativos a esta assimetria entre a crítica e o público. Parte importante da produção dos Estudos Culturais nas últimas décadas veio criticar o seu "elitismo", sob o risco permanente, porém, da imposição de dicotomias pelas quais a "baixa cultura" era privilegiada *contra* a "Grande Arte", num jogo entre valores e contravalores. Tal jogo não pode senão permanecer indefinido: o debate valorativo não é resolvível pela explanação (uma vez que, no limite, valores carecem de objetividade) ou pelo recurso à análise dos objetos (pois toda tentativa de empirismo vem pré-condicionada pelo valor). Os argumentos se tornam circulares, girando das teorias aos objetos e vice-versa: ao invés de revigorar a crítica, o recente jogo dos valores apenas verticalizou o embate cultural.

Tal embate torna ainda mais obscura a função da crítica: que posição ela ocupa diante do público, qual é a sua fonte de autoridade, que instância de julgamento ela representa? Sabemos que tais respostas nunca são simples, mas neste trabalho defenderemos que uma redescrição dos procedimentos da crítica de arte pode ajudar a desfazer a alternativa reducionista entre "populismo" e "elitismo", abrindo-lhe um lugar no qual ela não estaria confinada à reiteração dos valores e das práticas existentes, nem elevada à posição de instância judicativa "superior". Inspirados pelo trabalho do sociólogo estadounidense Howard Becker, procuraremos pensá-la como uma construção do seu objeto feita mediante a análise da sua inserção no contexto artístico-social específico em que ele é produzido e lançado. Tal construção assume a participação do observador no quadro observado, admitindo a sua própria parcialidade e abandonando as suas pretensões ao realismo epistemológico - mas sem perder as suas pretensões à objetividade. Se, nela, o observador é internalizado ao quadro observado, isso não leva à privatização do juízo, impondo a responsabilidade do observador pela sua observação pela sua transformação da obra de arte em objeto de análise. Com isso, uma objetividade mínima - uma objetividade-enquanto-diálogo - se colocaria como óbice à livre extensão do distanciamento aristocrático, ao incluir o crítico na construção do objeto da observação.

Howard Becker nos interessa por revelar os meandros institucionais da crítica, em seu pertencimento e participação no sistema da arte. Ele demonstra como a preservação ou transformação das instituições artísticas é uma das suas motivações centrais: mesmo a crítica antagônica ao status quo pretende estabelecer alguma posição institucionalmente legitimada e, desse modo, se tanto o cânone quanto o contracânone tomam a instituição como medida, fica mitigado o contraste radical entre eles. Esta dimensão polêmica das proposições de Becker se insere num contexto amplo de crítica ao legado estético do século XIX: desde finais dos anos 60, a dignificação das práticas artísticas "populares" levou a que os conceitos estéticos que fundamentaram a autonomização da "Grande Arte" fossem historicizados, o que fomentou um novo equilíbrio dos valores ao se adicionar a arte "popular" ao patrimônio artístico-cultural de relevo. Um bom exemplo deste procedimento é o trabalho do medievalista Paul Zumthor sobre a poesia oral, que comentaremos brevemente. Em que pese, porém, as conquistas de autores como Zumthor - com o caráter não--polarizador das suas proposições -, este reequilíbrio dos valores não impediu a polarização cultural das últimas décadas.

Tendo vindo, pois, na esteira de um processo generalizado de flexibilização dos valores artísticos, Becker nos oferece meios de escapar à dicotomia entre a radicalização daquela flexibilização e a reação contra ela. Se a democratização – radical e não-tutorada – dos processos culturais for admitida como referência político-normativa para a análise do fenômeno artístico, veremos que por ela não se trata de imobilizar o juízo crítico tornando-o subserviente aos valores do grande público, mas de constatar que, se fatos artísticos surgem e subsistem em contextos específicos, não se pode julgá-los à revelia da sua circulação social: qualquer atributo que se lhes confira não deve se apoiar nem em pressupostos definidos *a priori* nem nas propriedades imanentes do objeto, mas sim num cotejo entre eles e as condições que determinam os seus lugares em seus campos de inserção. Como estudo de caso (sugerido por Becker), tomaremos a análise de J. A. Sutherland das relações entre os romancistas ingleses e os seus

editores no século XIX, para propormos que à crítica cabe acompanhar os modos pelos quais as obras são lançadas e consolidadas como fatos sociais, nas teias de mediações que as envolvem. Aí a crítica se torna uma forma de *construção*, pois ela encontra os seus próprios fundamentos apenas ao longo do processo de observação do fenômeno: ao não aplicar-lhe princípios estabelecidos *a priori*, ela o explica *construindo*-o como um produto singular de uma observação singularizante.

Esta discussão nos levará, por fim, a discutir a responsabilidade do crítico pela construção do seu objeto. A concepção da crítica como construção envolve uma ética da crítica: pensada num vínculo estreito com a produção de conhecimento, a crítica passa a se colocar no mesmo plano dos acontecimentos, procurando compreendê-los em suas lógicas próprias e compreendendo a si mesma como uma espécie de *prática*. Ao admitir a sua própria finitude, ela passa a fomentar o conhecimento e o debate, assim abandonando a pretensão de instruir ou orientar o público.

