



RELAÇÕES DE PODER: BREVÍSSIMA REFLEXÃO SOBRE AS DIFERENÇAS DE CLASSE NA CULTURA E NA ARTE

Alice Souza
alicesouzas@gmail.com
PPG da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

ISSN 2316-6479

Resumo

Relacionando ideias do historiador e antropólogo italiano Carlo Ginzburg com o pensamento do sociólogo americano John B. Thompson, este artigo visa fazer uma breve análise sobre como funciona o sistema hierárquico das relações de poder dentro do campo da arte. Por meio de exemplos que podem ser confirmados em um cenário artístico como o da cidade de Porto Alegre, serão abordadas as estratégias adotadas pelas figuras dos agentes *dominantes*, *intermediários* e *subordinados*.


Palavras-chave: Relações de poder – estratégias – hierarquia.

Abstract

Relating the ideas of the Italian historian and anthropologist Carlo Ginzburg with the American sociologist's John B. Thompson thoughts, this article aims to make a brief analysis of how the hierarchical system of power relations works within the field of art. Using examples that can be confirmed in an art scene of a city such as Porto Alegre, it will discuss the strategies adopted by the *dominant*, *intermediates*, and *subordinates* agents.

Keywords: Power relations – strategies – hierarchy.

Ao analisar o quadro *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, Ginzburg mostra como a educação clássica do pintor influenciou no modo como ele estabeleceu contato, conheceu e interpretou culturas estranhas às da sua formação, destacando o peso e a importância que a tradição clássica exerce em quem observa culturas alheias e distantes: “Os instrumentos que nos permitem compreender culturas diversas da nossa são os instrumentos que nos permitiram dominá-la” (GINZBURG, 2002; p.43). Neste breve artigo não tenho a pretensão de contemplar os diversos tópicos que são abordados no livro *Relações de força – história, retórica, prova*, de Carlo Ginzburg, mas parto da das considerações que o autor faz no texto introdutório e no quinto capítulo do livro sobre a questão da imposição de uma cultura sobre outra, da domesticação como método de controle, relacionando este tópico com ideias de outros de autores, dentre os quais o principal apoio teórico vem do sociólogo John Thompson. A intenção do artigo é traçar um possível paralelo entre, por exemplo, como a cultura ocidental intenta controlar e persuadir a visão dos dominados a partir de um discurso



dominante, da mesma forma como sempre existe, na realidade do campo artístico atual, um agente que se sobressai ao outro, exercendo poder de acordo com o seu capital simbólico, cultural e/ou financeiro.


Ainda no começo do texto Ginzburg evoca o modo como Nietzsche muitas vezes escreveu com entusiasmo sobre Tucídides, historiador grego que documentou ricamente a Guerra do Peloponeso e que descreveu a troca de farpas entre atenienses e mélios quando estes invocaram as "razões da justiça" após sofrerem grave castigo em função da sua rebelião perante as imposições dos seus dominantes, que responderam:

[...] deveis saber, tanto quanto nós, que o justo, nas discussões entre os homens, só prevalece quando os interesses de ambos os lados são compatíveis, e que os fortes exercem o poder e os fracos se submetem. (v,89)

Quando os mélios se disseram confiantes na proteção divina e no resguardo dos seus aliados espartanos, os atenienses disseram que ninguém os protegeria visto que "Todos – homens e deuses – devem sujeitar-se à necessidade natural que leva quem tem o poder a exercê-lo, sempre e como pode" (GINZBURG, 2002; p.16).

Em nosso caso, portanto, não impusemos esta lei nem fomos os primeiros a aplicar os seus preceitos; encontramos-la vigente e ela vigorará para sempre depois de nós; pomo-la em prática, então, convencidos de que vós e os outros, se detentores da mesma força nossa, agireis da mesma forma. (v,105)

O argumento dado pelos homens de Atenas de fato se confirma em exemplos que atravessam os séculos. O fato é que aqueles que detêm o poder dificilmente discutirão as decisões, visto que são eles mesmos, ou a sua classe, quem as determinam. De igual maneira podemos compreender que o discurso contestatório raramente permanece quando há o aumento de poder de um grupo/indivíduo, por exemplo, e que nesses casos as atitudes com ímpetos revolucionários tendem a cessar para dar lugar ao constante empenho de se manter no topo e afastar os "inferiores" que tentam galgar uma melhor posição. Como argumentam os atenienses, geralmente a ânsia daquele que se rebela revela-se afinal nada mais que um desejo incontrolável de poder executar as tais atitudes contestadas – atitudes estas que são criticadas muito mais em função de que ainda não podem ser por eles assumidas do que por estarem em desacordo com a sua opinião ou caráter: é a ambição de tomar o lugar do líder para poder reinar também, o apetite de pertencimento em uma das suas formas mais escancaradas.



