

# PARA UMA SOCIOLOGIA DA CULTURA PÓS-MODERNA

**Mike Featherstone**

## **Introdução: o pós-modernismo na sociologia**

Em *Social theory and modern sociology*, Anthony Giddens apresenta "Nove teses sobre o futuro da sociologia". A primeira dessas teses sugere que "cada vez mais, a sociologia irá desfazer-se dos resíduos do pensamento social do século XIX e início do século XX" (1987a:26). Nesse trabalho, Giddens desenvolve o argumento muito em voga atualmente segundo o qual a sociologia está e permanecerá ligada ao "projeto de modernidade". Ao fazê-lo, pretende deslocar o foco do reducionismo econômico - que considera um legado muito difundido do pensamento do século XIX - e voltá-lo para três outros parâmetros fundamentais da modernidade: o desenvolvimento do poder administrativo, o desenvolvimento do poder militar e a guerra. Em suma, ele afirma:

Existe a dimensão cultural da modernidade - algo, óbvio, altamente complexo por natureza. Sob certos aspectos, há muito a sociologia se preocupa com a análise dessa dimensão. Os sociólogos entenderam a emergência de sua própria disciplina contra o pano de fundo da ascensão do "racionalismo" e do "desencantamento do mundo" atinentes à secularização. Uma vez mais, porém, provavelmente seria verdadeiro afirmar que a cultura da modernidade foi amplamente entendida como o reflexo do capitalismo ou do industrialismo. Mesmo as famosas tentativas por parte de Max Weber, de reivindicar um papel independente para as "idéias", concentravam-se nas condições que inicialmente deram origem ao capitalismo, mais que na proposta de um papel amplo para uma cultura moderna particular e autônoma. As controvérsias atuais sobre o que muitos rotularam de "pós-modernidade" talvez devessem ser vistas antes como as primeiras iniciativas reais da ambiciosa tarefa de mapear o universo cultural decorrente da desintegração completa e cabal do mundo tradicional. No mínimo, elas certamente exprimem o forte sentimento de que os modelos preestabelecidos de análise cultural deixavam radicalmente a desejar. [Giddens, 1987a:28-9]

Embora essa citação levante muitas questões interessantes, destacaremos apenas dois aspectos sucintos. Em primeiro lugar, Giddens destaca o potencial da pós-modernidade; ou talvez fosse o caso de dizermos pós-modernismo, enquanto modelo privilegiado para o mapeamento da cultura contemporânea. Infelizmente esse ponto não é desenvolvido, e na única referência anterior de Giddens ao pós-modernismo, num ensaio intitulado "Modernismo e pós-modernismo", com comentários sobre Habermas (1981), ele não se refere, que eu saiba, ao pós-modernismo no texto (Giddens, 1981). Talvez fosse possível relacionar a ênfase atribuída por Giddens ao potencial da análise cultural pós-moderna a uma "estratégia média", que busca ir além da dualidade objetivismo/relativismo mediante o desenvolvimento de uma "ontologia de potenciais" como parte de sua teoria da estruturação (ver Cohen, 1986, 1987). Em segundo lugar, a citação é uma de suas raras referências diretas à cultura enquanto dimensão substantiva da modernidade ou da sociedade. Agora, no entanto, seu ensaio "Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção de cultura" evidencia o fato de que finalmente Giddens (1987b) começa a considerar a hipótese de desenvolver uma teoria da produção cultural capaz de corroborar sua discussão da cultura da modernidade e da pós-modernidade.

Em termos mais genéricos, não há como deixar de perceber que a forma como é tratado o tema desta coletânea, *Estrutura social e cultura*, confrontando representantes de vários Grupos de Teoria Sociológica de diversas nações européias, é simplesmente mais um sintoma da elevação geral da cultura, nos anos recentes, ao centro da teorização no âmbito da sociologia. Poderíamos ainda apontar a inclusão de um importante simpósio sobre cultura

comportando cinco sessões no Congresso da Associação Sociológica Internacional, realizado em Nova Delhi em 1986, bem como a recente criação de uma Seção de Cultura pela Associação Sociológica Americana, com as primeiras sessões sendo realizadas em 1987. Donaldson Langer (1984:9) sugeriu que esse assomo recente de interesse por questões culturais mais amplas, bem como a percepção da sociologia da cultura como um campo legítimo de investigação, representam uma virada fundamental no âmbito da sociologia. Até meados da década de 70, o interesse sociológico pela cultura e as artes era freqüentemente considerado excêntrico, diletantista e, na melhor das hipóteses, marginal. De acordo com essa tradição, as fronteiras disciplinares entre os sociólogos que demonstravam algum interesse pelas artes e os críticos literários e historiadores da arte – que viam a sociologia como algo irrelevante para a compreensão do sagrado domínio da cultura – eram relativamente demarcadas. Um sintoma da abolição das barreiras entre os campos foi o surgimento, no mundo de língua inglesa, a partir da década de 70, de uma série de publicações que passaram a acolher teorizações sobre a cultura e cujo público pertencia a um amplo espectro de disciplinas. Algumas dessas publicações dedicam-se exclusivamente à cultura. Aqui incluímos *Working Papers in Cultural Studies; Ideology and Consciousness; Oxford Literary Review; Block; Semiotext(e); Tabloid; Substance; New German Critique; Diacritics; Theory and Society; Humanities in Society; Telos; Thesis Eleven; Práxis International; Canadian Journal of Political and Social Theory; Philosophy and Social Criticism; "Media, Culture and Society", Politics, Culture and Society; Social Text; Theory, Culture & Society*, e as três novas publicações lançadas em 1987 por um editor britânico: *New Formations, Cultural Studies* e *Textual Practice*. O aumento do interesse por feminismo, marxismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, semiologia, teoria crítica e psicanálise também contribuiu para elevar o perfil das questões culturais. Além disso, é provável que agora aqueles que se interessam por teorizações da cultura – pela relação entre cultura e sociedade e questões de ideologia, linguagem, saber, discurso, subjetividade e agência, que ficaram interligadas às explicações das mudanças nas artes e na esfera cultural – devam dedicar sua atenção a uma série de publicações externas à sociologia e não apenas dirigidas a estudos culturais e às artes, mas também a política, história, geografia, arte, arquitetura, filosofia e planejamento. (Para uma breve discussão dessas mudanças em relação à teoria social francesa, ver Featherstone, 1986.)

É preciso cuidado na documentação e explicação dessas mudanças, tanto em termos da dinâmica dos campos acadêmico e intelectual, como de sua capacidade de reagir às mudanças sócio-culturais – e tematizá-las. Elas não deveriam ser consideradas apenas no plano de uma alteração de paradigma ou do predomínio de um conjunto superior de metodologias, que é como muitas vezes foram apresentadas aos públicos acadêmicos, de parte dos quais é compreensível um certo grau de perplexidade ao defrontarem-se com o estonteante conjunto de teóricos culturais disponíveis. O sociólogo que até recentemente dispunha de uma certa noção de um conjunto definido de questões e debates centrais, os quais, em sua forma mais ambiciosa, podiam pretender proporcionar à sociologia fundamentos sobre os quais assentar os outros temas das ciências sociais, via-se agora obrigado a adotar a posição de incluir em sua agenda temas como desconstrução, pós-estruturalismo e pós-modernismo, temas que ameaçavam, inclusive, tornar obsoletas as agendas existentes. Foucault, Lyotard, Deleuze, Derrida e Baudrillard foram todos discutidos recentemente em ensaios apresentados nas reuniões dos Grupos de Teoria da Associação Sociológica Britânica, que agora examina tópicos de caráter mais abrangente com ênfase cultural, como "Modernidade e pós-modernidade" e "O corpo", além de estabelecer vínculos mais intensos com outros Grupos de Teoria Sociológica Europeus, objetivando acelerar o intercâmbio de informações.