1. Crítica e instituição: leitura de Art Worlds, de Howard Becker

A primeira elucidação sobre *Art Worlds* diz respeito à adoção do substantivo plural. Tão acostumados estamos a falar sobre *a* arte que a noção de "mundos" pode causa ruído, mas o caso é que, a partir da análise empírica dos contextos de produção e circulação social das diferentes artes, Becker concluiu que cada uma delas funciona à sua maneira, mesmo que aproximações entre elas sejam possíveis. Mesmo tais aproximações não apagam, porém, as suas especificidades: na contramão da unificação das artes promovida pela estética filosófica, Becker toma como princípio a especificidade e o relativo isolamento de cada uma delas em seu próprio mundo, em seu próprio *art world*.

Segundo a proposição fundamental do livro, a arte é um trabalho coletivo. A produção de uma obra – de qualquer obra – demanda a coordenação de atividades interrelacionadas, num trabalho executado em rede. Nalguns casos, isso se constata logo na especialização dos agentes: a música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e música erudita entre compositores e música entre entr

sicos, a pintura depende de fabricantes de telas e tintas tanto quanto de galeristas e curadores, no cinema e na arquitetura, tão altamente dependentes da cooperação de profissionais especializados, torna-se mesmo difícil delimitar com exatidão a participação de cada especialista no produto final: a autoria se pulveriza (Becker, 2008 [1982]: 19). Mesmo as decisões aparentemente individuais teriam um verniz coletivo: naquilo que Becker chama de "momentos editoriais", os editores, produtores ou curadores discutem com os artistas os seus trabalhos, abordando questões relativas à sua veiculação, exibição e distribuição e, o que é ainda mais importante, antecipando as respostas do público e da crítica. Desta maneira, num "momento editorial" todo o *art world* – i.e. todo o sistema social construído ao redor da produção de uma arte específica – intervém no trabalho do artista, determinando, ainda que parcialmente, o seu resultado final.

Por aí começamos a entender como a crítica de arte participa da produção das obras, ao inserir-se numa teia que envolve os artistas, os produtores, os financiadores e o público. Que a crítica seja parte integrante da cadeia - ao contrário do distanciamento e da autonomia que ela costuma se atribuir -, isso fica claro na observação das condições sistêmicas que o *art world* impõe à produção artística. De saída, notemos que para Becker até mesmo elementos aparentemente laterais - tais como a disponibilidade de materiais e instrumentos, as formas de divulgação e venda de ingressos, a capacidade de despertar vocações em jovens artistas – são determinantes para a estabilidade dos art worlds: novas tecnologias selecionam e inauguram possibilidades (os discos de 78 rotações, por exemplo, colocavam limites de tempo às composições de jazz que os LPs deixariam de impor, proporcionando-lhes maior liberdade compositiva); locais de exibição afunilam alternativas (escultores devem conhecer o peso e as dimensões apropriadas às suas peças e procurar segui-las, pois os recursos das instituições não cobrem as despesas envolvidas na acomodação de itens demasiadamente fora do padrão) (Becker, 2008 [1982]: 28). Neste sentido, mesmo os foras-de-série violam as normas apenas seletivamente: Becker nota que os tamanhos dos

romances de James Joyce e a duração dos concertos de Harry Partch permaneceram dentro dos padrões estabelecidos. Nenhuma inovação subsiste sem algum suporte institucional; mesmo as revoluções artísticas só sobrevivem ao serem absorvidas pelo seu *art world*, promovendo um novo padrão de normalidade que levará a um novo padrão de educação do público. O seu sucesso depende, pois, da sua relativa rotinização, e por isso toda revolução é parcialmente conservadora – pois muitas condições de produção devem ser mantidas para que a preservação do *art world* esteja garantida. A arte historicamente decisiva é aquela que passa a determinar a autoprodução das instituições artísticas, o que mostra que, para Becker, "instituição" não é um sinônimo simples de "poder coercitivo": as limitações que ela coloca são produtivas, restringindo o universo de possibilidades artísticas, mas destarte orientando *produtiva-mente* o funcionamento do sistema.

Entre tais constrições produtivas constam as convenções estéticas compartilhadas por artistas, pelas instituições de ensino, veiculação e financiamento da arte e, finalmente, pelos apreciadores. Neste compartilhamento de códigos e convenções, o discurso crítico provê a rationale pela qual as obras fazem sentido (e merecem ser produzidas), sob justificações teórico-filosóficas que identificam a boa arte e definem a sua importância social (Becker, 2008 [1982]: 4). Por isso a crítica tem efeitos práticos: seus princípios, argumentos e juízos integram o corpo de convenções que rege as expectativas do público e o trabalho conjunto dos integrantes do art world (Becker, 2008 [1982]: 131), conferindo sentido e importância ao trabalho coletivo: o compartilhamento de noções, convenções e expectativas estéticas favorece o apoio mútuo dos integrantes do sistema; critérios comuns de validade consolidam os seus procedimentos e práticas. Tal rationale co-orienta também os investimentos financeiros, regularizando a arte comercialmente ao orientar as decisões dos investidores e das instituições de fomento: na alta intensidade das discussões estéticas são decididas não apenas questões abstratas, mas também a alocação de recursos (Becker, 2008 [1982]: 135).