Assim, a burguesia emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX, algumas vezes retratava a velha aristocracia como extravagante, degenerada e irresponsável, como incapaz de organizar as questões políticas e econômicas e como superficial em sua vida social. Quando a burguesia obteve sucesso em deslocar a velha aristocracia e criar novas posições de dominação, o principal foco do seu combate mudou para as fronteiras que a separavam dos grupos abaixo dela, dos grupos menos dotados de capital econômico e cultural e, subsequentemente, dos novos estratos médios emergentes. (THOMPSON, 1995; p.209


ISSN 2316-6479

Por outro lado, no momento em que Ginzburg questiona se temos o direito de impor as nossas leis, os nossos costumes e os nossos valores a sujeitos provenientes de outras culturas (2002; p.14), talvez seja razoável também perguntar até que ponto, em algumas situações, o subordinado não se coloca à mercê do dominante pelo simples desejo de pertencimento àquela realidade idealizada. Atualmente, por exemplo, não é raro observar centros urbanos orientais totalmente adaptadas ao modo de vida ocidental, com uma população de hábitos culturais, alimentares e de padrão de beleza europeizado/norte-americanizado (indústria cinematográfica e/ou televisiva importada, lanchonetes de *fast-food* espalhadas por todo o mundo, meninas que pintam os cabelos de loiro, usam lentes de contato azuis, desejam a cor da pele cada vez mais clara e usam produtos cosméticos perigosos para alcançar o seu objetivo, etc.).

Sob os olhos do Ocidente, o mundo está, de fato, se tornando uno: um mundo no qual a homogeneidade e diversidade cultural, subordinação e resistência se entrelaçam inexoravelmente. [...] A supremacia do mundo chamado de adiantado tem raízes culturais e depende do controle sobre a realidade e sobre a sua percepção. (GINZBURG, 2002; p.37)

Se quando, ao contrário, não há esta relação passiva de admiração, este que seria o “inferiorizado” tem a pretensão de ocupar a posição daquele que dita as regras? Em que âmbito ele deseja dominar com os seus pressupostos, ideias e cultura diferentes – apenas no seu lugar de origem (*local*) ou aspira, num ato de ousadia, passar por cima de outras culturas também (*global*)? São perguntas a serem feitas para compreender o caráter desta relação dominante-subordinado.

Em um contexto diferente, estas lutas por poder e dominação também são travadas dentro do campo da arte. Sem intenção de taxar restritivamente o modo de operação de cada um deles e visando apenas dar exemplos clássicos de conduta, Thompson, professor da Universidade de Cambridge, baseado sobretudo em Bourdieu, apresenta esta pequena tabela cuja ideia central é demonstrar, ainda que em resumo, a existência de essencialmente três posições




em um campo, estando elas relacionadas a diferentes estratégias típicas de valorização simbólica.

Posições dentro de um campo de interação	Estratégia de valorização simbólica
Dominante	Distinção; Menosprezo; Condescendência
Intermediária	Moderação, Pretensão; Desvalorização
Subordinada	Praticidade; Resignação respeitosa; Rejeição

Fonte: THOMPSON, 1995; p.207.