É possível que para muitos sociólogos os termos *pós-modernidade* e *pós-modernismo* tenham entrado em cena pela primeira vez no início da década de 80, com o "debate" entre Habermas e Foucault. Evidentemente, os dois termos têm uma história muito mais antiga. Em seu primeiro uso, por Frederico de Onis, em 1934, o termo *pós-modernismo* descrevia uma reação pouco importante ao modernismo; *pós-modernidade* foi cunhado por Toynbee em 1947 para designar um novo ciclo na civilização ocidental (ver Hassan, 1985). O uso artístico do termo, *pós-modernismo*, prevaleceu sobre o uso referente a uma época quando o mesmo se popularizou, na década de 60, ao ser utilizado nos Estados Unidos por jovens artistas como Rauschenberg, Cage, Burroughs e Barthelemy, e críticos como Fiedler, Hassan e Sontag, para designar um movimento que estava além do alto modernismo "esgotado", do modernismo visto como algo que se institucionalizara no museu e na academia. Na década de 70 o termo passou a ser usado de forma mais ampla na arquitetura, nas artes visuais e cênicas, e na música, passando em seguida por uma rápida sucessão de mutações ao ser exportado para a França no final da década de 70 e ser adotado por críticos como Kristeva e Lyotard. Em seguida ele foi exportado de volta para os Estados Unidos, em grande medida sob a forma do desconstrucionismo pós-estruturalista de Derrida. No final da década de 70 o termo também foi exportado para a Alemanha e adotado por Habermas (1981) em seu memorável ensaio de 1980 sobre Adorno, no contexto de uma discussão da modernidade

enquanto projeto inconcluso, no qual Habermas chamava Foucault e Derrida de "jovens conservadores" (ver Huysen, 1984). Os debates entre Habermas e Foucault e Lyotard e Habermas, bem como suas formulações em termos de teoria crítica versus pós-modernidade, foram travados em ampla medida por terceiros (ver Bernstein, 1985; Hoy, 1986). A polêmica tem muitos aspectos, dentre os quais eu salientaria dois. Em primeiro lugar, a insatisfação de Habermas (1981) com Foucault e Derrida (e, por associação, com Deleuze e Lyotard) tinha como causa o fato de eles terem endossado uma subjetividade ilimitada descentrada, que se satisfazia em experimentar imensidades expressivas efetivamente derivadas da vanguarda pós-modernista que procurava abolir as fronteiras entre arte e cotidiano; privilegiando, em decorrência, experiências e gestos estéticos, em detrimento de moralidade e modos comunicativos de verdade. Habermas, a partir de ensaios anteriores; como "Tecnologia, ciência e ideologia" (1971), procurava teorizar e encontrar maneiras de reverter a invasão percebida das estruturas comunicativas do mundo vivido sociocultural pela racionalidade instrumental e estratégica. A partir dessa perspectiva, ter de enfrentar uma nova ameaça ao potencial comunicativo do mundo vivido derivada da esfera estética apresenta uma nova e indesejável complicação. Em segundo lugar, seria de esperar-se que a própria tentativa de Habermas (1985:203) de utilizar o potencial crítico da experiência estética para iluminar as verdades comunicativas só encontrasse sucesso limitado, considerando-se a dificuldade do traslado entre duas modalidades culturais diferentes.

O aumento do interesse por pós-estruturalismo, desconstrução e pós-modernismo, associado ao trabalho de Habermas (1984) sobre a trajetória dos diferentes setores da modernidade cultural, da ciência, da moralidade e da arte e sobre o relacionamento desses setores entre si, precisa, portanto, ser entendido em diversos planos, dentro do contexto de uma emergência mais geral de interesse por questões culturais mais abrangentes. Estas apontam ao mesmo tempo para os fundamentos metateóricos dos modos de saber e para o tipo de complexo cultural capaz de oferecer alguma versão da vida boa, significativa ou satisfatória. O pós-modernismo efetivamente empurra as questões estéticas para o centro da teoria sociológica: oferece modelos e justificativas de caráter estético para a leitura e a crítica de textos (o prazer do texto, a intertextualidade, os textos de autor), e modelos estéticos para a vida (a estetização expressiva da vida, a arte como o bom da vida).

Essa narrativa ultra-simplificada pode, então, ajudar-nos a considerar o aumento recente do interesse pela cultura no interior da sociologia, do qual uma manifestação próxima é o reconhecimento por Giddens (1987) de que a cultura seria uma quarta dimensão da modernidade, bem como sua sugestão de que o pós-modernismo pode oferecer, potencialmente, um modo superior de análise com o qual mapear o universo cultural moderno. No entanto, antes de termos condições de desembrulhar e tentar avaliar o aparato conceitual e anticonceitual atinente ao arsenal pós-moderno - a ênfase em descontinuidades, textos de autor, paradoxos, ironias, sua reflexividade brincalhona, a celebração da diferença e a crítica das universalizações e totalizações, inclusive o fim das metanarrativas e o fim da história -, devemos retornar brevemente a Giddens. Sua sexta tese sobre o futuro da sociologia afirma que "os sociólogos voltarão a desenvolver uma preocupação com os processos de transformação social a longo prazo e de larga escala" (Giddens, 1987a:41). Tal afirmativa, aparentemente, avança numa direção diametralmente oposta à suposição de que os modos pós-modernos de análise são superiores. Ao mesmo tempo - fato de que Giddens está consciente -, essa tese se opõe a seu endosso anterior, em sua primeira tese, da necessidade de romper os laços com a tradição do pensamento do século XIX. Giddens argumenta que é preciso focalizar os processos a longo prazo para apreender as mudanças sociais de larga escala que vêm se acelerando no século XX.

Nestes últimos anos a sociologia dos processos a longo prazo e em larga escala apresentou um ressurgimento. A esse respeito convém citar os trabalhos de Wallerstein (1974, 1980), Habermas (1984), do próprio Giddens (1985) e, mais recentemente, de Mann (1986) e Hall (1985). Não obstante, o expoente mais importante, que mais depressa nos salta à memória, é Elias, com sua teoria dos processos civilizatórios (Elias, 1978, 1982), da sociogênese da sociologia (Elias, 1984a), e da mudança da relação de poder entre os sexos (Elias, 1987a). Elias (1971) argumenta que os sociólogos deveriam ir além da concepção comum de história adotada pela sociologia e pela história, que tende a considerar que as mudanças sociais são não estruturadas. Em lugar de ver a história, como uma peregrinação incessante de grupos que vão e vêm, e cujos saberes, aparentemente, têm igual validade, "temos de investigar [...] a estrutura das mudanças de longo prazo nos agrupamentos intergeracionais de produtores e transmissores humanos de [...] conhecimento" (Elias, 1972:125). Temos de estar conscientes de que há instâncias de conhecimento produzidas por grupos de especialistas que adquirem impulso próprio, e que os grupos de especialistas na produção de conhecimentos podem adquirir uma autonomia limitada e relativa em relação a outros grupos interdependentes (Elias, 1971:150). Assim, segundo Elias, podemos evitar o atoleiro do relativismo absoluto, com suas igualdades força das e

suas polaridades superdestacadas, que ocorre quando nos recusamos a ver a dinâmica do conhecimento. Em vez disso, podemos investigar os desenvolvimentos dos fundos específicos de conhecimento que determinam uma autonomia relativa, que contrasta com a ênfase atribuída a rupturas e descontinuidades nas teorias do conhecimento como fazem, por exemplo, Kuhn e Bachelard (Elias, I 972).**(1)**