Assim a crítica participa do jogo institucional, onde ela atua em meio a outras convenções. O próprio rótulo "arte" é um atributo honorífico a definir o objeto que, justificado pelo seu valor estético, será disposto ou circulará nos lugares apropriados (Becker, 2008 [1982]: 138). Se tal atributo demanda força de convencimento para a formação de consensos, na "naturalidade" e na "adequação" dos valores-convenções que os sustentam Becker localiza um verniz institucionalizante: na condição de instrumento de valoração e legitimação, o juízo estético se assemelha retoricamente ao arbítrio moral, pois por ele se trata de distinguir os objetos que *merecem* e os que *não merecem* o título de "arte", em argumentações de caráter excludente (Becker, 2008 [1982]: 136-7). Por estas estratégias a crítica treina o seu público, formando grupos que, mesmo quando não agem coletivamente, compartilham interesses em comum.

2. Becker em seu contexto histórico

Em que pese a sua pretensão ao empirismo, é claro o teor provocativo das teses de Becker: ao ser situada em meio às instituições, na convergência de vários interesses concretos, a crítica perde as suas pretensões à autonomia intelectual plena. Ela fomenta a produção de consensos, reputações, renomes, reciclando a autoprodução do art world numa inclinação que chega a ser potencialmente conservadora. Ainda que Becker não o explicite, esta perspectiva se inseriu num cenário amplo de questionamento do dogmatismo das teorias da arte (de extração romântico-iluminista) que embasaram conceitualmente a história oficial da arte moderna. Pois o fato é que proposições como as de Becker só se tornaram possíveis após o surto de democratização do campo artístico que se seguiu à ambiência "revolucionária" de 1968: elas ecoam, indiretamente, o giro em direção ao "comum" então operado.

A partir dos anos 60 muitos estudos eruditos sobre manifestações artísticas "populares" foram publicados. Tornamo-nos habituados a pensar a recepção e o consumo como *produção* (e não mera passividade), de acordo com teorias da cultura pelas quais as artes são compreendidas co-

mo *práticas* desenvolvidas em contextos específicos: não haveria mais arte "em geral", e sim práticas artísticas acopladas a outras funções sociais coetâneas, em redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação. A arte adquiria um caráter mais prosaico no exato momento em que a "alta cultura" decretava a diminuição da importância da autoria, o questionamento da noção de "obra" e à apreciação renovada da alteridade. Esta nova sensibilidade quebraria as pretensões à legitimidade e abrangência universais da arte moderna: no momento histórico em que a presença social da arte "popular" se ampliava fortemente (não mais se circunscrevendo apenas aos estratos chamados "populares"), a "Grande Arte" perdia a sua universalidade, tornando-se uma forma *local* ou *parcial* de produção. Isso estimulou a análise das práticas "populares" em suas lógicas imanentes, e não mais apenas negativamente em contraste com a "alta cultura".

Foi neste ambiente que o medievalista Paul Zumthor (1990 [1983]) empreendeu a sua análise da poesia oral. Feita para a performance pública – para ser apresentada e não lida –, borrando a distinção entre autor e intérprete, jamais estimulando a intimidade própria à relação entre leitor e texto (por ser recebida coletivamente), tocando o público através da fisicalidade da voz e do corpo do intérprete, a poesia oral produz impacto sensorialmente e não apenas "mentalmente" (como supunham as teorias da literatura pós-românticas), o que acusava a inadequação dos conceitos derivados das práticas literárias modernas para a sua análise. Ao apontar a condição historicamente específica dos conceitos de "autoria", "criação", "auto-referencialidade da linguagem", "texto" e tantos outros, Zumthor proveu uma prática artística "popular" de um arsenal conceitual e analítico adequado às suas propriedades imanentes, suprindo uma necessidade que não fora sentida pelas gerações precedentes: por iniciativas como esta a divisão entre high e low, que tanto marcou o debate estéticopolítico da Modernidade, era requalificada.

Tal dicotomia passava a ser vista como um *topos* conceitual originalmente europeu: ainda que também noutros lugares o "povo" fosse percebido como sócio-culturalmente "outro" em relação ao centro, o fato que Gardel, Robert Johnson e Cartola tenham sido canonizados indicava a existência de *lugares artísticos* diferentes, onde o intercâmbio entre *high* e *low*, na inexistência do passado cortesão, obedeceu historicamente à dinâmica de classe, mais permeável à alteridade. A música "popular" é talvez a arte que mais facilmente rompe as barreiras de classe, ao contrário daquelas que demandam a qualificação pela educação formal: na música erudita, nas artes plásticas e na arquitetura a escola forma o artista, o que as condiciona sociologicamente e as generaliza geograficamente (o arquiteto é, por excelência, um profissional global). A música "popular", por sua vez, é sempre específica, produzindo-se em cada contexto de maneira diferente e, por isso, demandando apreciações sempre pontuais.

Ao expandir o universo artístico para além do sistema das artes hegeliano, este giro em direção ao "comum" – em autores como Zumthor, Burke e de Certeau – não pretendeu estabelecer linhas divisórias. Ele não veio "em detrimento de", produzindo um efeito de adição – e não de eliminação – ao afirmar que o "popular" não era "melhor", mas apenas tão difícil e complexo quanto qualquer outra coisa. Em que pesem as contribuições destes autores, porém, não está claro que esta adição tenha dado a tônica do debate estético-político recente: pelo contrário, o conflito entre "alta" e "baixa" cultura apenas se intensificou. Diante deste fato, como pode a crítica construir para si um lugar de observação do cenário artístico que coteje a democratização de Zumthor sem incorrer naquela dicotomia valorativa?

