

A criatividade como um *habitus* regionalizado no campo artístico bourdieusiano

Creativity as a regionalized habitus in the Bourdieusian artistic field

Jacques Haruo Fukushigue Jan-Chiba¹
jacques_haruo@hotmail.com

Letícia Luriko Tadeo¹
leticialuriko@hotmail.com

Rafael Borim-de-Souza¹
borim@uel.br

Resumo

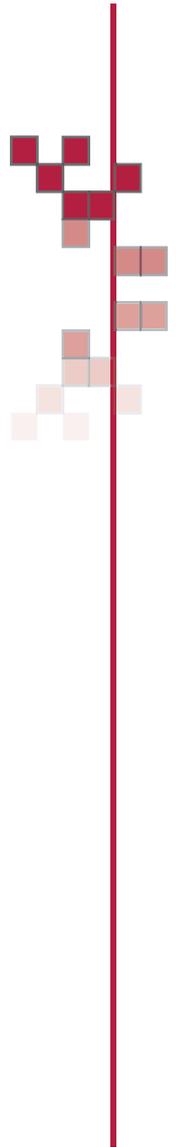
O campo artístico é delimitado por um discurso que impõe formas de interpretar, consagrar e produzir arte conforme as regras que foram impostas. Essa imposição é questionada, pois não está explícito quem detém o poder de autorizar ou nomear o que é arte. Os produtores de arte estão submissos a um campo de força delimitado por meio de um discurso regionalista do campo artístico. Torna-se necessário um dispositivo na forma de habitus para que a criação artística fora dos limites da região dominante tenha força suficiente de transformação por meio de seu fator de distinção. Esse dispositivo de distinção é a criatividade. Como resposta às censuras impostas à ação criativa por meio de discursos regionalistas dominantes, este artigo foi desenvolvido com o objetivo de defender a criatividade como um habitus do campo artístico. Para tanto, fez-se uso das teorias de Pierre Bourdieu sobre campo (e, mais especificamente, o artístico), poder simbólico, região e habitus. Concluiu-se que a teoria de habitus representa o lado oculto do mercado dos bens artísticos; que as lutas por um espaço no campo artístico são guerrilhas estabelecidas entre os próprios artistas que buscam identidade e liberdade no campo e; que a criatividade como um habitus possui diversos desafios no campo artístico, principalmente quando delimitado por um discurso.

Palavras-chave: arte, criatividade, Bourdieu, campo artístico, poder simbólico, habitus, região.

Abstract

The artistic field is delimited by a discourse that imposes forms of interpreting, consecrating and producing art according to the rules that have been imposed. This imposition is questioned, because it is not explicit who holds the power to authorize or name what art is. The producers of art are submissive to a field of force delimited by means of an artistic field's regionalist speech. A device in the form of habitus becomes necessary, so that the artistic creation out of the dominant region's limits has enough force of transformation through its factor of distinction. This device of distinction is creativity. As answer to the censorship imposed on creative action by means of dominant regionalist speeches, this article was developed with the objective of defending the creativity as a habitus of the artistic field. For that, we used Pierre Bourdieu's theories of field (and more specifically, the artistic), symbolic power, region and habitus. It was concluded that the habitus theory represents the hidden side of the artistic goods market; that the struggles for a space in the artistic field are guerrillas among the artists themselves that seek for identity and

¹ Universidade Estadual de Londrina, Rodovia Celso Garcia Cid, PR 445, Km 380, Caixa Postal 10011, 86057-970, Londrina, PR, Brasil.



freedom in the field and; that creativity as a habitus has several challenges in the artistic field, especially when delimited by a discourse.

Keywords: *art, creativity, Bourdieu, artistic field, symbolic power, habitus, region.*

Introdução

Qualquer definição de arte é um equívoco quando usada inapropriadamente em determinado tempo ou espaço, porque o olhar de quem aprecia a arte é acompanhado de preconceitos e juízos pessoais que não valorizam, sabem e reconhecem o que se pretendeu expressar e/ou manifestar por esta arte quando de sua criação e respectiva exposição (Gombrich, 2000). É como se alguém, amador ou profundo conhecedor das artes, ignorasse ou desprezasse a obra "Juízo Final" de Michelangelo por ser evolucionista, o que implica uma contemplação da obra a partir de valores preconcebidos, que impedem o reconhecimento de sua essência, ou seja, da arte por si mesma e pelos símbolos e história que ela carrega.

Este artigo traz a concepção da criatividade como dimensão integrativa de aspectos psíquicos, intelectuais e caracterológicos, segundo Estrada (1992), e provoca o questionamento sobre a manifestação da criatividade do indivíduo – neste caso, aquele que produz arte. Segundo Bahia (2002), a arte não é uma representação que precisa de um objeto ou de uma história, mas sim uma criação autônoma valorizada como um todo. Na discussão da criatividade relacionada à arte, o indivíduo que produz arte não se vê desvinculado de sua dimensão autônoma criativa situada na realidade social, apesar da necessidade de adequar a si mesmo e o produto de sua criação às impressões advindas de dimensões externas.

A pergunta que surge dessa reflexão teórica é: o que ou quem define a arte? Este questionamento apela para os instrumentos que elegem a arte para os espaços onde há arte, uma indicação que não debate o que convencionou esta arte como arte para quem discute e avalia a arte como uma criação autônoma. Este espaço, para Bourdieu (1997), não é físico, mas social e possui demarcações políticas, opções artísticas, posicionamentos discursivos e capitais de relevância que constituem um campo estruturado com forças que lutam para a manutenção ou transformação de seus respectivos processos de dominação.

O campo que discute sobre a arte é o campo artístico, cujos agentes são aqueles que lidam diretamente e indiretamente com a arte, tais como os artistas, os críticos, o Estado e os burgueses (Bourdieu, 1996). O campo artístico em muitos aspectos se assemelha a uma arena de batalhas em que as armas de seus gladiadores são suas próprias obras e os seus escudos são suas ideologias. Na sociologia bourdieusiana, a arte é analisada frente à revolução simbólica, em uma referência direta a Édouard Manet (1832-1883) e o movimento impressionista (Bourdieu, 2012).

Trata-se de uma revolução, pois Manet não pretendeu contribuir com a manutenção da arte moderna, o que provocou um abalo nas estruturas de um campo (o campo artístico), uma

vez que seus traços eram vistos mais como um "esboço", mais como uma arte inacabada, o que contradizia o olhar acadêmico de sua época (Bourdieu, 2004b, 2012). Nomeia-se esta revolução como simbólica por representar uma estrutura estruturante que busca definir a objetividade do mundo social por meio das subjetividades inerentes às funções sociais de comunicação dos produtores de bens artísticos (Bourdieu, 2012).

Segundo Bourdieu (2004a, p. 102), "o *habitus* é princípio de invenção, mas dentro de certos limites", o que permite elucidar a forma como a criatividade – vista neste artigo como uma manifestação demarcada regionalmente – atua e se faz presente nos processos de produção no campo artístico. O *habitus* é fruto da distinção, da diferenciação entre os agentes conforme o campo que estão inseridos, ou seja, conforme o discurso o qual estão submissos ou representando (Bourdieu, 2015a).