Assim, a discussão de processos a longo prazo suscita a questão de saber se, em lugar de advogar uma sociologia pós-moderna, não deveríamos ter como objetivo criar uma sociologia do pós-modernismo. Se queremos compreender o pós-modernismo, seria o caso de abster-nos de utilizar metodologias sociológicas para usar modelos pós-modernos de análise e assim produzir uma avaliação pós-moderna do pós-modernismo? Com efeito, isso apontaria para uma remoção da sociologia e para uma nova sociologia ou antisociologia pós-moderna. Examinemos especulativamente algumas das possibilidades que disso poderiam advir. Uma avaliação pós-moderna do pós-modernismo resistiria ao exame dos desenvolvimentos do conhecimento e da inter-relação entre especialistas em produção simbólica e outros grupos para oferecer uma avaliação parasítica - parasita de um parasita - uma avaliação que utilizaria estratégias pós-modernas para estabelecer semelhanças e diferenças internas do pós-modernismo, seus paradoxos, ironias, incoerências, intertextualidade e qualidades multifrênicas. Alternativamente, ela poderia adotar a estratégia de contrabandear uma metanarrativa coerente que narrasse uma versão da queda para anunciar o fim das metanarrativas (Hutcheon, 1987, e outros acusaram Lyotard de adotar essa estratégia). Outra possibilidade ainda seria partir do princípio de que determinados desenvolvimentos, determinados processos a longo prazo, estabeleceram-se cumulativamente até uma ruptura final que fendeu o processo histórico para produzir uma nova configuração pós-sociedade: a cultura pós-moderna. Visto que essa perspectiva defende o ponto de vista de que já estamos no interior de uma cultura pós-moderna, toda tentativa de teorizar o pós-modernismo utilizando as velhas técnicas e metodologias estaria fatalmente fadada ao fracasso. A avaliação do mundo simulacional pós-moderno desenvolvida por Baudrillard (1983a, 1983b) é desse tipo, com ênfase na sobrecarga cultural gerada por uma superprodução de informações que chegam por meio da mídia que conduz a uma implosão do significado e a um mundo simulacional, um hiperespaço em que vivemos além da normatividade e da classificação, numa alucinação estética de realidade. Sem dúvida, dentre os autores acadêmicos que tratam do pósmodernismo, Baudrillard é um dos mais radicais quando se trata de levar a lógica do pós-modernismo até seus limites extremos, deliciando-se com os tropos lingüísticos pós-modernos e as imagens de uma pós-sociedade - o fim do social - fora do alcance da explanação sociológica. (Para uma avaliação norte-americana da "cultura excrementícia" pós-moderna muito apoiada em Baudrillard, ver Kroker e Cook, 1986.) Para Baudrillard, toda tentativa de discutir as massas viscosas em termos de normatividade, ou de análise de classes à maneira de Bourdieu, está fadada ao fracasso por ser uma forma de análise pertencente ao estágio anterior do sistema, agora ultrapassado.

Outra implicação da sociologia pós-moderna seria enfatizar não apenas o fim do social, corno também o fim da história. A avaliação de pós-modernismo apresentada por Vattimo (1985) enfatiza que o pós-moderno deve ser concebido não apenas com o significado de ruptura histórica que aponta pára um movimento para além da modernidade. O pós-modernismo envolve as noções de época pós-metafísica e pós-moderna, com a rejeição da idéia modernista de desenvolvimento social, ou de um ponto de vista unificador passível de ser imposto à história. Na realidade, o fim da história sempre esteve dado; só agora podemos reconhecê-lo e aceitá-lo. A crítica e a rejeição pós-modernista das metanarrativas da modernidade (ciência, religião, filosofia, humanismo, socialismo, feminismo etc.), todas elas voltadas para a imposição de algum sentido de coerência e irrefutabilidade à história, afastamnos das universalizações para conduzir-nos à particularidade do saber local. Essa é uma virada defendida no plano teórico com argumentos apoiados na obra de Nietzsche, Heidegger e Derrida; ora, é possível que mesmo essa virada teórica tenha entrado em evidência num momento particular no tempo e, em decorrência, deva relacionar-se simbioticamente ao que é visto como uma de-historização da experiência em curso no interior da cultura de consumo contemporânea e que também mina as universalizações e o sentido de narratividade ordenada no plano do dia-a-dia, por meio de sua acentuação de um presente multifacetado e em mutação constante.

Assim, as questões com que nos defrontamos ao tentar compreender sociologicamente a cultura pós-moderna giram em torno da compreensão de como se relacionam entre si estes dois aspectos: a produção e circulação das teorias pós-modernas (muitas das quais imbuídas de um sentido não trágico de fim da história) e a produção e circulação mais ampla das experiências e práticas culturais pós-modernas do dia-a-dia. Para tanto não é preciso ser contra o pós-modernismo ou a favor dele; antes, vemo-nos na contingência de explicar sociologicamente como o pós-modernismo é possível e como chegou a existir um interesse pela frouxa família de conceitos a ele associada. Isso a

despeito da acusação óbvia, dos advogados do pós-modernismo, de que esse empreendimento em si está fatalmente comprometido, representando um vínculo obsoleto com a metateoria modernista. Em suma, portanto, procuramos compreender e apontar a necessidade de uma explicação para esses dois aspectos, o teórico e o do dia-a-dia, do proclamado movimento em direção ao pós-moderno, em que o *pós-modernismo*, teorizado e expresso mediante práticas intelectuais e artísticas, pode ser visto como um indicador ou precursor de uma *cultura pós-moderna* mais ampla, um conjunto mais amplo de alterações na produção, consumo e circulação de bens e práticas culturais. Pode até ser que essas tendências assumam proporções que marquem época, assinalando, em decorrência, um passo rumo à *pós modernidade*.

Se rejeitarmos a noção de uma sociologia pós-moderna em favor de uma avaliação sociológica do pós-modernismo e a considerarmos parte de um processo a longo prazo e em larga escala, defrontamo-nos com uma tarefa de grandes proporções, que ultrapassa os limites deste artigo. Tudo o que este artigo procura fazer é esboçar os contornos do que decorreria de uma tal abordagem. Em *primeiro lugar*, queremos contestar algumas decorrências do fato de adotarmos as reivindicações pós-modernistas (conquanto muitas vezes implícitas) de ser uma metodologia superior e de ter detectado uma ruptura significativa no processo histórico, uma ruptura que nos põe à beira de uma cultura pós-moderna e de uma eventual época ou antiépoca de pós-modernidade. Em *segundo lugar*, temos a intenção de sugerir tentativamente que o pós-modernismo deveria ser entendido em termos de processos que ocorrem no interior da dinâmica das relações intergrupo.<sup>(2)</sup> Mais especificamente, é preciso que perguntemos quem são os produtores e transmissores dos bens simbólicos pós-modernos. É preciso que examinemos as práticas concretas do pós-modernismo para descobrir quais são os processos e dinâmicas ativos no interior de diversos campos - arte, arquitetura, música, literatura - e entre intelectuais e acadêmicos, além de examinar formas em que emergem novas condições que acentuam a circulação e o intercâmbio entre os produtores e disseminadores nesses campos. A esse respeito podemos pensar em estratégias de marginalizados contra o estabelecido, em processos de monopolização e usurpação, nos efeitos da inflação etc. Mesmo essas alterações devem ser relacionadas aos processos a longo prazo que determinaram uma alta geral nos números de especialistas em produção, disseminação e reprodução simbólicas, e alteraram seu relacionamento com outros grupos da sociedade, e elevaram tanto sua valorização geral pela sociedade como sua própria capacidade de defender e demonstrar sua eficácia social. Isso não significa pretender que a emergência, aumento numérico e maior poder potencial desses grupos no interior da classe média e, mais recentemente, daquilo que foi chamado "a nova classe média", se aproximem sequer de algo como a ascensão de uma nova classe baseada em capital cultural capaz de desafiar a velha classe burguesa com seu suposto poder cada vez mais obsoleto baseado no capital econômico. Os intelectuais e especialistas em produção simbólica estão longe de virem a ser o tipo de nova classe hegemônica apregoada por Gouldner (1979). Ora, mesmo com essa afirmação, não devemos subestimar as mudanças ocorridas nas interdependências e no equilíbrio entre os especialistas econômicos e os especialistas simbólicos. A emergência e expansão de setores da nova classe média, ou daquilo que se chamou "classe de serviços" (Lash e Urry, 1987), criam não apenas especialistas em produção e disseminação simbólicas mas também um público potencial que talvez seja mais sensível e sintonizado com os diversos bens e experiências culturais e simbólicos definidos como pós-modernos.