3. Democratização; fatos e contextos; a crítica como construção

Ecoa, por detrás desta discussão, a pressão democratizante pelo reconhecimento pleno das artes que fogem ao círculo da "alta cultura". Tal democratização é, muitas vezes, vista como algo de positivo, mesmo que o seu sentido permaneça vago. Ela também levanta a desconfiança, igualmente vaga, contra o perigo da indiferenciação. A democracia parece trazer perdas e ganhos...

A indiferenciação viria do reinado de todos como o reinado de *qualquer um*. Nele teriam lugar os ignorantes, os simplórios, os tolos, os alienados, os cooptados, os ingênuos, os conformistas, os egoístas, os arri-

vistas... A indiferenciação democrática legitimaria a mediocridade, ponto em que a legitimação da espontaneidade da "cultura" atuaria como um cinturão de proteção: em nome do respeito à cultura proibe-se a crítica à mediania, que se tornaria autolegitimada. Nesta derrota dos valores pelos contravalores, a democracia seria mediocrizante – mas como não admitir a democratização dos processos culturais como referência político-normativa para a análise do fenômeno artístico? E como praticar, através disso, uma crítica de arte que não seja subserviente aos valores reinantes?

Acima de tudo, a democracia pode ser pensada dinamicamente. Ela não produz conciliação ou harmonia, ampliando o conflito e o dissenso; mesmo sem "resolver" ou "solucionar" coisa alguma, porém, o seu "déficit de absoluto" viabiliza graus variados de autonomia: ao invés de uma autonomia "plena", tem-se um poder localizado de autodeterminação. Como argumenta Lipovetsky (2009 [1983]), ela não abole as hierarquias por completo, mas as distinções se tornam menos dramáticas. Não mais universais, elas prosseguem localmente: os valores continuam sendo praticados em distinções menos cortantes, ainda que nem por isso menos presentes. O fato é que não há mais corte universalmente válido: os termos de orientação se tornam menos definidos e as fidelidades se diluem, há menos maniqueísmo e maior flexibilidade – e toda petição de obediência perde a sua naturalidade.

Se a escolha se individualiza, se a autonomia individual permite uma miríade de pequenos movimentos e possibilidades, é também certo que padrões macroscópicos seguem ativos: sabemos como tantas produções midiáticas recebem um respaldo quase compulsório do público. Ainda assim, deslegitima-se a velha contradição entre o "determinismo absoluto" e a "liberdade metafísica": toda liberdade é exercida *dentro* de códigos e padrões aos quais os indivíduos estão *flexivelmente* atrelados – e em meio aos quais ele pode rejeitar, em variados graus e escalas, aquilo que lhe é oferecido. Pois na democracia a permanente e contínua exposição à informação, à escolha, à opinião leva à pequena tomada de posição, ao pensamento incessante, à razão crítica, argumentativa, opinativa, "ain-

da que num quadro simples, direto, pouco sistemático" (Lipovetsky, 2009 [1983]: 262). Não se trata de aleatoriedade, de indistinção, de indiferença, mas da multiplicação das pequenas distinções, das pequenas hierarquias, das pequenas opiniões, dos vínculos circunstanciais: como diz Lipovetsky, somos, hoje, levados a nos posicionar constantemente diante de uma multiplicidade de temas que nos interessam de maneiras distintas e em graus diferentes, continuando a nos comunicar e socializar numa esfera pública que, afinal, segue existindo. É difícil dizer que este quadro seja objetivamente pior do que formações sociais anteriores, o que tampouco significa afirmá-lo "bom" em absoluto. Mas talvez a multiplicação das opiniões forneça um indício contrário à acusação de pasteurização e homogeneização da vida atual.

Mas o que é mais importante, para os objetivos deste artigo, é que isso sugere caminhos pelos quais a crítica pode cotejar a *singularidade* dos fenômenos, tanto na complexidade que lhes dá origem quanto na complexidade que eles engendram – levando a crítica a se comportar como uma análise do *caso*, na confluência dos elementos que lhe conferem especificidade e dentro do campo ao qual ele pertence. Isso é apreciar, a partir do seu campo de emergência, a movimentação que um evento produz dentro e fora dele, analisando o modo como, na relação entre fato e contexto, ambos se determinam reciprocamente: se os contextos abrigam as condições que ditam os modos pelos quais os fatos podem, nele, ganhar existência e obter sucesso, o impacto de um fato é sempre relativo ao contexto onde ele emerge (e, posteriormente, a tantos outros possíveis). Toda crítica política das produções culturais deve ser sensível às condições contextuais envolvidas.

O próprio Howard Becker já nos sugeria um bom exemplo de relação entre fato e contexto: a análise de J. A. Sutherland (1976) do cenário editorial inglês de meados do século XIX. O exemplo interessa porque Sutherland esmiúça as especificidades da produção do romance na Inglaterra da época, o que, da nossa perspectiva, significa sugerir os modos pelos quais a crítica pode analisá-lo. Pois duas coisas nos parecem advir das

teses de Becker, lidas sobre o pano de fundo do contexto histórico democratizante em que elas foram lançadas: cabe à crítica compreender certa produção artística dentro das constrições do *art world* onde ela se insere; como corolário deste pressuposto, a crítica não pode se desvincular da produção de conhecimento, jamais amparando o seu juízo em critérios (estéticos, políticos, morais...) desvinculados da análise empírica das condições dadas. Pelo contrário, o juízo se torna indissociável do conhecimento: não cabe à crítica dizer *a priori* aquilo que a arte deve ser, mas sim entendê-la dentro das condições do sistema ao qual ela pertence, avaliando-a – positiva ou negativamente – de acordo com elas.