Bourdieu (2004a) não concorda que as práticas sociais comandadas levam a razão como princípio e, por esse motivo, propõe o *habitus*, uma "necessidade tornada virtude, produz estratégias que, embora não sejam produto de uma aspiração consciente de fins explicitamente colocados [...], nem de uma determinação mecânica de causas, mostram-se objetivamente ajustadas à situação" (p. 23). Essa imposição é a demarcação da região por meio do discurso (Bourdieu, 2012), que limita fronteiras de ação aos agentes.

Bourdieu (2012) argumenta que a região é o objeto das lutas entre os agentes. No caso entre os artistas, a disputa ocorre pelo poder de autoridade proporcionado a quem domina a região, ou seja, o poder de dizer categoricamente o que é arte. A presença de um discurso dominante enrijece as práticas dos agentes. A questão de exemplificação, a arte impressionista, fruto da criatividade de Manet agiu como a manifestação do *habitus* frente ao modernismo, o discurso dominante que formou a região do campo da arte de sua época. Os limites impostos pelos críticos e burgueses (detentores do poder de autoridade no campo artístico) foram responsáveis pelo constrangimento das obras de impressionistas.

A respeito deste contexto, outras questões também foram trazidas à tona: o que é arte no campo artístico bourdieusiano? Quem está na luta por um espaço no campo? Como a criatividade atua? Como resposta às censuras impostas à ação criativa por meio de discursos regionalistas dominantes, este artigo foi desenvolvido com o objetivo de defender a criatividade como um *habitus* do campo artístico.

Para o cumprimento do objetivo proposto, inicialmente, a criatividade e a arte serão abordadas na seção seguinte a esta introdução por meio de uma discussão teórica que objetiva contemplar os dois conceitos. Em seguida, a teoria de campo para Bourdieu é apresentada e o campo artístico é descrito a partir

de uma relação da sua gênese com o *habitus*. Além disso, este campo é analisado nas discussões enquanto campo de poder, que possui em seu interior o campo social e de lutas. Posteriormente, a criatividade é abordada mais profundamente com fundamentações teóricas que a levam a ser identificada como o *habitus* do campo artístico. Por consequência dessa relação, discussões e reflexões foram geradas e reservadas para a conclusão deste artigo.

Criatividade e arte

A criatividade pode ser entendida, segundo Ostrower (2007), como um potencial inerente ao homem, sendo que uma de suas necessidades é a realização deste potencial. Além disso, argumenta que dois polos se confrontam no indivíduo: o polo da criatividade, que representa as potencialidades do ser, e o polo da criação, como a realização das potencialidades, imerso em uma determinada cultura. A criatividade implica em "uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza" (Ostrower, 2007, p. 27).

Outros autores trabalham o conceito de criatividade. Sousa (2012), por exemplo, estabelece a separação entre "criatividade com C" – aquela encontrada nas grandes criações – e a "criatividade com c" – a criatividade utilizada na resolução dos problemas cotidianos. Ainda admite que os critérios utilizados para definir os produtos criativos não possuem um padrão objetivo que norteiam o juízo, o que leva determinado produto a ser avaliado de uma ou de outra maneira, em um ou outro contexto, como um fenômeno da reputação, de caráter dinâmico e cumulativo, que decai sobre a questão do reconhecimento diferente sobre produções semelhantes.

A criatividade hetero-atribuída adota a noção do processo de comunicação entre o criador – ou entre o produto – e a audiência, quanto à atribuição que é feita pela audiência a esse produto – ou a esse criador. Por outro lado, o outro tipo de criatividade diz respeito àquela que é percebida pelo próprio autor, chamada de criatividade auto-atribuída, "que não é mais do que o 'tentar fazer melhor', ou o 'ser melhor', mais ligada aos fenômenos da motivação e da percepção individuais" (p. 143), tratando-se de um processo de comunicação entre o criador e o seu produto (Sousa, 2012).

A questão da criatividade é o fenômeno abordado no ensaio em apresentação, definida por Estrada (1992, p. 26-34) como:

[...] uma constelação de rasgos psíquicos, intelectuais e caracterológicos, inerentes a todo ser humano, e suscetíveis de educação e desenvolvimento [...] é mais do que uma perspicácia intelectual, ou do que uma habilidade, é uma atitude diante da vida, diante de qualquer situação e aspecto da vida.

Segundo Heinich (2008), a sociologia da arte nasceu da ruptura do enfoque binomial entre artistas e obras, operada por especialistas da estética e da história da arte, ao introduzir a

sociedade em seus estudos. A partir disso, a autora elenca três principais tendências:

- (i) A primeira geração diz respeito ao interesse pela arte e pela sociedade, ou seja, o elo estabelecido entre tais partes;
- (ii) A segunda geração procura recolocar a arte de maneira concreta na sociedade, ao substituir os autores e obras pelos contextos nos quais estes evoluem;
- (iii) A terceira geração trata da sociologia de pesquisa, e, a partir disso, a problemática passou a ser considerada a arte como sociedade, na conjuntura de funcionamento do meio em que se dá a arte, seus autores, suas interações e sua estruturação interna.

A arte passa a ser o ponto de chegada, e não mais o de partida, pois o que interessa à pesquisa, é o que a produz e o que ela mesma produz (Heinich, 2008).

Para Fischer (1983, p. 19) cabe a arte o papel de:

[...] clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos.

Trata-se também a criatividade como um impulso libertador conquistado pela humanidade, por tal razão Schiller (1995) afirma que a humanidade já existe como predisposição, mas na medida em que o homem perde a liberdade, desenvolvendo de maneira unilateral e prescrita a sensação ou o pensamento, perde também sua humanidade, em que somente o impulso lúdico pode reconstitui-la.

Stanislavski (1989) argumenta que se a arte criativa se encontra em um estado extremamente individual e impossibilitada de reprodução. Há a neutralização de uma definição da prática comum a todos os artistas que desejam libertar o talento estagnado, de modo que ele possa funcionar criativamente. Se trata dos artistas que não se veem presos no Estúdio, e sim aqueles artistas que veem o Estúdio como um local de produção viva da arte.

A beleza da arte não necessita de um motivo para ser realizada, nem moral ou intelectual, sequer possui algum dever de ser dependente da finalidade fundadora de caráter (Schiller, 1995). A arte enquanto uma forma representativa da criatividade altera o modo de pensar sobre ela mesma. Em determinadas ocasiões, quando o adjetivo "criativo" é substituído por "inovador", torna-se mais um produto do mercado e submisso à lógica empresarial (Melo, 2017).