Mais especificamente em relação à emergência do pós-modernismo nas artes na década de 60 e em certos campos acadêmicos e intelectuais na década de 70, deveríamos focalizar nossa atenção na emergência de uma coorte geracional particularmente grande, "a geração dos anos 60", que ingressou nas faculdades em números mais elevados que jamais antes e que desenvolveu orientações, gostos e disposições que transporta consigo em sua trajetória na vida adulta. É possível argumentar ainda que os artistas e intelectuais detectam, cristalizam definições específicas de uma consciência geracional e as disseminam por diversos públicos e mercados. Nesse sentido, as sensibilidades que a "geração dos anos 60" articulou sub-representam as orientações mais estáveis e tradicionais de membros ligados aos negócios, à indústria e à ciência, enfatizando a estetização da vida, o descontrole emocional e a informatização. Muitas vezes se observou que há continuidades entre "a geração dos anos 60" e todo um leque de movimentos contraculturais que têm início com os românticos (Abrams e McCulloch, 1975; Martin, 1981; Weiss, 1986; Sayre e Loewy, 1984).

Nisso tudo, o que apresenta interesse é que esse projeto da estetização da vida, com sua celebração do artista como herói e a estilização da vida numa obra de arte - tanto a expressividade do projeto do artista quanto seu estilo de vida - encontrou ressonância num público mais abrangente que aquele composto pelos círculos intelectuais e artísticos, mediante a expansão de grupos ocupacionais específicos especializados em bens simbólicos e que funcionavam ao mesmo tempo como produtores/disseminadores e consumidores/públicos para os bens culturais. A expansão dos

"novos intermediários culturais", como os denomina Bourdieu (1984), envolveu a expansão do leque de bens culturais legítimos e a ruptura de algumas das antigas hierarquias simbólicas. Os novos formadores de gosto, constantemente à procura de novos bens e experiências culturais, também se dedicam à produção de pedagogias populares e guias de vida e de estilo de vida. Eles estimulam a ocorrência de uma inflação de bens culturais, vão constantemente buscar inspiração nos filões artísticos e intelectuais e, pelo fato de trabalharem paralelamente a esses filões, contribuem para criar novas condições de produção artística e intelectual. Os novos intermediários culturais podem ser encontrados nas ocupações de consumo cultural orientadas para o mercado - mídia, publicidade, design, moda etc. - e nas profissões subsidiadas pelo Estado e voltadas para o auxílio privado, como as profissões de aconselhamento, as educacionais e as terapêuticas. Para entender a receptividade a bens e práticas pós-modernos, portanto, somos obrigados a investigar os processos no interior da sociedade que conferiram maior proeminência a especialistas em produção simbólica e, especificamente, as relações em mutação entre artistas, intelectuais, acadêmicos e intermediários culturais, bem como suas interdependências cambiantes numa figuração mais ampla, que inclui empresários, políticos e administradores. Naturalmente, o litígio entre o que foi denominado "nova pequena burguesia" (Bourdieu, 1984) e a velha pequena burguesia, com o thatcherismo na Grã-Bretanha desferindo fortes ataques contra artistas e intelectuais em nome de valores vitorianos, ainda prossegue. Mesmo assim, é interessante observar a elasticidade dos especialistas em produção e disseminação simbólica, e sua capacidade de adotar novas táticas em situações adversas. É provável, antes, que devêssemos ver esse processo na metáfora eliasiana de um equilíbrio que pende na direção dos centros de produção simbólica nas décadas de 60 e 70 e na direção de um maior predomínio dos centros de produção econômica na década de 80 (Wouters, 1987). Ao mesmo tempo, a noção de um litígio entre os especialistas simbólicos e econômicos não deveria impedir-nos de perceber as interdependências básicas entre ambos e as formas como o excedente de capital financeiro da década de 80 pode ser usado para financiar a arquitetura pós-moderna ou inflar os mercados de arte, ou as formas como as cidades estimulam os especialistas simbólicos a deslocarem-se para áreas em processo de renovação (por exemplo, o SoHo em Nova York descrito por Zukin, 1982x, 1982b), com o objetivo de acelerar a *gentrification* e uma alta geral no prestígio e no capital simbólico da cidade. Em decorrência, é possível que haja locais específicos onde esteja ocorrendo o que foi designado como processo de "pós-modernização" (Cooke, 1988).

## O desenvolvimento do pós-modernismo no interior dos campos cultural e intelectual

Caso examinemos mais detalhadamente algumas dessas alterações, seria útil focalizar o lugar ocupado pelo pós-modernismo no interior de campos artísticos, intelectuais e acadêmicos específicos. Em primeiro lugar, ainda não existe uma visão unificada do pós-modernismo identificável nos campos da arquitetura, literatura, música, arte, fotografia, artes cênicas, filosofia e crítica. Jameson (1984c:62), por exemplo, distingue entre o pós-modernismo pró-modernista de Lyotard e o pós-modernismo antimodernista de Jencks. Evocando a primeira vez que utiliza o conceito em seu livro, *The language of postmodern architecture*, Jencks (1984:6) nos diz que:

Na época em que escrevi o livro, em 1975 e 1976, o termo e o conceito *pós-modernismo* só haviam sido usados com uma certa frequência na crítica literária. E, o que era mais perturbador, como depois percebi, fora usado com o sentido de "ultramoderno", com referência aos romances extremistas de William Burroughs e a uma filosofia de niilismo e anticonvenção. Embora estivesse ciente desses escritos de Ihab Hassan e outros, adotei o termo para designar o oposto disso tudo: o fim do extremismo de vanguarda, a volta parcial à tradição e o papel central da comunicação com o público - e a arquitetura é a arte pública.

No campo da crítica literária, o termo *pós-moderno* foi usado alguns anos antes por Spanos, possivelmente ignorante de seu uso anterior por outros críticos literários - como Hassan na década de 60. Spanos (1987:2), como Jencks, recentemente evocou sua primeira utilização desse termo ao organizar a publicação *boundary 2*.

No outono de 1970 [...] convenci meu colega, o romancista Robert Kroetsch, de que o tempo ou, como eu hoje preferiria dizer, a ocasião estava a exigir o lançamento de *boundary 2*, a "publicação da literatura pósmoderna" sobre a qual havíamos trocado correspondência [...] Ao cognominar o *boundary 2* "publicação da literatura pósmoderna" estávamos, ao que se constata, introduzindo um termo que veio a ser fundamental para o discurso crítico da história literária americana contemporânea. Na época, porém, eu não estava nem um pouco seguro do que pretendíamos com a expressão *pós-moderna*. O que provocou sua utilização foi meu forte sentimento de que o modernismo literário, especialmente enquanto discurso crítico, chegara a seu fim, de que o espaço diferencial aberto pela fronteira que ele cruzara nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX havia sido isolado e totalmente colonizado por - e no interior de - outra fronteira.

O que os dois exemplos parecem sugerir é uma preocupação com as questões de seu próprio campo específico e a cunhagem de um termo que desejavam usar para detectar, indicar, estabelecer e legitimar uma ruptura, e promover

um novo modo de análise que estava distanciado do modo de análise do já-estabelecido, sobretudo do modernismo estabelecido em seu campo: daí *pós-modernismo*. Desde meados da década de 70 houve maior circulação de informação graças a comentadores, artistas e acadêmicos, que se precipitaram sobre o termo procurando explorar seus significados, fato que aumentou a possibilidade de um escopo de significado mais amplamente aceito para o pós-modernismo.

A arte de *nomear-se* é uma estratégia importante de parte de grupos envolvidos em litígios com outros grupos. O uso de um novo termo - como *pós-modernismo* - por pessoas de fora ou novatos no campo pode ocorrer quando as possibilidades dessas pessoas de subir até mais acima nas estruturas hierárquicas legítimas existentes são restritas. Essas táticas de vanguarda têm o propósito de criar um espaço situado adiante do estabelecido, um espaço que finalmente ocasione uma reclassificação do campo que redesigne o estabelecido como aquilo que ficou fora de moda.