Sob este prisma, a análise de Sutherland representa um estudo de caso do qual podemos derivar certa conceitualização da crítica. Sutherland situa inicialmente nas transformações do sistema editorial as causas da explosão de produtividade e da alta qualidade do romance vitoriano, especialmente a partir da década de 1850. A grande inovação teria vindo não de alguma obra literária, mas da padronização das edições em três volumes vendidos a um guinéu e meio, seguidos da sua reimpressão, noutro formato e a preços módicos, alguns anos mais tarde. Este padrão estabilizou os preços de venda, colaborando para estabilizar as operações do mercado editorial - que passou a contar com expectativas mais claras de lucro e investimento. Estável, aquela inovação gerou estabilidade ao possibilitar um arranjo que, enquanto durou (até a década de 1890), foi bom para os escritores, para os editores, para os vendedores e para o público. Seu sucesso fica evidente na comparação com o sistema norte-americano: ao passo que nos EUA vendiam-se romances em muito maior quantidade, a Inglaterra produzia uma quantidade bem maior de romancistas, pois o modo inglês de comercialização permitia que se ganhasse a vida como escritor, o que não ocorria noutros lugares - e o estímulo à dedicação exclusiva à literatura atraiu para o romance talentos que doutro modo não a teriam escolhido.

Num espaço curto de tempo, a consolidação do sistema foi acelerada pelo jornal literário (que barateou o acesso à literatura e aumentou o público-leitor), pelo aumento do consumo de literatura pela classe mé-

dia, pelo aumento da rede ferroviária e do conforto dos trens – que criaram um novo hábito de leitura e um novo nicho de mercado... Mas nem tudo era positivo, pois a cooperação estabelecida entre editores e livreiros promovia também a sua dependência recíproca, possibilitando a censura da produção literária: o virtual monopólio das suas bibliotecas de empréstimo sobre a distribuição dos romances permitiu a C. E. Mudie banir da sua rede quaisquer obras que ofendessem o seu senso de moralidade, pressionando escritores e editores à obediência. Também a forma do romance era determinada comercialmente: as obras de 1000 páginas em três volumes obrigavam os escritores a obedecer ao formato (e cumprir o contrato) previsto, mesmo que para isso eles tivessem que acrescentar-lhes sequências totalmente irrelevantes para o enredo. E cada vez mais a crítica literária influenciava a produção romanesca...

Tal cenário gerava clássicos instantâneos, como hoje ocorre no cinema. Era ampla a visibilidade e o debate sobre as obras, num cenário aquecido pela comercialização: o aumento da lucratividade acirrou a competição entre as editoras, aumentando a remuneração dos escritores e também a qualidade das edições; este incremento dos custos aumentava o risco do investimento, o que, por sua vez, aumentava o investimento em publicidade. E este aumento do risco diminuía a inovação, pois as editoras pressionavam os escritores a reproduzir as suas fórmulas consagradas: com os altos custos e riscos das operações, o sistema se tornou refém do próprio sucesso.

Se esta conjuntura parecia ambígua em seu estímulo à qualidade da produção romanesca, para os grandes escritores a profissionalização da literatura garantiu melhores condições de produção. Melhores contratos permitiram que os romances melhorassem *artisticamente* – que eles passassem a ser mais concebidos como "literatura" e menos como "produtos", o que eles nunca deixariam de ser. Não foi por acaso que os autores mais rentáveis para as editoras foram, ao fim e ao cabo, exatamente aqueles que a história literária trata como os melhores romancistas vitorianos: Eliot, Dickens, Thackeray, Trollope, Hardy, figuras que, ao final de um processo

de inserção mais ou menos turbulento, acabaram trabalhando para as maiores – e melhores – casas editoriais. Pois o tamanho de uma editora distinguia, grosso modo, a sua qualidade: por exemplo, ao contrário de uma firma pequena (que precisava recuperar rapidamente o capital investido), uma editora grande podia permitir que um romance de menor aceitação inicial continuasse a ser oferecido ao público por um período longo de tempo, aumentando as suas chances de sucesso antes de arremessá-lo à queima de estoque. Um bom relacionamento entre o escritor e a editora podia produzir, assim, uma parceria artisticamente produtiva. Por isso se pode dizer que, quando os contratos se profissionalizaram, em meados do século, melhorou a qualidade literária do romance inglês:

in the 1840s and 1850s one perceives a new constructiveness in the English novel. Dickens labours to organise Dombey and Son, Bulwer Lytton apologises for the lack of care in the hasty books of his youth, Thackeray writes his first 'careful book', the exquisitely shapely Esmond. [...] And in the late 1850s we have with George Meredith and George Eliot artists more interested in narrative control and order than any who had hitherto written in English. (Sutherland, 1976: 62)