A ideia da criatividade, quando colocado sob forma de dizer algo sobre a arte (de maneira positiva ou negativa) possui diferentes maneiras de ser escutada. A argumentação de denominação sobre o que é criativo ou não transforma a arte em um objeto de debate, pois pode-se encontrar um equívoco entre a

arte declarada como "criativa" e a arte que representa a tentativa de propor algo "inédito". Toda obra acabada carrega um arcabouço de história, em que toda história incorporada para esse fim, em certo sentido, carrega orientações para a compreensão do que está representado e, principalmente, dos símbolos representativos que estão ocultos.

É possível observar tanto nos conceitos de criatividade, como nos conceitos de arte, a abordagem do indivíduo, imerso no contexto que o permite manifestar, por meio da arte, sua criatividade. Entretanto, é devido a este mesmo contexto, que ocorre a ação limitadora de tais manifestações, o que será discutido na seção seguinte sob à luz da sociologia de Pierre Bourdieu, em sua teoria de campo.

No interior e além do campo artístico

Ao se referir a produção de bens culturais artísticos e intelectuais, Bourdieu (2015a, 2015b) interpretou a economia como um dos interesses essenciais para que os indivíduos envolvidos agissem de determinada maneira para determinado fim. No entanto, o sociólogo não se bastou em analisar apenas o interesse aparente, e se dedicou a criar concepções que explicam os interesses ocultos. Para o início dessa discussão, faz-se necessário apresentar a noção de campo para Bourdieu, acompanhado de contextualizações acerca do campo artístico.

Para uma melhor compreensão da gênese do campo artístico, se faz necessário remeter ao arcabouço histórico da arte que inspirou Bourdieu em sua obra *As Regras da Arte* (1996) para tal reflexão, que se deu a partir da inspiração sobre a revolução da produção artística da época de Édouard Manet, em oposição à hegemonia da corrente artística modernista francesa. O surgimento da pintura modernista na França se deu por volta dos anos 1870-1880, juntamente com a instituição acadêmica e a pintura convencional. Bourdieu (2012) propôs a discussão sobre a revolução simbólica a partir de Manet e das vanguardas impressionistas, caracterizada pelo desabamento das estruturas sociais do aparelho acadêmico, favorecendo a emergência de um meio artístico fortemente diferenciado e liberto das associações literárias tradicionais.

Esta revolução representa uma transformação da visão do mundo, que deu origem às categorias de percepção e apreciação das produções de bens artísticos, onde a construção de um universo social capaz de definir os princípios específicos de tais categorias caminha paralelamente à construção de um modo de percepção, situado no princípio de criação na representação, e não na coisa representada (Bourdieu, 2012).

Diante da inspiração histórica do campo da arte, Bourdieu contextualizou seu pensamento microsociológico para compreender e discutir o funcionamento e as relações sociais que acontecem no campo artístico. O campo para Bourdieu (1997, 2004b) é um espaço microcômico inserido em um ambiente macrocômico (identificado como espaço social), um universo intermediário literário, artístico, jurídico ou científico

entre o texto e o contexto. Seria a razão pela qual há ligação entre um poema ou uma obra musical (texto) e algum fenômeno social já ocorrido e de relevância histórica, como uma greve ou uma guerra (contexto). Sem a intermediação do campo artístico, por exemplo, uma obra musical e uma greve não teriam ligação alguma (o que Bourdieu chamou de "erro do curto-circuito").

O campo justifica o motivo pelo qual o texto foi escrito, esboçado ou composto por meio do contexto. O campo artístico, como um universo relativamente autônomo e, ao mesmo tempo, parcialmente dependente em relação ao campo econômico e político, considera a existência de uma economia às avessas na qual, ao invés da prioridade ser o valor mercantil da arte, é incorporada demasiada importância às obras como um bem simbólico e dotado de significações (Bourdieu, 1996). Em síntese, importa-se mais o contexto do que a leitura do próprio texto da produção artística.

A compreensão de uma produção cultural não depende unicamente de seu conteúdo textual, tampouco da referência exclusiva ao contexto social, ou seja, a arte, para se fazer compreendida, precisa ser analisada a partir da relação direta entre o texto e o contexto que contribuíram para a sua criação (Bourdieu, 1996). Os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência estão inseridos neste universo intermediário, um mundo social como os outros, que obedece a leis sociais mais ou menos específicas (Bourdieu, 2004b), o que implica em dar certo "grau" de autonomia ao próprio campo, cujos efeitos a favor e contrários a ele são abordados a seguir.

O campo e o habitus do campo artístico

O campo de poder possui em si leis próprias e luta por mais autonomia (Bourdieu, 2004b). Bourdieu (2004b, 2008) afirma que há um "coeficiente de refração", o qual mede a autonomia do campo de poder em relação ao espaço social. Seria como, metaforicamente, se a luz proveniente do ambiente externo fosse a representação do ambiente macrocômico, e ao tocar o elemento refratário (como a água, por exemplo), a luz é desviada da sua trajetória inicial. O ângulo desse desvio representa o grau de autonomia e a luz que está no elemento refratário representa o ambiente microcômico.

Esta refração indica que, essencialmente, o campo de poder, mesmo que desalinhado da trajetória inicial, é iluminado pela própria luz do espaço social, fazendo-o possuir, em si, as mesmas formas e aplicar em si as mesmas leis. Por meio da refração

[...] é que se pode compreender as mudanças nas relações entre escritores, entre defensores dos diferentes gêneros (poesia, romance e teatro, por exemplo) ou entre diferentes concepções artísticas (a arte pela arte e a arte social, por exemplo), que aparecem, por exemplo, por ocasião de uma mudança de regime político ou de uma crise econômica (Bourdieu, 2008, p. 61).

A autonomia presente no campo artístico ocorre por meio das mudanças apontadas por Bourdieu, e principalmente pelas vias econômicas do mercado de bens artísticos. Bourdieu (2015a, 2015b), ao discorrer sobre este mercado de "bens que não se faz comércio", argumenta que toda mudança na oferta de bens pode alterar o sentido do gosto vigente. Por outro lado, a alteração desse gosto pode provocar mudanças na oferta dos bens, porém aqueles que estão mais aptos, ou seja, que dotarem de mais recursos materiais e sociais (como o próprio reconhecimento como artista), que estiverem mais preparados a atender as novas necessidades do gosto, serão os únicos a garantirem o sucesso "comercial" da arte.

Todo microcosmo de um espaço social tem o seu campo, que autonomiza e conserva as práticas dos agentes, e o seu *habitus*, que busca a distinção e a diferenciação nas práticas impostas aos agentes pelo campo. No campo artístico não é diferente, principalmente pela inspiração histórica da sociologia bourdieusiana sobre arte. O campo do campo artístico para Bourdieu (1996, 2012), por exemplo, é caracterizado pela postura crítica do movimento modernista e dos críticos que foram avessos aos trabalhos de Manet, alegando que suas obras mais pareciam como pinturas inacabadas ou meros rascunhos. Diante dessas críticas, é possível compreender que Manet estava inserido em um campo artístico dominado pelo discurso modernista, e que a sua forma de fazer arte mais representava a possível transformação do campo, ou seja, sua revolução simbólica era o *habitus* do campo artístico, cujo interesse era buscar a diferenciação. O *habitus*, portanto, significa as

[...] maneiras de ser permanentes, duráveis que podem, em particular, leva-los [os agentes] a resistir, a opor-se às forças do campo. Aqueles que adquirem, longe do campo em que se inscrevem, as disposições que não são aquelas que esse campo exige, arriscam-se, por exemplo, a estar sempre defasados, deslocados, mal colocados, mal em sua própria pele, na contramão e na hora errada, com todas as consequências que se possa imaginar. Mas eles podem também lutar com as forças do campo, resistir-lhes e, em vez de submeter suas disposições às estruturas, tentar modificar as estruturas em razão de suas disposições, para conformá-las às suas disposições (Bourdieu, 2004b, p. 28-29).