É tentador considerar o pós-modernismo uma estratégia de vanguarda que surge inicialmente no campo artístico e situá-lo no interior de uma longa história de movimentos de vanguarda cujas origens se encontram não só nas décadas de 1850 e 1870 em Paris, como também nos movimentos futurista, dadaísta e surrealista, e na vanguarda de esquerda da Rússia e da Alemanha da década de 20. O problema dessa abordagem é que ela tende a centrar-se nas similaridades de estratégias distintas, na irrupção periódica de antagonismo e conflito no seio da incômoda interdependência em que se vêem envolvidos os especialistas em produção simbólica e os especialistas econômicos, ou na construção de um ciclo "eterno" de ativismo, antagonismo, militarismo e agonismo pelos quais, supostamente, todos esses movimentos têm de passar (Poggioli, 1973). Ela deixa de distinguir suficientemente as condições *gerais* para a emergência de vanguardas nos centros metropolitanos a partir da década de 1850, com seu acesso à publicidade e às comunicações, e a necessidade de um público de profissionais e de classe ociosa, e as condições *específicas* dos movimentos particulares (Tagg, 1985-6). No caso do pós-modernismo, pensamos na necessidade de examinar a relação específica entre artistas, críticos, intelectuais e negociantes e as instituições artísticas ocorrida na década de 60 em Nova York por ocasião da emergência da arte pós-moderna. É necessário fazê-lo mesmo considerando o fato de que talvez as pessoas que se dedicam à produção e à indicação de textos ou objetos e antitextos ou antiobjetos pós-modernos resistam a todas as tentativas de estabelecer similaridades entre seu modo de trabalho e o das vanguardas anteriores, e, para falar a verdade, que é possível que circunstâncias específicas tornem improvável a coesão dessas pessoas num movimento de vanguarda, a despeito dos esforços envidados pelos críticos, negociantes e outros atores das instituições artísticas no sentido de promover uma ruptura nítida e uma nova vanguarda.

Com efeito, uma das características da arte pós-moderna na década de 60 foi seu ataque à arte institucionalizada: contra os museus e galerias, as hierarquias críticas acadêmicas de gosto e a consagração das obras de arte enquanto objetos de exposição claramente demarcados. Esse ataque à arte autônoma, institucionalizada, não era em si nenhuma novidade. Como demonstra Peter Burger (1984), ele ocorreu com a vanguarda histórica da década de 20 e sua rejeição do esteticismo. Nesse contexto, é interessante observar que na década de 60 houve um ressurgimento de interesse pelos movimentos dadaísta e surrealista, especialmente pela obra de Marcel Duchamp (Huysen, 1984). Também se argumentou que o pós-modernismo ocorreu pela primeira vez com a vanguarda histórica da década de 20, que efetivamente praticou o pós-modernismo *avant la lettre* (Lash e Urry, 1987). Na década de 60 temos tentativas semelhantes e talvez mais extremadas de romper as barreiras que separam arte de cotidiano, de resistir à transformação da arte em objeto-mercadoria de museu. Aqui pensamos nos *happenings* e na arte de paisagem idealizada por Christo, o artista búlgaro-americano cujos "eventos" incluíam enrolar parte do litoral da Austrália e pendurar uma imensa cortina sobre um vale do Colorado. Ora, mesmo essa tentativa de praticar uma antiarte, de rechaçar o objeto de arte permanente enfatizando uma experiência transitória impossível de ser objetificada ou transformada em mercadoria, em pouco tempo encontrou uma vertente que a conduziu às instituições artísticas por meio de fotografias, livros, filmes e exposições da obra de Christo (Martin, 1981:110):

Nesse sentido, uma das principais críticas pós-modernas da década de 60, Susan Sontag (1967), argumentou que o objeto de arte não deveria ser um texto, mas outro objeto sensorial no mundo. Essa nova sensibilidade favorecia a música, a dança, a pintura, a escultura e a arquitetura, em detrimento do romance. Essa ênfase na sensação, na imediatez primária do figurado em oposição ao discursivo, resultou na caracterização da estética pós-moderna como uma estética do corpo (Lash e Urry, 1987). Podemos oferecer dois exemplos breves para ilustrar essa afirmação. O primeiro é a *body art* de Oppenheim. Um videoteipe intitulado *I'm failing* apresenta Oppenheim tentando afogar-se num tanque de água (paródia, talvez, da obra anterior de Salvador Dalí, *Submarino invertido*, em que o artista quase se

afofou; em sua autobiografia há uma descrição do fato). Em outro teipe, pedras caem em câmara lenta sobre o ventre de Oppenheim. O videoteipe de sua apresentação multimídia *Disturbational art* é interessante porque mostra Oppenheim comendo dez biscoitos em forma de homens e depois microscópicos slides em cor das excreções desses homens, projetados em galerias (passíveis de serem tomados simplesmente como pintura abstrata), ao lado de um videoteipe de projeção contínua exibindo todo o processo de ingestão e excreção (Wall, 1987). O segundo exemplo é o de um *body artist* australiano, Stelarc, que utiliza instrumentos médicos para filmar o interior do próprio corpo-fluxo sanguíneo, músculos, batimentos cardíacos -, sua própria interioridade e a "paisagem acústica" que mostra o corpo como algo ao mesmo tempo repulsivo e fascinante (Kroker e Kroker, 1987:vi).

É inegável a dificuldade de conceber de que forma essa *body art*, esses *happenings* ou essa arte apoiados na repetição ou no acaso (na música podemos pensarem "Sinking of the Titanic", de Briers, que tenta imitar uma música tocada debaixo da água e com múltiplas possibilidades de execução no intuito de obter uma receptividade similar para algumas obras de arte visuais, ou na música de Laurie Anderson, em que todos os instrumentos são fragmentos sintetizados da própria voz da cantora, enquanto a letra da canção é um encadeamento aleatório de expressões vocais recortadas), pode ser recuperada para as hierarquias estabelecidas dos sistemas estéticos e de gosto. Nisso consiste a questão, evidentemente: derrubar as antigas distinções entre alta cultura e cultura de massa, e desafiar a visão do artista criativo autônomo, bem como a definição artesanal de arte perpetuada pelo modernismo, para mostrar que a arte está em toda parte, não só no corpo mas também na paisagem degradada da cultura de massa. Disso decorre a emergência da pop art na década de 60 e sua caracterização como uma ruptura cultural associada à emergência da contracultura (ver Hebdige, 1983; Huyssen, 1981; Martin, 1981).

Existe um importante sentido em que a própria auto compreensão que têm os artistas de seu projeto na produção de obras/antiobras de arte pós-modernas só se articula mediante a relação desses artistas com os críticos e os intelectuais. Muitas vezes se observa que no caso do pós-modernismo os críticos desempenharam um papel mais importante que jamais antes, e que "em alguns aspectos, pós-modernismo se transformou em termo de críticos sem jamais ter-se tornado efetivamente um movimento artístico" (Bradbury, 1983:325). Ao passo que se observou um aumento do número total de teóricos-artistas a partir do final da década de 1960 (paralelo a uma expansão generalizada das instituições artísticas, da publicação de livros, revistas e jornais dedicados a teoria da arte/crítica da cultura e dos diversos públicos que discutiremos mais adiante), não deveríamos negligenciar a forma como esse fato se relaciona a um processo a longo prazo de expansão do número total e do potencial de poder dos especialistas em produção simbólica do século XVII para cá. Do século XVIII em diante observamos o desenvolvimento da estética e da história da arte como disciplinas independentes, o desenvolvimento da literatura periódica, a emergência da crítica como profissão independente e o desenvolvimento de academias, exposições e locais específicos de produção e disseminação artística - estúdios, galerias, escolas de arte, universidades, museus etc. (Burglin, 1985-6). Se o crítico ou filósofo é visto hoje como intervindo mais ativamente não apenas na articulação das práticas artísticas como também na promoção de teorias específicas que o artista em seguida tenta articular, seria o caso de enfatizar-se que essa situação nada tem de excepcional. Os participantes do movimento dadaísta, que eclodiu no final da I Guerra Mundial, como já mencionamos, estavam preocupados com a dessacralização de toda arte, com enfatizar o absurdo do esteticismo da "arte pela arte" e com o desmantelamento de todos os códigos, inclusive do que viam como a absurda cultura da guerra. Sua tendência para a montagem e seu ataque à unidade ilusória de cada texto para revelar sua polissemia mostra a influência da filosofia de Nietzsche, e é interessante observar que um dos fundadores do dadaísmo, Hugo Ball, escrevera anteriormente uma tese sobre Nietzsche (Kuenzli, 1987).