A autonomia de um escritor se media, aí, pelo seu poder de controle sobre as próprias obras, que estava diretamente relacionado ao seu poder de barganha. Apenas através da negociação contratual o escritor adquiria o direito de ousar *artisticamente*. Ditar as condições da própria produção era exercer uma autonomia cuja preservação demandava agressividade na defesa dos próprios interesses comerciais – i.e. demandava que o escritor se autoempresariasse com competência. Quando era este o caso, as consequências *artísticas* eram positivas: a segurança contratual permitia aos autores planejar cada vez melhor os seus romances. A autonomia (como negociação) permitia mesmo a execução de experimentos editoriais como

Middlemarch, cuja publicação em oito volumes mensais foi a solução encontrada para o lançamento de uma obra excessivamente extensa para o formato em três volumes, mas que não poderia ser serializada em jornais literários - pois George Eliot, que repudiava a qualidade das publicações seriais, podia se dar ao luxo de se recusar a fazê-lo. O seu status como romancista - como boa escritora e bom artigo de venda - permitia-lhe recusar as duas possibilidades padronizadas de edição e ainda compelir os seus editores a encontrar para ela uma alternativa extraordinária. Ao final, o formato escolhido acabou determinando a obra esteticamente: o romance foi serializado em seus efeitos de suspense (com tramas a serem solucionadas no volume seguinte), nos afastamentos e aproximações entre as personagens e no ritmo do enredo, ao mesmo tempo em que - como o contrato previa de antemão o número de livros a serem publicados – pôde ser concebido como um volume único, composto arquitetonicamente. Por isso Middlemarch manteve a divisão em oito livros nas publicações posteriores, contrariando a prática usual pela qual a serialização era apagada no texto contínuo em volume único.

Mas o que depreendemos deste exemplo? Por ele, derivamos uma aplicação *contextual* do conceito de "autonomia". Pode-se argumentar que o romance inglês melhorou artisticamente quando o sistema perdeu a sua força comercial: seria justamente quando pioraram as perspectivas de carreira dos escritores que se viu surgir Conrad, Joyce, Lawrence, Woolf... Mas da nossa perspectiva a mudança do sistema em finais do século XIX pediria por outra ordem de valoração: a "autonomia" de Joyce e Woolf foi exercida numa época da história do romance marcada pela sua redução gradual ao público erudito, em contraste com a sua maior popularidade no século anterior. Num e noutro caso, a autonomia deve ser observada localmente, pontualmente, de forma restrita ao contexto – pois ela é, afinal, o seu próprio exercício. Foucault (1981 [1972]: 75) afirmava que "Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe

quem não o possui". A autonomia opera da mesma forma: há autonomia onde ela se exerce, da maneira como for exercida. Dickens, Thackeray e Eliot agiram *de fato* autonomamente ao controlar a editoração das suas obras, o que só podia ser feito com a satisfação *financeira* dos seus parceiros – os editores. Trata-se, portanto, de uma prática da autonomia que contradiz os conceitos universais de "autonomia" herdados do romantismo – mas para onde isso leva nossa discussão sobre a crítica?

Leva à sugestão de que o caráter pontual da operação dos sistemas artísticos impõe a necessidade de singularizar a sua compreensão: o sistema literário vitoriano não era semelhante ao de outros países naquela época ou aos da própria Inglaterra em épocas diferentes; pode-se imaginar que ele sequer processasse de modo semelhante, então, o romance, a dramaturgia e a poesia. Conhecer estes meandros impõe singularizar o olhar analítico, que deixa de tratar coisas diferentes da mesma maneira: "autonomia", lá, não significava o mesmo que noutras épocas e lugares – não há autonomia "em geral". Conhecer as relações entre fato e contexto se mostra, portanto, um procedimento basilar da crítica singularizante.

Este efeito de singularização não abrange apenas a descrição do objeto. O próprio ato de observação é sempre inevitavelmente singular: ele corresponde à seleção, pelo observador, dos elementos a serem utilizados no processo de interpretação e explicação do fenômeno. Parcial, esta seleção corresponde ao modo peculiar pelo qual cada crítico constrói o seu objeto. E se a crítica constrói o objeto, é grande a sua responsabilidade por ele, pois assim os fatos adquirem uma existência que apenas a crítica lhes confere. Mas construção não é o mesmo que "invenção": por ela a crítica não "cria" o objeto, mas o apresenta sob uma organização que se reconhece heterogênea a ele ao mesmo tempo em que procura representá-lo fidedignamente. Este é o seu paradoxo: produzir um fato – o objeto-crítica – que não pode senão ser essencialmente diferente do fato observado (como o são os textos de Walter Benjamin e os de Charles Baudelaire) mas que o apresenta fidedignamente. "Apresentar fidedignamente" significa produzir uma leitura que, adequada à especificidade do caso, é

capaz de lê-lo de acordo com as regras que o próprio caso lhe dita, e não pelas regras que o observador lhe impõe. Isso pressupõe o reconhecimento da existência de uma realidade mínima, que bem ou mal independe do observador e sem a qual a objetividade seria impossível. Ela é tal como o basic realism de que fala Georges Lakoff (1987: 158-9): tal realidade mínima não é unívoca, pois ela se atualiza, em cada observador, de maneira diferente; ainda assim, cada atualização é uma atualização de algo que, ainda que minimamente, independe do observador, possuindo alguma existência autônoma à observação. Tal existência, por sua vez, se constata pela possibilidade que têm os integrantes de um art world de recorrer aos objetos criticados para avaliar os méritos da crítica, assim revelando não uma realidade supra-subjetiva, mas a realidade intersubjetiva do objeto. Diante deste caráter ou condição intersubjetiva da realidade, a crítica, na condição de construção, deve almejar a representação fidedigna do seu objeto ao mesmo tempo em que se reconhece capaz de produzir dele apenas uma entre tantas outras versões sincronicamente possíveis: se o observador ocupa uma posição interna ao sistema observado (é como integrante do sistema literário que Sutherland observa um sistema literário passado), o seu ponto de vista será sempre finito.