O *habitus* é a ferramenta distintiva dos agentes sociais que pretendem se subverter à regra do campo, a praticar a ação da heterodoxia. Uma vez que há uma *doxa* (o ponto de vista dominante e indiscutível) sendo conservada e protegida pela ortodoxia contra qualquer ato que a mude ou tente mudá-la, as disposições do *habitus* são provocadas para uma ação combativa pela transformação, o que torna o *habitus*, em sua essência e simultaneamente, uma estrutura estruturada e uma estrutura estruturante (Bourdieu, 1983a, 2012).

A relação entre o *habitus* e o campo produz "a única maneira rigorosa de reintroduzir os agentes singulares e suas ações singulares sem cair de novo na anedota sem pé nem cabeça da história factual" (Bourdieu, 2004a, p. 63), motivo pelo qual os

conflitos acontecem, tornando o campo em um campo de forças, um espaço onde é imposta determinada necessidade de posicionamento aos agentes nele envolvidos, e também um campo de lutas, onde os mesmos agentes de interesses e fins diferenciados se enfrentam, de acordo com a posição ocupada para a conservação (autonomização) ou transformação (diferenciação) do campo de poder (Bourdieu, 2008).

A autonomização do campo artístico é fortalecida mediante a presença de uma Academia que reproduz e dissemina a norma culta da arte. O funcionamento da academia é fundamentado por uma normalização provocada pela distinção entre um artista e outro, que são posicionados na instituição por meio dos ritos de iniciação pelos cursos e pelas classes preparatórias (provenientes da *skolé*). Tais ritos eram instituídos de tal forma que a não conformidade com os cânones da Academia caracterizava a não legitimação da produção artística (Bourdieu, 2012). A compreensão da arte acadêmica, segundo Bourdieu (2012), pode estar ligada a uma perspectiva histórica, de modo que as condições de sua gênese estejam ligadas às suas características principais, como a recusa à arte aristocrática e a reação contra as primeiras afirmações da autonomia da arte.

Pode-se também explicar esta arte relacionando-a com as condições institucionais da sua produção, isto é, "a estética inscrita na arte acadêmica baseada na lógica de funcionamento de uma instituição paralisada, de tal modo nela inscrita, que se pode praticamente deduzir ela" (Bourdieu, 2012, p. 258). Esta instituição paralisada é a representação de uma instituição autonomizada, domesticada por um discurso que a tornou imutável e inflexível. A instituição paralisada não compreende os motivos para uma mudança no entendimento sobre arte, cuja preocupação paralisada defende sua própria lógica apenas como verdade única e edificada. Em resumo, representa o polo dominante do campo de poder.

A diferenciação, por sua vez, é encontrada nas lutas que ocorrem no campo, pois elas são o "motor da mudança nas obras culturais, na língua, na arte, na literatura, na ciência etc." (Bourdieu, 2008, p. 63). Os pintores que formam a "revolução simbólica" tal como a que foi liderada por Manet não possuem um compromisso direto com o mercado.

Sem dúvida, os produtores 'puros' podem mais facilmente ignorar as posições opostas, se bem que, a título de contraste e de sobrevivência de um estado 'ultrapassado', elas orientem ainda negativamente sua 'pesquisa'; no entanto, eles tiram uma parte importante de sua energia, ou mesmo de sua inspiração, da recusa de todos os comprometimentos temporais, englobando por vezes na mesma condenação aqueles que introduzem no terreno do sagrado práticas e interesses 'comerciais' e aqueles que tiram proveitos temporais do capital simbólico que acumularam à custa de uma submissão exemplar às exigências da produção 'pura'. Quanto aos denominados 'autores de sucesso', devem contar com as chamadas à ordem dos recém-chegados que, tendo como único capital sua convicção e sua intransigência, têm o maior interesse na denegação do interesse (Bourdieu, 1996, p. 192).

Bourdieu argumenta que, por mais que os pintores "puros" carreguem habilidades suficientes que os fazem ignorar os interesses comerciais da produção artística (pois assim deve ser a verdadeira denegação econômica), para que tenham voz em determinado campo de lutas, estes acabam sacrificando parte de sua "pureza" ao adotar práticas mercantis em sua arte, tal como os "autores de sucesso" fazem com o menor esforço e maior interesse pelo capital. Assim age o *habitus* em um campo de lutas que, neste caso, se apresenta como uma estrutura estruturada pela inspiração e criação do artista "puro", a partir de um modo alternativo de se fazer arte, e que busca agir como estrutura estruturante de uma nova estrutura dominante, de um novo discurso, com novos interesses.

Assim como foi contextualizado por Bourdieu (2004b), há um preço a ser pago pelo artista que busca subverter o discurso dominante do campo. Este pode ser julgado como artista mal colocado, defasado, fora de mão, contracorrente do campo e corre ainda o risco de ser silenciado a ponto de estar permanentemente afogado pelo poder de dominação dos artistas "de sucesso". Para isso, o *habitus* é, em sua essência, a ação heterodoxa. Enquanto que a *doxa* do campo artístico está para a própria produção artística voltada a satisfazer o funcionamento do mercado, a heterodoxia está para a denegação do interesse econômico, em fazer, reproduzir e disseminar a arte em si e não para si do campo.

Essas lutas que despertam o *habitus* pela heterodoxia ou preservam o campo pela autonomização do campo de poder possuem considerável importância, principalmente ao se tratar sobre as estratégias dos agentes e das instituições envolvidas nas lutas pela tomada de posição no campo (Bourdieu, 2008). Sendo assim, indaga-se: quem são os agentes que estão no campo artístico? E qual o verdadeiro motivo para que as lutas ocorram neste campo? Esses questionamentos são as bases da seção seguinte.

Campo artístico enquanto campo de poder: o campo social e suas lutas

As leis existem para definir as práticas dos agentes sociais que se fazem presentes no interior do campo, divididos e hierarquizados entre dominantes e dominados. Estes agentes constituem o campo social e, quando os dominados optam pela subversão à imposição dominante, ambos entram em um campo de lutas, caracterizado pelo conflito. Os dominantes são aqueles que detêm maior poder, por possuírem em maior quantidade e capacidade de movimentação os capitais relevantes para o campo, enquanto que os dominados estão sujeitos à ação de dominação, imposta por meio do poder simbólico (Bourdieu, 2008).