Na década de 1970 nos Estados Unidos percebe-se a ocorrência de um processo semelhante, com Derrida e a desconstrução substituindo Nietzsche no papel de ponto de referência central para a teoria pós-moderna disseminada mediante uma rede muito mais densa de textos secundários, publicações e comentários jornalísticos. Para tomar um exemplo, no campo da fotografia a teoria da desconstrução foi promovida por críticos nova-iorquinos como Douglas Crimp; essa teoria afirmava que a fotografia já não podia pretender produzir originalidade, visto que as fotos eram sempre repetições de "já vistos". Em decorrência, elas deveriam simular e representar imagens comuns (Cindy Sherman), refotografar imagens inalteradas de fotógrafos reconhecidos de arte elevada (Levine) ou refotografar imagens publicitárias (Andre, 1984).

Claro, sempre se pode argumentar que o pós-modernismo não representa tanto uma ruptura ou crise no processo social mais amplo, mas que é um sintoma de uma crise mais específica no âmbito do campo dos próprios



intelectuais. Com efeito, o pós-modernismo representa uma perda de confiança, por parte dos intelectuais, no potencial universal de seu projeto. Ao mesmo tempo, ocorre uma desvalorização social mais ampla: 'uma auto desvalorização da moeda dos bens intelectuais. Daí a ênfase em teoria pós-moderna que Hassan (1985) detecta e categoriza com ó tendências para *indetermanências*, o reconhecimento de abertura, pluralismo, casualidade, ecletismo, incoerência, paralogismo, intertextualidade, primado do múltiplo sobre o uno; e *imanências*, a admissão da existência de nosso mundo interno, de nossa própria auto constituição simbólica opaca, de nosso aprisionamento numa disseminação e difusão de signos que desrealizam a história e todas as outras metanarrativas. Tem sido afirmado que a emergência de uma filosofia antifilosófica, antifundacional, adotada sob a bandeira do pós-modernismo, reflete uma perda de confiança, por parte dos intelectuais ocidentais, na superioridade de seu projeto, em sua autoridade e capacidade de estabelecer parâmetros universais de verdade, moralidade e gosto, na direção dos quais a humanidade haverá de progredir. Bauman (1988) associa essa admissão do policulturalismo a uma mudança no papel social dos intelectuais vinculada ao fato de que o Estado hoje não necessita legitimação para reproduzir a estrutura de dominação. A condição dos intelectuais vê-se ainda mais corroída pela expansão maciça da produção de bens culturais que eles já não podem controlar e sobre os quais nem sequer são consultados, à medida que "proprietários de galerias, editores, diretores de televisão" e outros "capitalistas" ou "burocratas", os "agentes do mercado", corrompem as coisas (Bauman, 1988:224). Mais adiante falaremos mais sobre o ascenso do que prefiro descrever como "novos intermediários culturais" ou "novos intelectuais" ou "para-intelectuais" e as condições gerais de inflação na produção de bens simbólicos.

Se olharmos para o campo dos intelectuais (tendo em mente que o termo *intelectual* não é de modo algum um conceito não problemático, abrangendo um leque de especialistas em produção simbólica cuja vasta maioria tem, hoje, uma base nas instituições acadêmicas), deparamo-nos com os paralelos entre sua prática e as práticas artísticas. Como observa Bourdieu (1983:4): "Semelhantemente ao artista [...] o filósofo se apresenta como um criador não criado que nada está a dever à instituição". O "centrismo intelectual" dos intelectuais impede-os de considerar sua prática uma prática, e, enquanto o antifundacionalismo para o qual se voltaram as teorias pós-modernas oferece uma crítica necessária do universalismo filosófico, muitas vezes verifica-se uma incapacidade de ver essa virada em outros termos que não os termos dicotômicos que obscurecem as nuances das diferenças entre o universalismo e o relativismo, e desautorizam a possibilidade de que a emergência desses mesmos conceitos deva ser associada ao desenvolvimento do lastro do saber humano. Em decorrência, a perda do universalismo é vista necessariamente como conducente ao pluralismo e ao relativismo em que os intelectuais ainda têm a tendência de verem-se a si próprios como "criadores não criados" - se não, agora, como criadores de axiomas universais, pelo menos em termos de seletividade, com ênfase no caráter aleatório e na relatividade de sua escolha em um hipotético leque finito de posições. A crítica do universalismo (freqüentemente aumentado às proporções de um espantinho no qual é difícil supor que alguém acredite) desautoriza a possibilidade de várias composições e balanços entre universalismo e pluralismo, absolutismo e relativismo, envolvimento e distanciamento. Às vezes há também uma importação de universalismo pela porta dos fundos, na suposição de que a roda da história se tenha fixado naquele determinado conjunto de aporias ou de que finalmente tenhamos tido a extraordinária coragem de ver através dos enganosos esquemas significantes representacionais a eterna condição humana de fiação de palavras - infinita, mas finalmente desprovida de sentido e insubstanciável. Com efeito, a única coisa que podemos fazer, é entrar no jogo da significação, e a arte se transforma no paradigma máximo para o conhecimento (Kauffmann, 1986), tanto no campo das ciências como no das ciências sociais ou das humanidades. Isso também pode ser usado como justificativa para os teóricos pós-modernos que escrevem uma história "esgarçada" ou filosófica para afirmar suas convicções, como Arac (1986) declara que acontece com escritores como Lyotard e Rorty.

Realçar a aparente ingenuidade dos intelectuais de ontem, com seus esquemas universalistas, introduz um sentimento clandestino de nosso próprio progresso no saber em relação ao deles, um progresso que nos permite desautorizar a falsa crença no progresso daqueles intelectuais. Ao mesmo tempo, essa atitude deixa de enfatizar a diversidade no interior do campo intelectual e a relação do pós-modernismo com a subtendência contracultura) antifundacional substantiva que vem florescendo no interior da vida intelectual do Ocidente pelo menos desde os tempos dos românticos. Essa tradição procurava desenvolver a relação entre os modos artístico e intelectual de teorizar, e estabelecer o gosto estético como critério para o conhecimento e a estetização da vida como guia para o viver: tradição em que seríamos obrigados a situar Nietzsche, que é reverenciado por teóricos pós-modernos, pós-estruturalistas e desconstrutivistas como Derrida, Foucault, Deleuze e Baudrillard (ver Megill, 1985; Rajchman, 1985).

Para os intelectuais que, para utilizar a metáfora de Arac (1986), escrevem histórias mais "densas" pelo fato de

utilizarem materiais empíricos na análise da emergência do pós-modernismo - e aqui Arac cita Anderson, Bell e Jameson -, verifica-se por vezes uma tendência a argumentar a favor da existência de uma cultura pós-moderna amplamente disseminada mediante a interpretação de evidências pertencentes à experiência dos intelectuais. Neste ponto especificamente podemos pensar nas obras de Jameson (1984a, 1984b) e Berman (1983). Jameson (1984b), por exemplo, identifica as duas características fundamentais do pós-modernismo como sendo (1) a transformação da realidade em imagens e (2) uma fragmentação esquizofrênica do tempo em uma série de presentes perpétuos. Em sua descrição do Hotel Bonaventure, em Los Angeles, ele nos oferece uma leitura do significado que o hotel tem para ele, enfatizando a experiência essencialmente pós-moderna induzida por esse novo "hiperespaço". O problema é que não se apresenta nenhuma evidência no sentido de mostrar como homens e mulheres dedicados às atividades cotidianas vivenciam hoje aquela edificação. Tem-se a impressão de que a experiência só passa a ser especificamente pós-moderna depois que são informados do fato de que a edificação é pós-moderna. Se for esse o caso, teríamos que incluir em nossa análise a função e as estratégias empresariais de intelectuais, arquitetos, críticos e intermediários culturais com algum interesse em promover o nome e em desenvolver uma pedagogia para o pós-modernismo adequada à educação de diversos públicos. Em acréscimo a toda a ênfase em intertextualidade e multileitura dos textos por parte de alguns críticos pós-modernos, há outros que, em comparação com a suposta fragmentação e diferença, pressupõem uma unidade de experiência anterior ao discurso que corresponde ao processo global de lógica capital ou modernização e que dá origem a uma série de expressões que os críticos podem identificar como sendo manifestações da unidade da experiência (Tagg, 1985-6). Esse sentido de totalidade leva a totalizações como "era pós-moderna", a subtotalizações como "cultura pós-moderna" e à "esfera cultural", que pressupõe uma cultura integrada e unificada, geralmente derivada de um imperativo ou processo de algum sistema diretor - como "lógica do capital" ou "lógica cultural" ou "princípio axial" (por exemplo Jameson, 1984a; Bell, 1976). As práticas correntes dos grupos específicos envolvidos em diversas contendas, balanços de poder e interdependências são nitidamente evitadas na medida em que se opera um salto da experiência a um conceito integrador de "alto" nível ou vice-versa.