Os agentes que estão na classe *dominante* são os que possuem maior capital acumulado, seja ele simbólico, cultural, econômico, ou mesmo esses todos em conjunto. Um *dominante*, ao avaliar ou produzir determinada forma simbólica, via de regra pode adotar três comportamentos: o primeiro se relaciona com a *distinção* e ocorre quando o indivíduo pode se destacar exatamente por essa discrepância de poder entre ele os que estão em posições inferiores, atribuindo grande valor simbólico a produtos inacessíveis aos demais, como a aquisição de obras de arte de grande valor monetário, por exemplo. Outro caso pode ser representado por um artista com formação acadêmica, inserido dentro de um contexto de alta cultura; este também pode entrar no encaixe da *distinção* quando se compara com um artesão sem instrução de ensino superior na área, que desenvolveu os seus métodos mais instintivamente e não tem conhecimentos específicos sobre história da arte ou estética, e.g. O *menosprezo* é a segunda estratégia que pode ser utilizada e significa que o que está em posição superior irá desfazer, ou mesmo enxovalhar a forma simbólica produzida por alguém que ocupe uma classe abaixo na tentativa de produzir assim um artifício para se manter na posição mais alta. A não ser por uma mudança muito recente deste comportamento, esta relação poderia ser exemplificada pelo histórico sentimento de “inferioridade intelectual” que por muito tempo se manteve em relação a toda expressão artística que não fosse ocidental (e aí estão incluídos, incrivelmente, a produção africana e latino-americana, tidas como *exóticas* e menos importantes para a História da arte). O terceiro item está de acordo com uma realidade mais facilmente visível no contexto artístico portoalegrense: ele consiste na *condescendência*. Talvez este seja o mais interessante dos três nesta categoria, pois nele o dominante até pode legitimar um produto produzido por alguém “inferior”, mas exatamente neste processo de reconhecimento é que ele deixa clara a sua soberania e o seu papel de agente legitimador, de predominante, sem ter entretanto que realizar tal declaração publicamente. Este pode ser o papel do artista amplamente reconhecido que aceita participar de uma mostra de



jovens iniciantes, ou o professor da academia que faz uma apreciação sobre a mostra de um aluno seu: em ambos os casos, o agente dominante, quando não age de tal maneira deliberadamente a fim de deixar claro o seu posicionamento, ao menos compreende o papel que está executando e as implicações simbólicas que o processo acarreta para si mesmo e para os que dependem da sua figura naquele momento. Ele sabe que ele é o responsável por doar boa parte do capital simbólico de que vão se encharcar aqueles que estão recebendo tal honraria, o que o torna alguém mais importante, mais reconhecido, enfim. Neste sentido, Picasso estaria doando crédito artístico às estatuetas e máscaras africanas quando passou a colecioná-las e a se inspirar nelas. Ele é *condescendente* no sentido em que sabia o que significava ser quem era, *ser Picasso*, e provavelmente tinha consciência que antes de ele apreciar abertamente estas obras, elas não passavam de artefatos excêntricos, mágicos, de objetos inferiores artisticamente para uma maioria no contexto da arte na Europa.


Em referência a este último parágrafo, neste momento se faz importante abrir um pequeno espaço para incluir um pensamento do sociólogo Erving Goffman. O autor fala da mitificação do indivíduo, ocorrência clássica quando se trata do modo como enxergamos essas figuras dominantes. Ele diz:

É uma noção largamente defendida que as restrições ao contato, a manutenção da distancia social, favorecem um meio pelo qual o temor respeitoso pode ser gerado e mantido na platéia, um meio, como disse Kenneth Burke, pelo qual a platéia pode ser mantida num estado de mistificação com relação ao ator. (GOFFMAN, 1975; p.67)

Sem dúvida, no que diz respeito a manter as distâncias sociais, a platéia frequentemente cooperará, agindo de maneira respeitosa, com reverente temor pela sagrada integridade atribuída ao ator. (*ibid.* 1975; p.68)

A figura mitificada tende, pois, a assim permanecer – como mito e como dominante – se de antemão já possui os tipos de capital necessários para sustentar a sua posição. Se ela consegue vestir adequadamente a máscara que transmitirá aos outros uma imagem austera, de seriedade e de profunda necessidade dentro do cenário, fazendo com que os demais lhe respeitem profundamente (ao menos em sua presença, já que muito embora eles podem não necessariamente concordar com os seus ideais, com sua forma de atuação no campo, etc., alimentando as tendências contestatórias que serão logo exemplificadas).

O fato é que para *ser uma determinada pessoa* não basta apenas estar armado de uma série de características ideais, mas mais do que isso, é preciso manter a aparência e os padrões de conduta que o sujeito deseja que sejam




associados a ele pelo grupo social. Como o dominante, esta criatura que pode ser até mitificada, precisa de uma máscara que a distinga dos demais, que a faça parecer mais virtuosa e com talentos não facilmente atingíveis, a fim de assim permanecer em seu posto privilegiado. Seguindo o fluxo, os demais também se empunham das suas carapuças sociais e as vestem com vias a agir de acordo com a demanda da situação:

Não quero dizer que haverá aquela espécie de consenso que surge quando cada indivíduo presente candidamente expressa o que realmente sente e concorda sinceramente com os sentimentos expressos pelos outros presentes. Esta forma de harmonia é um ideal otimista, não sendo, de qualquer forma, necessária para o funcionamento regular da sociedade. Ao contrário, espera-se que cada participante suprima seus sentimentos cordiais imediatos, transmitindo uma visão da situação que julga ser ao menos temporariamente aceitável pelos outros. A conservação desta concordância superficial, desta aparência de consenso, é facilitada pelo fato de cada participante ocultar seus próprios desejos por trás de afirmações que apóiam valores aos quais todos os presentes sentem obrigados a prestar falsa homenagem". (GOFFMAN, 1975; p.18)

Voltando a Thompson, um caso clássico de figura dominante no em âmbito local, no cenário artístico portoalegrense, é a artista Vera Chaves Barcellos. Este exemplo se evidencia de pelo menos duas formas: por pertencer à uma tradicional família gaúcha, a *distinção* sempre foi um fator de diferenciação para artista que, graças às posses herdadas, sempre pôde transitar livremente e ter acesso à exposições, cursos e manifestações culturais em diversas partes do mundo já em uma época em que viajar com tanta frequência e intensidade era ainda bastante custoso, um privilégio de poucos brasileiros. Possuindo capital cultural e econômico, Vera conquistou capital simbólico através das experiências com o Grupo Nervo Óptico, com o Espaço N.O, com a Galeria Aberta e atualmente com a Fundação Vera Chaves Barcellos que, como já foi dito, possui uma das mais relevantes coleções de obras de arte do estado. Não é necessário dizer que pertencer a este acervo implica em grande reconhecimento para os artistas locais que passam a integrá-lo, o que torna evidente o fator de *condescendência* inerente às escolhas de Vera Chaves¹.

Outra posição trazida por Thompson é a *intermediária*. Ela é a mais complexa das três, pois está acossada pelos dois lados, querendo subir e impedir a ultrapassagem, ou pelo menos lutando para não cair de nível. Além disso, existem vários níveis de agentes que podem ser considerados como membros *intermediários*, o que compreende aqueles que possuem um capital mas não


1 Cito a artista Vera Chaves Barcellos no contexto regional, pois se a considerarmos em outros âmbitos, ela certamente não ocuparia a mesma posição.



outro, ou ainda que possuem diversos tipos de capital mas todos de maneira um tanto limitada. O autor dá os exemplos dos *novos ricos* como possuidores de grande quantidade de capital econômico, mas cujo capital cultural ainda não é suficientemente significativo; da *intelligentsia* ou da *avant-garde* que possuem o capital cultural em abundância, mas não têm condições financeiras favoráveis; e do estrato burguês emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX como uma camada social que possui ambas em quantidades restritas.

A primeira estratégia de valorização simbólica de que fala o sociólogo para se referir a este setor é a *moderação*, ou seja, uma certa atitude comedida que prioriza o máximo ganho cultural com o mínimo dispêndio de dinheiro e a valorização dos produtos que são sabidamente acessíveis. Um artista com formação universitária, reconhecido pelos seus pares, mas sem muitas posses, portanto incapaz de adquirir uma obra de arte pelo preço de mercado, está usando de *moderação* ao comprar rifas a preços módicos em uma vernissage oferecida pelo Atelier Subterrânea², por exemplo. Caso ganhe o prêmio, será dono de um trabalho que pode lhe fornecer certo status dependendo de quem for o autor, conferindo-lhe mais capital cultural. Outra forma de estratégia seria através da *pretensão*. Podemos focar agora não na figura daquele que adquire um trabalho, mas naquele que o produz. O agente intermediário *pretensioso* está voltado às posições dominantes, ele produz formas simbólicas como se fossem produtos oriundos daqueles que dominam, ou como se por eles estivessem sendo apreciados e validados. O mesmo agente pode também assumir uma *persona*, usar uma máscara que não lhe pertence de forma alguma, assumindo os trejeitos e as formas sociais daqueles cujo grupo quer parecer pertencer. Thompson exemplifica dizendo que podem ser incorporados pelo agente intermediário pretensioso o “sotaque, vocabulário e maneirismos discursivos” (THOMPSON, 1995; p.209) daqueles dominantes por quem ele tenta se passar. A terceira e radicalmente diferente estratégia do indivíduo intermediário é a *desvalorização* de tudo o que é produzido e legitimado pelos agentes hegemônicos. É a partir desse ponto exato que se originam as lutas de classes tão difundidas em Bourdieu, com a apresentação de uma contraproposta em detrimento do que já está estabelecido e com chances reais à uma virada da situação visto que os intermediários já possuem certa carga de ao menos um tipo de capital. Em seu livro *Método 4*, ao falar da possibilidade de expressão de desvios num contexto social e cultural, Edgar Morin diz:

2 Centro artístico de Porto Alegre fundado em 2006. Até o momento de finalização deste artigo, em abril de 2012, o Atelier Subterrânea possuía a seguinte formação: Adauany Zimovski (São José dos Campos, 1983), Gabriel Netto (Porto Alegre, 1974), Guilherme Dable (Porto Alegre, 1976), James Zortéa (Porto Alegre, 1978), Lilian Maus (Salvador, 1983) e Túlio Pinto (Brasília, 1974). Ver: www.subterranea.art.br




É nas condições de dialógica aberta (comportando trocas muito “quentes” no comércio das ideias e dos conhecimentos) que os desvios podem enraizar-se e transformar-se, depois em tendências. Como já vimos inúmeras vezes, a evolução inovadora (criadora) sempre se consome pela transformação de desvios em tendências. É preciso que a nova ideia se beneficie no começo de uma microefervescência cultural, “grupúsculo apaixonado” (Gaudin) de cinco a quinze pessoas. Depois os fervorosos multiplicam os fermentos, que multiplicam os fervorosos, até que o desvio se torna tendência. Se esta se afirma vitoriosamente, pode converter-se em ortodoxia e impor, assim, uma nova normatização e um novo *imprinting* em sua esfera de dominação. (MORIN, 2002; p.38)

O discurso contestatório, entretanto, como já vimos no caso dos mélios contra os atenienses, tende a não ser duradouro e dificilmente permanece quando há o aumento de poder. Quando produzida por uma classe *intermediária*, a rebelião configura muito mais uma tentativa de alcançar a ortodoxia do que um desejo de democracia ou revisão das normas que regem o sistema.

O terceiro e último grupo é formado por aqueles que compõem a posição dos *subordinados*, indivíduos que possuem muito pouco capital simbólico perante os demais membros do campo e que conforme a tabela elaborada por Thompson, organizam as suas estratégias de valorização simbólica a partir, primeiramente, da *praticidade*, valorizando muito o dinheiro que é disponível, priorizando produtos com funcionalidade, durabilidade e de fácil manutenção. Além dessa prática, o *subordinado* pode apresentar duas outras condutas que são contrastantes entre si: a *resignação respeitosa*, que enxerga as formas simbólicas produzidas por agentes dominantes em relação a ele (que neste caso podem tanto ser os próprios *dominantes* como também os *intermediários*) com admiração e respeito por considerá-las superiores, mas que ao mesmo tempo se resigna ao ver como condicionado e imutável o fato de que, desta forma, os seus próprios produtos se tornam então automaticamente inferiores. Por meio da *resignação respeitosa*, o subordinado reconhece as grandes obras, mas se julga incapaz ou não tem interesse em produzir/possuir um trabalho do gênero porque “não são para eles”, preferindo permanecer com as práticas acessíveis e mais baratas, mesmo compreendendo e aceitando a inferioridade destes objetos. A outra forma de comportamento dos *subordinados* é a *rejeição*. Ridicularizam ou repudiam a produção proveniente das camadas de maior capital e, apesar do tom ser aparentemente parecido com o do processo de *desvalorização* dos *intermediários*, é provável que a intenção – de ultrapassar os agentes de posições superiores – não seja a mesma, e se for, tem um tom de utopia.

Um aspecto muito importante é, enfim, ter em conta que as posições (dominante/intermediário/subordinado) não são fixas, isto é, uma mesma




peessoa pode ser dominante em um dado cenário ou situação, intermediário ou mesmo subordinada em outra. No que tange o campo artístico, um artista pode ser dominante no circuito regional, intermediário no nacional e subordinado no global/internacional, ou dominante apenas num dado momento (enquanto ocupa um cargo de curador de uma bienal, ou assessor de um curador importante, ou, se está no meio acadêmico, enquanto dirige uma instituição, um programa de pós-graduação, etc.) para depois, ao sair deste posto, voltar a uma posição intermediária ou subordinada.