O poder que esta dominação carrega é um poder simbólico quase-mágico capaz de fazer ver e fazer crer, que permite ao indivíduo obter o equivalente adquirido pela força, ignorando o exercício arbitrário da própria força (Bourdieu, 2012). Trata-se de uma força que se encontra em toda a parte e em parte alguma.

Isso quer dizer que se faz necessário descobri-lo onde ele é completamente ignorado (e por conta disso, se faz reconhecido), onde há a presença de uma cultura dominante e onde se estabelece um sentido imediato sobre o mundo social por meio de símbolos geradores de integração social. Em síntese, o lugar que a forma possível do *consensus* se manifesta (Bourdieu, 2004b, 2012).

No campo artístico, Bourdieu (1996) observa que o campo se organiza enquanto um campo de forças da seguinte maneira: de um lado, há o posicionamento da elite do campo artístico com as vozes que ditam as regras de funcionamento, produção e reprodução de tal campo, enquanto que do outro, as vanguardas, com vozes ainda pouco ouvidas, alternativas ao discurso dominante. O contexto dessa divisão se forma por conta do funcionamento econômico do campo artístico.

Bourdieu (1996) enxerga a coexistência de dois modos de produção operados por lógicas opostas: de um lado está a lógica econômica das indústrias literárias e artísticas que, por meio do comércio de bens culturais, torna-se um comércio como qualquer outro, com suas prioridades de difusão. Em contraposição, está uma força anti-"econômica" da arte pura, baseada no reconhecimento dos valores de desinteresse e denegação da economia, desapego ao cunho comercial e ao lucro econômico, abordagem na qual a produção e as exigências específicas são produto de uma história autônoma.

Considera-se no campo social do campo artístico a existência da figura dos burgueses, que estão dispostos a fazer o seu triunfo pelo poder monetário e pela hostilidade às coisas intelectuais, opções que garantem o pleno funcionamento do mercado de bens reificados e simbólicos (Bourdieu, 1996). Assim, a exemplo do conflito velado, porém presente no campo artístico, existe a relação entre os produtores culturais e o grupo de agentes dominantes – formado pelos burgueses, detentores dos recursos financeiros, responsáveis pelo consumo dos produtos oferecidos, e pelos críticos de arte que regulam a disseminação e codificação da percepção artística.

Torna-se possível afirmar que a elite do campo artístico (detentores do poder deste campo) domina a produção cultural. A análise bourdieusiana discute mais além: essa elite também domina o poder de nomeação daquilo que é arte e do que não é para o mercado, de quem é artista e quem não é. A dinâmica existente no campo – no caso da produção artística – é regida pela prática do gosto desta elite dominante (Bourdieu, 2015a), ou seja, da Academia, em detrimento e sobreposição da produção artística emergente, conduzida pelo grupo de agentes dominados, que constitui as vanguardas impressionistas (cujo movimento artístico foi iniciado por Manet, o revolucionário do campo artístico). Nesse sentido, o campo artístico se encontra em um

[...] microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, [...] é um espaço de relações objetivas entre posições – a do artista consagrado e a do artista maldito, por exemplo – e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros (Bourdieu, 2008, p. 60).

No campo de forças formado pelos agentes sociais, há a formação do campo de lutas quando a autoridade dos dominantes é questionada pelos dominados, o que implica o conflito que, por sua vez, gera práticas duráveis que resistem às imposições estruturais do campo. Essas práticas se tornam estruturantes da própria estrutura, ou seja, o *habitus* manifestado e em plena ação heterodoxa. No entanto, para que os dominantes mantenham sua posição no campo enquanto detentores do poder, estes constroem as ações dos dominados por meio da imposição de verdadeiras limitações.

Bourdieu (2012) nomeou como a *regere fines*, a ação de delimitação das fronteiras por aquele que possui o poder da *regere sacra*, definida como a autoridade de fixar regras, que sanciona, santifica e consagra as normas. Esta ação é considerada mágica, por se tratar da imposição de percepções por meio do poder de usurpação de quem exerce o discurso performativo.

A *regere fines*, dotada de um poder simbólico de imposição e de institucionalização das fronteiras que transformam a realidade com pretensões subjetivistas, demarca os limites de ação dos agentes sociais envolvidos. As ações que são efeito desta imposição pretensiosa geram as lutas simbólicas em estado isolado das relações de forças. Este poder é explicado pelo exercício de nomeação, que significa

[...] o ato da magia social que consiste em tentar dar existência à coisa nomeada [que] será bem sucedido quando aquele que o efetua for capaz de fazer reconhecer por sua palavra o poder que tal palavra garante por uma usurpação provisória ou definitiva, qual seja o poder de impor uma nova visão e uma nova divisão do mundo-social: regere fines, regere sacra, consagrar um novo limite (Bourdieu, 2012, p. 116).

No contexto do campo artístico, a dominação normativa ocorre ao considerar a arte acadêmica como arte estatal. Bourdieu discute que

[...] a Escola, quer dizer, o Estado, garante o valor desses pintores, garantindo - como em relação a uma moeda fiduciária - o valor dos seus títulos e dos títulos que eles concedem. E ela garante também o valor dos seus produtos, assegurando-lhes o quase-monopólio do único mercado existente, o Salão [...]. Há inteira coincidência entre o sucesso oficial e a consagração específica, [...] em que as mais altas autoridades artísticas vão lado a lado com os representantes do poder político, é a medida exclusiva do valor (2012, p. 262).

Esse poder de nomeação que o Estado carrega permite dizer que a própria arte se torna propriedade estatal. O Estado, portanto, é o detentor do poder de autorizar aqueles que são autorizados a autorizar, detentor da própria *regere sacra* e do poder de exercício da *regere fines*. O Estado forma os críticos que são responsáveis por dizer o que é denominado arte e o que não é, de determinar o que pode ou não ser exposto como arte, o que pode ser chamado de obra acabada ou obra rubricada (Bourdieu, 2012). Em uma perspectiva mercadológica dos bens artísticos, pode-se dizer também que os burgueses possuem esse

poder da *regere fines*, ao deter a ação adquirir a arte de determinado artista e não de outro, fazendo o "mercado" funcionar de acordo com o "gosto" predominante (Bourdieu, 2015a).

O exercício normativo, que legitima a dominação, subtrai o impensado da particularidade do próprio particularismo do grupo prático negado, dominado, socialmente necessitado de ser percebido como distinto por meio do *habitus*. Um dos efeitos do *habitus* é a geração da distinção, que se centra na tentativa de libertação das amarras de um discurso dominante e de subversão à posição de dominado. Esse discurso apontado na sociologia bourdieusiana é responsável pela determinação das regiões, ou seja, os limites de ação do próprio campo social.