Daí que a construção (que se reconhece como tal) deve assumir a responsabilidade por declarar a maneira pela qual ela transforma um fato em objeto, explicitando assim a sua própria motivação, i.e. a movimentação que ela pretende operar. Toda crítica é uma intervenção sobre o lugar conferido àquele objeto pelo seu art world, ou sobre a maneira pela qual ele é ordinariamente construído como objeto de análise. Trazer ao primeiro plano o modo como a crítica organiza o seu objeto é explicitar a posição do observador e o lugar institucional onde ele se insere, que é onde se delinea o impacto que a crítica pode alcançar: na condição de operação, ela é exercida dentro de um contexto relativamente discernível, a sua eficácia dependendo, nele, do seu poder de comunicação e convencimento. Valorativamente motivada, à crítica é indissociável a persuasão que determinará o seu contorno ético e político – que depende não apenas do que a crítica

diz, mas de como ela o diz e do que ela quer fazer através disso. As perguntas de fundo são: que mundo a crítica está criando? Como ela quer fazer o sistema da arte funcionar? De que maneira ela pretende conduzir a relação do público com as artes em geral e com aquele fato artístico em particular - que público, afinal, ela quer formar dialogicamente? Que tipo de intervenção ela está produzindo, qual é a sua utopia de fundo, que tipo de corte ou de reiteração ela está operando - que tipo de fluxo ela está orientando, que tipo de padrão ela está alimentando ou destruindo? Ela está contribuindo para fortalecer, enfraquecer, reafirmar o lugar que ela habita? Nem toda crítica "leiga" meramente reafirma os valores e o lugar do qual ela fala, enquanto boa parte da crítica erudita o faz: nesse caso, qual das duas é "conservadora"? A reafirmação de um lugar institucional consolidado e de valores transformados em doxa, não seria ela politicamente "passiva" - independentemente do status atribuído ao seu lugar de origem e do conceito-de-si que lhe confere legitimidade? Repetir um senso comum, por mais intelectualmente sofisticado que ele seja, não seria mitigar a criticidade? Nestes termos, o tema com que abrimos este ensaio encontra a sua resposta: legimitamente "formadora" ou "educadora" é a crítica que expõe ao leitor os seus próprios pressupostos; como já Kant afirmava (1997 [1781]), "crítica" é o oposto de dogmatismo.

A operação crítica incide, afinal, sobre campos de expectativas, gostos e verdades com os quais ela dialoga, dependendo, para a sua promoção e validação, das redes de circulação que a condicionam. Ao abordar o real de forma complexa, analisando os contextos empíricos de produção, circulação e consumo da arte, observando as constrições e possibilidades que lhes caracterizam, a crítica passa a cotejar muitos elementos ao mesmo tempo: se "a complexidade de um sistema está relacionada com o tamanho da mensagem usada para descrevê-lo" (Teixeira, 2008: 65), complexa é tanto a realidade disponível à observação quanto deve ser o olhar que a abarca. Numa perspectiva democratizante, em sintonia com a política da cultura vitoriosa nas ultimas décadas, agregar o maior número possível de elementos à análise transparece como uma decorrência da permanente obrigação à au-

tojustificação e autolegitimação – tarefas às quais a crítica se vê obrigada ao perder o amparo seguro da velha hierarquia de valores.

4. Suma

Certa vez, ao tentar escrever sobre os Racionais MC's, famoso grupo de rap da periferia de São Paulo, a psicanalista brasileira Maria Rita Kehl se deparou com um problema: como é que, não sendo "uma deles" - pertencendo mesmo aos estratos sociais que os Racionais impiedosamente criticam - seria-lhe possível, a partir da posição social a que pertence, responder positivamente ao evento que a move afetivamente? A sua conclusão foi autoreflexiva: "Se eles não me autorizam, vou ter que forçar a entrada. A identificação me facilita as coisas; aposto no espaço virtual [e] simbólico da fratria e me passo para o lado dos manos, sem esquecer [...] a minha diferença - é de um outro lugar, do 'meu' lugar, que escuto e posso falar dos Racionais MC's" (Kehl, 2003: 1074). Na sua decisão, estava em questão não apenas o mandamento ético da observação do lugar do qual se fala e em nome de quem se está falando, mas também o "ponto zero" de onde a crítica se origina, o "tudo por fazer" que condiciona a sua produção. Kehl procurou construir os Racionais MC's como um evento aberto ao diálogo, diálogo que seria conduzido pelo próprio processo de construção dos Racionais como objeto de observação - numa leitura que não se impõe ao objeto, procurando apreendê-lo em seus próprios termos, ainda que isso seja feito sob uma perspectiva própria às expectativas e à linguagem institucional da crítica. Em outras palavras, em suas limitações - em sua finitude - como observadora, Kehl tentava enxergar o objeto tal como ela o via (ou conseguia vê-lo) e tal como ele intencionalmente se mostrava para ela. Nesta crítica que se situava entre as coisas, independentemente do status cultural dos objetos (high or low, arte ou não-arte...), os fatos observados e os contextos de enunciação colocavam limites para a privatização do juízo e para o tutoramento do público – trocando o embate cultural pelo jogo liminar entre o pertencimento e a distância.