Efetivamente, uma sociologia do pós-modernismo teria de levar em conta os processos de competição, monopolização, desmonopolização e usurpação, e as várias estratégias dos marginalizados e dos estabelecidos que ocorrem entre os diferentes grupos de especialistas em produção simbólica e em que o termo *pós-modernismo* passa a ser um trunfo no litígio entre os grupos. Isso, nos conduziria à coleta de evidências que nos dessem condições de responder às questões: quem está usando o termo *pós-modernismo*? Em que práticas específicas ele é utilizado? Que grupos resistem a seu uso? Onde, especificamente, o termo é utilizado? Há locais específicos de pós-modernismo? Parte da resposta a essas questões que sugerimos deveriam emergir do exame do surgimento; desenvolvimento e uso do termo em campos intelectuais, acadêmicos e artísticos específicos, e da natureza cambiante dessas práticas, que leva a maiores intercâmbios entre os campos. Também estamos conscientes, porém, de que essas mesmas mudanças podem depender de mudanças que estejam ocorrendo (ou ser realçadas por elas) e que tenham tornado proeminente um número cada vez maior de intermediários culturais. A desestabilização das hierarquias simbólicas existentes, portanto, talvez não ocorra meramente em resposta às táticas usurpatórias e de vanguarda de artistas e intelectuais marginalizados, mas em termos de um aumento, ao mesmo tempo, da demanda e da capacidade de fornecer bens simbólicos e culturais de vários tipos (inclusive bens culturais de consumo e não apenas bens artísticos e intelectuais). O surgimento de novos intermediários culturais e novos públicos para os bens simbólicos no interior da própria classe média também deve ser entendido em termos de mudanças nas interdependências mais amplas entre especialistas em negócios, economia e Estado, e especialistas em produção simbólica; mudanças que fazem parte de um processo a longo prazo de crescente valorização da arte. Um processo que parece inclinado a prosseguir, a despeito da atual onda de retrocessos e da avaliação mais negativa dos especialistas simbólicos, à medida que o balanço do poder volta a pender mais marcadamente para os especialistas econômicos. Agora já podemos olhar para algumas dessas mudanças.

### **Os novos intermediários culturais e os centros do pós-modernismo**

Muito já se escreveu em sociologia sobre a nova classe média. Na realidade argumentou-se que a emergência da própria sociologia está associada à tendência hegemônica dessa classe em sua tentativa de reforçar a valorização social do saber intelectual, dos bens simbólicos e do capital cultural em contraposição ao capital econômico (Gouldner, 1979). Embora essa concepção por vezes negligencie as interdependências entre os especialistas em economia e em simbólico, e o importante sentido em que a autonomia crescente dos economistas e seus teóricos levou a uma crescente autonomia da ciência econômica que se transformou na primeira análise científica da sociedade (ver Elias, 1984a), ela chama a atenção para o desenvolvimento do poder potencial dos especialistas em produção e disseminação

simbólica no âmbito da classe média. Há longos debates sobre a emergência e a composição da nova classe média e sobre os problemas envolvidos na explicitação de seu papel dentro da teoria marxista de classes, mas esses debates são excessivamente complexos para que os examinemos aqui (ver Bruce-Briggs, 1979; Barris, 1986; Carter, 1985; Barbalet, 1986). Alguns podem contestar essa terminologia e preferir referir-se à "nova pequena burguesia" (Bourdieu, 1984) ou à "classe do saber", ou à "nova classe", segundo Djilas, Galbraith e outros (Bruce-Briggs, 1979). Outros (Lash e Urry, 1987), mais recentemente, referiram-se à expansão da "classe de serviços" (empregadores, gerentes e profissionais), que cresceu num total de praticamente meio milhão de empregos na Grã-Bretanha entre 1971 e 1981, e em 1981 totalizou 13,2% da força de trabalho, em contraposição aos 11,0% de 1971 (ver Cooke, 1988).

Houve ainda um enorme volume de debates (boa parte dos quais consistia em especulações cheias de animosidade de jornalistas na mídia) sobre a emergência dos *yuppies* (*young urban professionals* [jovens profissionais urbanos]), considerados um segmento de elite da geração *baby boom* norte-americana; houve quem dissesse que esse segmento em rápido crescimento pode ser aumentado pelos *yuppies* "psicográficos" que, embora não possam ser considerados *yuppies* autênticos, arvoram atitudes semelhantes. Segundo esse estudo, enquanto 14% da geração *baby boom* (os nascidos entre 1946 e 1964) podem ser considerados *yuppies*, quase 50% da coorte *baby boom* são "*yuppies* psicográficos", representando aproximadamente 30 milhões de pessoas nos Estados Unidos (ver Burnett e Bush, 1986:27). Enquanto se faz necessária uma boa dose de pesquisa sistemática em torno de seus arranjos e estilos de vida para ver até onde os *yuppies* são efetivamente os "consumidores perfeitos" egoístas e os hedonistas narcisistas e calculistas que se disse que eram (para uma útil introdução ver Hammond, 1986), a própria formulação do conceito *yuppie* focaliza a atenção na ampla coorte do pós-guerra, boa parte da qual teve uma infância de relativa prosperidade, atingiu altos níveis educacionais, atravessou a década de 60 na adolescência, e com vinte e poucos anos e nas décadas de 70 e 80 ingressou maciçamente num mercado profissional cada vez mais competitivo. É possível que nesse grupo se tenha formado um conjunto alternativo de gostos e esquemas classificatórios que talvez venha a ter um efeito social crescente, à medida que alguns deles atinjam a meia-idade e ocupem posições de poder em várias organizações.

Enquanto as definições da nova classe média freqüentemente incluem gerentes, empregadores, cientistas e técnicos, o setor no qual eu gostaria de focalizar a atenção é o grupo em expansão dos "novos intermediários culturais" (ver Bourdieu, 1984). Essas pessoas dedicam-se a oferecer os bens e serviços simbólicos a que já nos referimos antes - o marketing, a publicidade e as relações públicas; são produtores de rádio e televisão, apresentadores, jornalistas de revistas, comentaristas de moda; a esses vêm somar-se ainda os profissionais de auxílio (assistentes sociais, conselheiros matrimoniais, terapeutas sexuais, dietistas, *play leaders* etc.). Se observarmos o *habitus*, os esquemas classificatórios e os arranjos do grupo, convém lembrar que Bourdieu (1984:370) referiu-se a eles como "novos intelectuais" que adotam uma atitude de aprendizado diante da vida. São pessoas fascinadas com a identidade, a apresentação, a aparência, o estilo de vida e a busca incessante de novas experiências (ver Featherstone, 1987a, 1987b). Com efeito, sua consciência do leque de experiências a que têm acesso, a freqüente falta de ancoragem em termos de um local ou uma comunidade específicos, associadas à consciência de si do autodidata, que sempre deseja ser mais do que é e se recusa a ser classificado por meio de códigos estabelecidos, já que a vida é vista como algo essencialmente aberto. Bourdieu (1984:371) observa que sua busca de distinção mediante o cultivo do estilo de vida, de uma vida estilizada e expressiva, "torna disponíveis a *quase todos* as atitudes distintivas, os jogos distintivos e outros sinais de riqueza interna anteriormente reservados aos intelectuais". Eles promovem e transmitem ativamente o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo e se unem aos intelectuais com o objetivo de legitimar novos campos como o esporte, a moda, a música popular e a cultura popular enquanto campos válidos de análise intelectual. Esses intermediários culturais que atuam entre a mídia e a vida acadêmica e intelectual contribuem para facilitar a transmissão pela mídia de programas intelectuais populares, como a série *Modernity and its discontents*, transmitida pelo Canal 4 britânico, e a série da BBC sobre arte moderna *The shock of the new*, que auxiliam na promoção de uma nova linhagem de intelectuais-celebridades que não sentem muita aversão pelo popular, o qual na realidade adotam. Com efeito, eles contribuem para destruir algumas das antigas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno do eixo cultura popular/alta cultura. Essa veneração generalizada por bens intelectuais e pelo estilo de vida artístico e intelectual colabora, portanto, para criar um público dentro da nova classe média e, potencialmente, para além dela, receptivo aos novos bens simbólicos e experiências, ao estilo de vida intelectual e artístico, e a certas sensibilidades incorporadas ao pós-modernismo e por ele disseminadas.