Devido ao baixo grau de qualquer capital da posição mais inferior desta cadeia, ela não chega a exercer algum tipo de influência efetiva sobre as outras *naturalmente*, mas pode o fazer de maneira indireta quando se firma como um tipo de cultura à parte. Isto ocorre, *e.g.*, com manifestações populares, bastante diferentes da alta cultura produzida nos meios artísticos diretamente relacionados à formação acadêmica e/ou eurocêntrica, como é o caso da arte asteca, apreciada por Dürer, e africana que, como mencionado por Ginzburg, serviu de inspiração para Picasso. Este terceiro bloco pode ser representado por artesãos de artigos populares ou exóticos (os dois casos acima, *e.g.*), grafiteiros, artistas de rua, ou até mesmo estudantes de artes em início de carreira, tendo grandes tendências a serem subvertidos, influenciados ou mesmo manipulados pelo que é dito pelas classes superiores.

Neste caso, a palavra, ou melhor, o discurso tem papel fundamental para que haja subversão e controle, portanto é interessante que ele seja ao menos mencionado por ora para ser retomado futuramente. Segundo Foucault “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2006, p.35), ou seja, é necessário possuir suficiente quantidade de capital simbólico/cultural/econômico para se fazer ouvir por aqueles que se deseja atingir. Através das relações de força que estabeleceram previamente, os dominantes, munidos de poder para tal, têm autoridade para através do seu discurso forjar uma verdade e legitimar aquilo que lhes for mais aprazível, independente da qualidade ou da veracidade daquilo que é dito.

O discurso, entretanto, não é a coisa em si e *verdade* é sempre um conceito relativo pois se trata de uma construção social forjada através de relações de poder e de repetição. Com pretensão a ser a abertura para outros textos que futuramente aprofundem questões sobre *verdade* e *discurso*, este artigo não se presta a tentar impor a ideia de certo ou errado, de bom ou mal, de que os *dominantes* tem um caráter maquiavélico, ou que os *subordinados* são reprimidos dignos de piedade; pelo contrário, visa evidenciar como este encadeamento é necessário e contínuo,



estando sempre presente tanto em um contexto social histórico como dentro das relações que se estabelecem dentro do campo das artes.

Após ter rejeitado como insensata a questão de saber se o mundo percebido pelo homem é mais adequado à realidade do que o mundo que o mosquito vê, Nietzsche postula tacitamente a existência de um mundo único dominado por uma luta implacável pela sobrevivência, no qual o homem mata o mosquito e o mosquito contamina o homem com a malária, matando-o. O mundo da história é dominado por uma lei análoga: a “lei da natureza” evocada por Tucídides no diálogo entre os atenienses e os mélios. As morais são muitas, o poder é uno: ‘este mundo é a vontade de poder’. (GINZBURG, 2002; p.37)

Referências

Livros

BECKER, Howard Saul. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2004. BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX - Modernidade e Globalização. São Paulo: IMESP, 2001.

CARVALHO, Ana Albani de. Espaço N.O. - Nervo Óptico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DANTO, Artur. A Transfiguração do Lugar-Comum. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.


FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1967.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GINZBURG, Carlo. Relações de força – história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1975.



GOMES, Paulo (org.). Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

HEINICH, Nathalie. A sociologia da arte. São Paulo: EDUSC, 2008.

JAMES, William. The philosophy of William James. Biblioteca Moderna, Nova Iorque: Random House.

JAMESON, Fredric. "Pós-modernismo: A Lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 1997.

MAFFESOLI, Michel. No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAQUIAVEL, N. O Príncipe. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PARK, Robert E. Race and culture. Glencoe: The Free Press, 1950.

SENNET, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIEGEL, Katy. MATTICK, Paul. Arte & Dinheiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

WEBER, Max. Economia e sociedade – fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Ed. UnB, 2000, 4ª. Vol. I e II.

WU, Chin-Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

Teses e dissertações

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação de mestrado.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. GRUPO ARCHIGRAM, 1961-1974: Uma fábula da técnica. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. Tese de doutorado.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço NO: A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Dissertação de mestrado.

PAIM, Cláudia Teixeira. Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Tese de doutorado.



Minicurrículo

Alice Souza possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e é mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na mesma universidade. Tem experiência na área de História e Sociologia da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: campo artístico e estratégias.

ISSN 2316-6479