O conceito de região busca interpretações referentes às lutas que ocorrem no seu interior, bem como dos fundamentos sociais estratégicos que geram a aceitação dos agentes pelo determinismo simbólico de suas posições no campo como dominados ou dominantes. Bourdieu (2012) explica que essa concepção vai além da compreensão de fronteiras geográficas, pelo fato da região também ser um espaço territorialmente demarcado por meio de estratégias simbólicas, as quais fazem ver e fazem crer a existência de limites e locais adequados para cada tipo de agente (detentor do poder ou submisso ao poder, dominante ou dominado).

O discurso regionalista dominante é responsável por definir categoricamente as "fronteiras" sob o exercício do poder de autoridade, o poder responsável pela delimitação da região por meio de um ato performativo proveniente do seu caráter legítimo. No interior desta região é característico encontrar lutas em suas formas simbólicas, que colocam em jogo o poder de apropriação daqueles que desejam a autonomia na região, em busca das vantagens simbólicas (aqui há a presença de uma forma de revolução simbólica contra a dominação e sobre os seus efeitos de intimidação).

A interpretação dos cientistas sociais sobre as causas desses choques que formam os campos de luta recai negativamente a um processo de categorização. Bourdieu (2012) argumenta que tal preocupação com categoremias substitui o juízo crítico lógico pelas representações, que são um conjunto de símbolos que representam o interesse regional de alguma parte do corpo de agentes, em suas formas práticas. Essas formas já se encontram na região como dadas e descritas e são responsáveis também por fazer aparecer as ilusões e incoerências pelo fato de serem imutáveis, apenas substituíveis quando houver outra forma de manipulação simbólica mais poderosa.

Essas lutas no campo são consideradas mediante alguns aspectos específicos, principalmente quando os motivos se resumem à imposição da dominação simbólica, na mais pura aplicação do poder simbólico em busca do privilégio de um (grupo de) agente(s) em relação ao outro, ou seja, um conflito pelo ordenamento da região. Esta força permite que agentes imponham a definição legítima de identidade, capaz de gerar o que Bourdieu (2012) chamou de poder de di-visão: o ato mágico de imposição de visão de um mundo social em sobreposição da visão natural adquirida.

Este conflito existente na região possui um potencial de discussão relacionado à criatividade e à maneira que ela tem sobrevivido frente aos desejos capitalistas. Para o campo artístico, vale ressaltar os aspectos discursivos gerados por críticos da arte, que também são responsáveis por estabelecerem previsões ou interpretações sobre a arte e suas tendências no mercado (Bourdieu, 2015b). O discurso aprofundado de críticos representa as fronteiras da região do campo artístico, ou seja, todas as formas de arte que estão dentro do que esse discurso defende, é considerado arte para aquele crítico. Consequentemente, aquilo que estiver fora, será visto como algo distinto, fora do padrão e talvez até incompreensível ao ponto de não ser interessante ao crítico compreender.

Uma vez que há uma elite dominante, quer dizer que há um grupo de agentes possuidores dos capitais coerentes para dominar em ambas lógicas do campo, neste caso, artístico (econômico e cultural). Estes estão aptos a consolidar as relações e trocas econômicas e simbólicas de capitais que acontecem no campo. Portanto, a posição de dominante é determinada de acordo com a modalidade, a quantidade e a capacidade de movimentação de capitais que os agentes envolvidos no campo possuem. Bourdieu (2004b) afirma que o próprio campo é movimentado por esses capitais, dentre os quais são destacados o capital econômico (o capital financeiro, propriamente dito), o capital social (chamado também de "capital das relações sociais") e o capital cultural (adquirido nas instituições de ensino, mas também representa a transformação da herança econômica familiar) (Bourdieu, 2015a).

O processo de submissão aos ritos para o artista entrar na Academia, para que este artista se faça reconhecido, pode ser visto como uma sequência de aquisições e acumulações de capitais relevantes que cada agente dispõe para promover sua movimentação no campo artístico. Nota-se a representação da dinâmica presente em um campo de lutas, que depende do uso estratégico de capitais dos diferentes campos de forças.

O culto da técnica como um fim em si permanecia subordinada à intenção expressiva, justificando o fato de que a produção era destinada apenas aos membros das mais altas instâncias do campo, que precisavam possuir a cultura literária e as técnicas de decifração do conteúdo veiculado pelas obras. Desta forma, Bourdieu (2012) afirma que a chamada "pintura de *lector*" era feita mais para ser lida, do que para ser vista. A pintura, portanto, dotada de um código específico gerado entre o artista e seus consagradores, possui uma associação de sentido tal como entre emissor e receptor, ou seja, uma percepção particular gerada pela pintura para que a obra seja decodificada de acordo com o capital cultural necessário para esta leitura.

Cada capital possui sua propriedade, estabelece relações com os outros capitais e exerce um poder no campo, propriedades estas que credenciam este capital, também, como capital simbólico. O capital simbólico justifica o "jogo" praticado dentro do campo e as razões para se jogar este jogo, onde sua correta negociação e aplicação fomentam um poder simbólico que visa instalar e conservar uma dominação simbólica no campo.

O referido jogo não é visto tão obviamente por aqueles que estão inseridos no campo, pois o campo se refere a uma configuração que o constitui, ao mesmo tempo em que é constituído por si mesmo de relações objetivas e questionado por relações incorporadas de agentes ou de instituições (Bourdieu, 2004b, 2012). A falta de percepção do jogo é fruto de uma cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais dos agentes e as estruturas objetivas do espaço social. Esta cumplicidade provoca a *illusio*, uma crença que faz os jogos do campo pelo poder merecerem ser jogados. Trata-se de um "interesse desinteressado e interesse pelo desinteresse" (Bourdieu, 2004b, p. 30), ou seja, uma vontade de agir conforme o jogo, um jogo velado e legitimado pela própria aceitação dos agentes em jogá-lo. É possível perceber que a *illusio* é dotada de um poder simbólico que conduz e traduz o interesse dos agentes pelo jogo. Em síntese, traduz o próprio "investimento no jogo ligado a interesses e vantagens específicos, característicos desse campo e dos alvos particulares que estão em jogo nele" (Bourdieu, 2004a, p. 109).

Bourdieu (2012) considera que toda a aprendizagem e admissão ao Salão (ao espaço de exposição das obras artísticas), os prêmios, a entrada na Academia, e as encomendas oficiais não eram simples meios de "se dar a conhecer", mas sim atestações do seu valor, como verdadeiros certificados de qualidade artística. Consequentemente, conferia ao artista o cargo de funcionário da arte, afetado pela *illusio* do campo artístico, quando o mesmo trocava sua ação de consagração simbólica pelo reconhecimento temporal, caracterizando uma inversão de valores e conflito de princípios. Convencidos de que a arte era feita por meio da obediência aos cânones, os pintores eram formados pela "escola da cópia", e faziam com que seu trabalho incidisse sobre o conteúdo literário, muito mais do que sobre a invenção propriamente pictórica (Bourdieu, 1996).