A este experimento crítico de Kehl correspondia, pois, a decisão de assumir a sua própria finitude enquanto observadora do fenômeno artístico, de roldão assumindo a sua observação como um ato de construção do objeto que preservava, paradoxalmente, a intenção de ser fiel às suas características imanentes. Com isso ela abandonava o realismo epistemológico (do sujeito que se acredita capaz de representar o objeto com exatidão), admitindo simultaneamente a inevitabilidade de se inscrever circunstancialmente como sujeito do discurso - em sua parcialidade individual e institucional – mas, ao mesmo tempo, autodesnudando esta mesma parcialidade - ou aquilo que dela ela era capaz de se aperceber durante a sua construção dos fatos como objeto da crítica. Isso não implicava supor-se um "sujeito homogêneo, consciente e não-dividido", "racional" e "autoconsciente": racional, sim, mas apenas na medida em que a racionalização permeia inevitavelmente o discurso crítico, o seu excesso de segurança sendo combatido, porém, ao passar-se a compreendê-la como uma racinalização contextual e contingente, subtraída em as suas pretensões à objetividade pura.

Vista neste componente institucional e na sua auto-investigação da ação do observador, a escolha de Kehl nos parece afim à ética da crítica que depreendemos de Howard Becker, cuja principal contribuição para o problema da função social da crítica não esteve relacionada ao postulado epistemológico da finitude e da parcialidade da observação, que já fora antecipado – ainda que desde então tenha sido pouco praticado – em Kant ou, mais tarde, no Gadamer de Verdade e Método. A contribuição de Becker veio da afirmação da inserção institucional da crítica, que limita a sua abrangência e poder de formação do público: em Becker, a crítica passa a se assemelhar a um diálogo com o exterior da instituição-arte (o púfeito sociedade) a partir das condições institucionalmente - o seu vocabulário, os seus padrões valorativos, as suas narrativas historiográficas... A crítica fala enquanto crítica, dentro das condições colocadas pelo seu pertencimento ao sistema da arte, onde ela ocupa a sua posição específica: isto é o que nos leva a uma ética da crítica

pautada pela noção de que o reconhecimento da sua própria finitude impõe um esforço redobrado de *conhecimento* da matéria observada, pois apoiar-se em demasia nos seus próprios pressupostos favorece o dogmatismo tão frequente na crítica valorativa da produção cultural. O reconhecimento da própria finitude impõe que a crítica se comprometa, dentro das condições ditadas pelas circunstâncias do diálogo aberto, com a produção de conhecimento – sob o risco de fazer da sua atividade um monólogo institucional, regido por um conjunto *interno* de expectativas. Nestes termos, conhecer o objeto é se autoconhecer enquanto conhecedor do objeto, autoconhecimento que, por sua vez, é imposto pela rebeldia do objeto aos padrões sancionados de observação, ou seja: pelo *excesso* que, no objeto, impede a sua apropriação pelos modelos já institucionalizados de apreciação. Ao sugerir esta colocação do problema, Becker oferece a sua contribuição para a política cultural, atividade na qual a crítica de arte – queira-o ou não – se vê incessantemente implicada.

Bibliografia

- BECKER, Howard S. *Art worlds*. 2ª edição. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].
- FOUCAULT, Michel. "Os intelectuais e o poder" ["Les intellectuels et le pouvoir"]. *Microfísica do poder*. 1ª edição. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1981 [1972]. 69-78.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura* [*Kritik der reinen Vernunft*]. 4ª edição. Trad. Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997 [1781].
- KEHL, Maria Rita. "A fratria órfã: o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo". *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia.* 1ª edição. Eds. J. C. C. Rocha e V. Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. 1071-1086.
- LAKOFF, George. Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind. 1ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

- LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero [L'Empire de l'éphémère]. 1ª edição. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009 [1987].
- SHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre a poesia [Gespräch über die Poesie]. 1^a edição. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 [1797].
- SUTHERLAND, J. A. Victorian novelists and publishers. 1^a edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- TEIXEIRA, João Fernandes. *A mente segundo Dennett*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry: an introduction.* 1ª edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1990 [1983].

Nota curricular

Doutor Pedro Ramos Dolabela Chagas. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutor em Estética e Filosofia da Arte (UFMG), Doutor em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura (UFMG). Professor Adjunto em Teoria Literária e do Mestrado em Memória da UESB. Publicações em Filosofia da Arte, Teoria Literária, Literatura Brasileira e Norte-Americana. Pesquisa em Estética e Epistemologia Contemporânea. Projeto de pesquisa sobre o romance brasileiro contemporâneo.

Contacto

Rua Jacy Santos Flores, 250/804. 45028-646 Vitória da Conquista/BA Brasil http://www.uesb.br/ppgmemorials/conteudo.php?pagina=corpo-docente dolabelachagas@gmail.com