De acordo com Bourdieu (1996), os Salões se distinguiam mais pela exclusão, do que pela aglutinação, contribuindo com o processo de estruturação do campo artístico. Não são apenas locais de reunião de afinidades, encontro de poderosos – que materializam a continuidade estabelecida de um extremo a outro do campo de poder – ou refúgios elitistas, são também, por meio das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos. A exibição no Salão representava o triunfo do artista perante outros, e materializava o poder adquirido no embate dentro do campo, momento no qual os próprios artistas se chocam no campo de lutas.

Pode-se compreender, portanto, o campo como uma estrutura objetiva que abriga diferentes vozes a respeito de vários temas, inclusive o artístico. O silenciamento das vozes alternativas pelos discursos dominantes depende da força do discurso dominante destes mesmos temas. Bourdieu (2012) argumenta que os agentes envolvidos nessa luta simbólica a conduzem para a definição de uma visão de mundo social conforme os interesses dos dominantes.

Há uma diversidade de campos que Bourdieu aborda ao longo da construção de sua sociologia praxeológica. A teorização dos universos intermediários, levando em consideração os

elementos discutidos, possui determinado potencial de compreensão sobre a produção dos bens culturais e intelectuais, ou seja, entender o texto pelo contexto, e não apenas o texto pelo próprio texto, sem deixar de lado o potencial denunciativo, ao expor a faceta oculta das relações sociais entre os indivíduos. O que está implícito é o próprio interesse pelo qual os agentes se relacionam dentro do campo, um interesse pautado pela dominação de um discurso regional, responsável por limitar o que pode ser e o que não pode ser arte ou ciência. Para tanto, se faz necessário de um dispositivo atuante como *habitus* no campo artístico. As razões para esta afirmação são apresentadas na seção seguinte.

A criatividade como o *habitus* do campo artístico

A análise feita sobre o campo artístico denuncia aspectos objetivos das relações sociais entre artistas com a comunidade de consumidores, apreciadores e críticos da arte, bem como entre os artistas. A produção do conhecimento, segundo a sociologia bourdieusiana, credita aos cientistas reconhecidos do próprio campo determinado lucro "simbólico". Vale mencionar também que esses mesmos cientistas, no campo científico, se apropriam simbolicamente da produção científica, uma vez que ela está embasada em descobertas anteriores. Portanto, toda performance produtiva de algo novo carrega consigo uma "herança" das contribuições de cientistas antepassados (Bourdieu, 1983b).

Sobre esta característica peculiar do campo científico, onde as lutas ocorrem pela definição da ciência perfeita e do reconhecimento do agente enquanto "autoridade" científica, é possível perceber que para o campo artístico há determinada similaridade. A gênese da sociologia bourdieusiana sobre arte tem o campo artístico que atua como uma ferramenta central de uma abordagem sociológica à estética, cujo objetivo é revogar as eternas oposições que fragmentaram a compreensão das práticas e da produção artística. É fundada uma ciência histórica das obras culturais, capaz de reconciliar a necessidade social incorporada pelas obras, com o potencial que possuem para expressar verdades e valores trans-históricos (Wacquant, 2005).

A produção artística no campo possui leis e regras provenientes de um discurso dominante que regionaliza e delimita a ação dos artistas. A produção está voltada, predominantemente, às necessidades do mercado, o que implica em dizer que a própria ação criativa do artista se encontra vendida e submetida ao surgimento de necessidades de seu público, ou seja, uma relação hetero-atribuída entre o criador e sua audiência (Sousa, 2012).

Mas, se a produção artística é "um mercado de bens que não se faz comércio" (Bourdieu, 2015b), deve-se questionar: o que se tornou a criatividade? Ou, talvez em um pior cenário, questiona-se se ainda há criatividade, levando-a em consideração como uma potencialidade humana.

Assim como qualquer outro universo intermediário, entre o texto e o contexto – pela existência da luta entre os agentes e pela autoridade de definir o que é arte e o que não é –, o

campo artístico possui um dispositivo na forma de *habitus* que faz a arte, enquanto meio de transformação social e de criação autônoma valorizada (Fischer, 1983; Bahia, 2002), ser o troféu mais cobiçado a se "ganhar" na luta do campo. Sendo assim, defende-se a compreensão da criatividade como o *habitus* do campo artístico, para que este não se submeta a uma função ou a uma necessidade criada pelo mercado.

Afirma-se que os interesses envolvidos nas lutas que ocorrem no campo são de suma importância para o entendimento da necessidade do *habitus* ser compreendido como a "arma" do jogo. O campo artístico, autonomizado pelo gosto dos consumidores dos bens artísticos, e delimitado pelo discurso dos críticos que determinam o que é arte, só pode ser impactado ou abalado quando há o surgimento de algum fator de distinção (Bourdieu, 2015a). Nesse aspecto, a criatividade sugere que a arte, até o aparecimento de algum traço intelectual criativo diferente do padrão artístico usualmente visto, se encontrava paralisada (Bourdieu, 1996; Estrada, 1992).

O problema está na determinação do produto criado, uma vez que não há padrão objetivo para determinar tal ocasião. O caráter criativo torna-se questionável quando um artista confunde sua criatividade com uma ação inovadora e empreendedora da arte, esta, intimamente ligada a uma criatividade artística submissa ao interesse econômico, sobreposta à essência da arte em si.

Outro aspecto importante da criatividade como *habitus* do campo artístico está no interesse pela transformação do discurso delimitador e delimitado sobre a produção artística (Fischer, 1983). Existe uma apreciação pela arte, na qual a estética e o gosto estão diretamente relacionados com a forma de definição da arte em determinados contextos (Heinich, 2008). É relativamente fácil, por exemplo, pensar que algum amador da arte dentro de um salão de exposição julgaria uma obra dizendo que "isso ou aquilo não é arte" para ele. Nesse momento, este amador acaba por delimitar a sua concepção sobre arte por meio de um discurso que ele mesmo cria. Essa situação se repete no campo artístico, ao se reproduzir na voz de críticos do salão e de burgueses consumidores da produção artística.

Ainda vale questionar: quão necessário se faz a liberdade no campo artístico? Para as reflexões propostas neste ensaio, não se limita este valor à liberdade de expressão, mas se relaciona principalmente ao impulso libertador que a criatividade proporciona e, assim como a própria reflexão criativa, a liberdade não possui padrões objetivos que definem seus resultados (Schiller, 1995). Além disso, não se sabe ao certo, se há realmente a necessidade de tais limitações. Sugere-se pensar, como reflexão, se existiria uma "anarquia artística", caso a liberdade fosse colocada à prova. Se a arte depende da evocação livre para ser criada ou aprimorada (Stanislavski, 1989), o verdadeiro papel da norma para a produção artística também é questionável.

No campo artístico, portanto, há uma harmoniosa distribuição de práticas frente à produção de bens artísticos que não se aparenta como uma disposição instituída de práticas, onde as escolhas pelo que e para quem produzir já se encontram redire-

cionadas no próprio campo. Por conta disso, há a necessidade de um instrumento libertador, um catalisador do imaginário artístico, como um *habitus* que reage ao campo, contra à ilusão do mercado artístico de que a arte é livre, ou seja, a criatividade.

A criatividade se encontra no cerne das discussões sobre todo o processo disciplinador do campo artístico, além de possuir em si uma relação direta com a sociedade, dando vida a uma arte dotada de um contexto para ser criada e difundida, construída socialmente em prol da transformação da realidade social.

Discussões e reflexões

O objetivo deste artigo foi de defender a criatividade como um *habitus* do campo artístico, por meio de uma análise teórica sobre as lutas que ocorrem no campo artístico baseada na sociologia de Pierre Bourdieu. O que culminou o desejo de estudar este campo, e expressar as evocações sob a perspectiva das teorias bourdieusianas, abordando o lado oculto do mercado dos bens artísticos, foi a possibilidade de constatar a denegação da economia. Admite-se uma submissão "obrigatória" pelo discurso dominante, encontrada principalmente na representação das lutas simbólicas existentes no campo.

As discussões deste ensaio são como o produto de um feixe de luz branca – sendo esta luz a representação da iluminação proporcionada pela sociologia bourdieusiana – que é projetado contra um prisma newtoniano, sendo cada cor e suas respectivas variações de tonalidade uma perspectiva, um ponto de vista ou uma forma de se perceber a realidade tal como ela se apresenta e é percebida para cada ocasião em particular e para cada mente que a interpreta.

Pode-se separar as discussões em três momentos principais de acordo com as reflexões desenvolvidas neste artigo. Primeiramente, é possível constatar que o *habitus* representa com maestria o que está oculto na comercialização dos bens artísticos, na própria distorção do que se define como arte, ainda considerando a possibilidade de ser definida, como se houvessem limites para a criação, para a expressão, para o sentimento e para a manifestação.

O *habitus* do campo artístico representa as vozes daqueles que são silenciados pelo discurso dos críticos, pelas pressões impostas aos agentes pelo campo artístico, ou até mesmo pela pressão dos próprios agentes que estão inseridos no campo para jogar o mesmo jogo. A necessidade de explicação sobre a obediência questionável dos agentes frente a uma regra imposta ou a um comportamento obrigatório – momento no qual é possível perceber a dominação simbólica, e o exercício do poder e da violência simbólica –, torna-se para o campo artístico o aquietamento das vozes daqueles que produzem a arte no campo "em si" (a arte pela arte), e não "para si" (a arte pelo motivo econômico).

Em um segundo momento, ao serem visualizadas as relações de poder presentes no campo artístico, propõe-se perceber as lutas por um espaço no campo da arte como uma verdadeira

guerrilha entre iguais, na busca de uma identidade dominante da arte. Somente, e tão somente, os críticos e o Estado possuem poder o suficiente para interromper esta luta. No entanto, o próprio jogo se faz necessário em um sistema econômico que impõe a presença de uma corrida insaciável pelo capital, não somente financeiro desta vez, mas também o simbólico, que permite autorizar qualquer agente a dominar, segundo as regras do campo.

Por último e com determinada atenção de análise, a criatividade vista para o campo artístico como um *habitus* possui seus desafios e desavenças, principalmente quando confrontada por um discurso que a delimita e a faz ser repreendida. Desafios, pois, em um contexto capitalista, há uma necessidade do artista de vender a sua arte pela sua sobrevivência no sistema. Sendo assim, opta-se por produzir a partir do gosto da massa consumidora de arte, tornando raras as oportunidades para criação. E desavenças, nesse mesmo contexto, torna a liberdade questionável, uma vez que o artista se faz prisioneiro do funcionamento do mercado ao mesmo tempo que possui a necessidade em obter, ou, como no caso, literalmente reintegrar a liberdade ao dispositivo criativo da arte baseado na conformidade livre de produção.

É possível constatar a representação de dois crimes contra ação artística: um homicídio da vontade criativa e, ao extremo das possibilidades, em um caso após a exposição de uma obra, um latrocínio, quando a criação é censurada e a essência desta criação é roubada para inspirar outras reproduções de um mesmo discurso artístico do campo, por meio de um mecanismo de seleção sobre a evocação criativa do artista para que este não produza e simplesmente reproduza pela vontade dos críticos. A criatividade, portanto, representa um grito de socorro da voz daqueles que lutam pela manutenção da essência da arte, um verdadeiro momento de suplício onde a compaixão se encontra reservada rumo à gloriosa vitória dos silenciados.

Referências

- BAHIA, S. 2002. Da educação à arte e à criatividade. *Sobredotação*, 3(2):101-126.
- BOURDIEU, P. 1983a. Esboço de uma teoria da prática. In: R. ORTIZ (org.), *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática, p. 46-81.
- BOURDIEU, P. 1983b. O campo científico. In: R. ORTIZ (org.), *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática, p. 122-155.
- BOURDIEU, P. 1996. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 432 p.
- BOURDIEU, P. 1997. *Sobre a Televisão*. 1ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 143 p.
- BOURDIEU, P. 2003. *Questões de Sociologia*. Lisboa, Fim de Século, 289 p.
- BOURDIEU, P. 2004a. *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense, 234 p.
- BOURDIEU, P. 2004b. *Os Usos Sociais da Ciência: Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico*. 1ª ed., São Paulo, UNESP, 86 p.
- BOURDIEU, P. 2008. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª ed., Campinas, Papirus, 224 p.
- BOURDIEU, P. 2012. *O Poder Simbólico*. 16ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, S.A., 314 p.
- BOURDIEU, P. 2015a. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2ª ed., Porto Alegre, Zouk, 560 p.

- BOURDIEU, P. 2015b. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3ª ed., Porto Alegre, Zouk, 219 p.
- ESTRADA, M.R. 1992. *Manual de Criatividade: os processos psíquicos e o desenvolvimento*. São Paulo, Ibrasa, 168 p.
- FISCHER, E. 1983. *A necessidade da arte*. 9ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 254 p.
- GOMBRICH, E. H. 2000. *A História da Arte*. 16ª ed., LTC, 688 p.
- HEINICH, N. 2008. *A sociologia da arte*. Bauru, Edusc, 178 p.
- MELO, S.M.C. 2017. A potência de imaginar: arte, cultura e trabalho na economia dos bens abundantes. *Galáxia*, 34:125-136.
<https://doi.org/10.1590/1982-2554201726633>
- OSTROWER, F. 2007. *Criatividade e processos de criação*. 21ª ed., Petrópolis, Vozes, 187 p.
- SCHILLER, F. 1995. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 156 p.
- SOUSA, F. de. 2012. *A criatividade como disciplina científica*. 2ª ed., Santiago, Meubook S.L., 196 p.
- STANISLAVSKI, K.S. 1989. Lecture 14. In: F. CRUCIANI; C. FALLETTI (org.), *L'Attore Creativo*. Florence, La Casa Usher, p. 84-88.
- WACQUANT, L. 2005. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 48:117-123.

Submetido: 30/06/2017

Aceito: 02/10/2017