É possível, evidentemente, acompanhar a gênese dessas sensibilidades; elas devem ser consideradas parte de um processo a longo prazo em que os especialistas em produção simbólica, desde os românticos, optaram por uma

maior exploração emocional e uma maior informalidade (que podem ser contrapostas à atitude dos especialistas em produção econômica), o que favoreceu um afrouxamento das coibições, com a intenção de facilitar objetivos artísticos e o estilo de vida artístico-boêmio. É bastante evidente que na década de 60 aquilo que ficou conhecido como "contracultura" desfechou um ataque contra as restrições emocionais e favoreceu um relaxamento dos parâmetros formais de vestuário, apresentação e atitudes. Contrariamente às percepções populares na época, foi afirmado por Wouters (1986), no rastro da abordagem de Elias, que essas manifestações de informalidade não assinalam uma ausência ou uma ruptura dos controles, pois na realidade elas se apóiam sobre um maior autocontrole. Com efeito, a capacidade de confrontar emoções perigosas e dolorosas previamente reprimidas exige ao mesmo tempo um relaxamento e um nível maior de controle: um "controle descontrolado das emoções". Os cânones menos estritos de comportamento e o relaxamento dos códigos concomitantes ao processo de informatização exigiam que os indivíduos demonstrassem mais respeito e consideração uns para com os outros, bem como capacidade de identificar-se com o ponto de vista alheio e apreciá-lo. Esse processo de informatização também favoreceu alterações nas estruturas organizacionais, com uma tendência ao gerenciamento por meio da negociação, em oposição ao gerenciamento por meio do comando, e uma maior fluidez nas estruturas organizacionais hierárquicas, bem como flexibilidade no desempenho das funções (De Swaan, 1981; Haferkamp, 1987). Poder-se-ia dizer que, enquanto o processo de informatização se tornou menos intenso no final da década de 70 e na década de 80 (Wouters, 1986, 1987), a "formalização da informatização" decorrente não produziu uma completa erosão dos "ganhos" da década de 60. Poder-se-ia dizer que alguns setores da nova classe média, os intermediários culturais e os profissionais do auxílio (as chamadas "profissões expressivas" por Martin [1981]) contarão com as necessárias disposições e sensibilidades que os tornariam mais abertos à exploração emocional, à experiência estética e à estetização da vida. Com efeito, a estetização do corpo, caracterizada como um dos elementos da arte pós-moderna, exige necessariamente descontrole emocional, tanto para sua produção como para sua apreciação. Da mesma forma, as teorias pós-modernas que detectam ou promovem as intensidades esquizo- ou multifrênicas ou uma "volta" a um estado pré-edípico decodificado de experimentação de intensidades corpóreas também estão a pedir um maior descontrole emocional. Poder-se-ia dizer ainda que o estilo de gerenciamento por meio da negociação penetrou nas instituições acadêmicas, com grupos marginalizados ao meio solicitando e adotando procedimentos e estilos mais informais de apresentação de obras de arte e deles próprios. (Nesse contexto, Pollock [1985-6] menciona uma interessante discussão dos desafios aos cânones anteriores de gosto estético e maneiras de exibir as obras defendidas por professores de arte de nível universitário [quase sempre homens] por uma nova geração de jovens estudantes mulheres.)

A sensibilidade crescente a fatores como estética, estilo, estilo de vida, estilização da vida - bem como a exploração emocional no âmbito da nova classe média desenvolveu-se paralelamente a uma elevação do total de pessoas trabalhando como artistas ou em ocupações artísticas intermediárias e uma elevação social mais generalizada no plano do respeito exigido por tais ocupações. Com efeito, houve uma "diminuição de contrastes", com a diferença do artista boêmio, marginalizado, tornando-se mais inteligível e aceitável. Em certos centros a elevação do número de ocupações artísticas foi extremamente marcada. Zukin (1982a, 1982b), em seu estudo da área do SoHo em Nova York, observa que na década de 60, segundo as estimativas, havia entre mil e 35 mil artistas trabalhando em Nova York, enquanto os dados obtidos no censo do início da década de 70 mostravam que eles eram cerca de 100 mil. Em parte o aumento do número de empregos resultou de um maior subvencionamento das artes por parte do Estado (ver DiMaggio e Useem, 1978) e da mudança de atitude de alguns líderes empresariais em relação às artes. A partir de 1965 nos Estados Unidos o número de empregos na área artística em instituições educacionais e culturais subvencionadas pelo Estado também aumentou rapidamente. Um dos efeitos desse fato foi que a distância entre as ocupações artísticas e as outras diminuiu, tornando-se possível desenvolver trajetórias relativamente seguras de carreira na área das artes. Em decorrência, a "visão artística" ficou mais próxima da visão da classe média comum. Zukin (1982a:436) escreve que, "longe de 'chocar a burguesia', a arte passou a ser a visão estética da burguesia". Essa ênfase deu origem a uma geração de profissionais, em lugar dos visionários e inovadores. A arte passou a ser menos elitista e mais "profissionalizada" e "democratizada". Nesse processo a área do SoHo, na *lower* Manhattan, em Nova York, ficou nobilitada: membros das novas classe média e alta afluíram para essa região decadente do centro da cidade com o objetivo de recuperá-la como centro de consumo cultural: "a Disneylândia do esteta", comentou uma revista (citada em Jackson, 1985). Processos paralelos ocorreram em outras cidades importantes do Ocidente mediante uma combinação da promoção das artes pelo Estado decorrente das estratégias dos políticos locais e nacionais, e da adoção de novas estratégias de investimento de capital pelos empresários e financistas. No interior desses centros das artes verifica-se uma interdependência manifesta crescente entre as figurações de artistas, intelectuais e diversos intermediários culturais, e diversos públicos e platéias. Enquanto representantes da comunidade empresarial, especialmente os

políticos profissionais que se consideram guardiões dos antigos valores pequeno-burgueses - como, por exemplo, Margaret Thatcher -, podem manifestar marcada aversão por muitos desses especialistas simbólicos mais recentes, esforçando-se para cortar os gastos governamentais com as artes, o mercado, inflado pelo ascenso de uma nova geração de investidores em arte, continua vigoroso. Com efeito, sob a pressão do dinheiro novo, segundo um porta-voz do Sothebys, em Nova York, "o mercado de arte atingiu o ponto de ser praticamente um novo negócio" (*The Independent Newspaper*, 28/5/87).

Em conseqüência o arranjo mais amplo, que reuniu políticos profissionais, administradores governamentais, políticos locais, empresários, financistas, negociantes, investidores, artistas, intelectuais, educadores, intermediários culturais e públicos, resultou em novas interdependências e estratégias que alteraram os balanços de poder e produziram alianças entre grupos que previamente talvez percebessem os próprios interesses como opostos.

Em termos mais genéricos, na década de 80 o balanço de poder talvez tenha se afastado dos centros nos quais profissionais acadêmicos, artísticos e de auxílio, e os intermediários culturais ocupam um grande número de empregos para os centros comerciais e administrativos que há muito se desenvolvem numa situação de tensão e oposição para com seus oponentes menos poderosos (Wouters, 1987). Claro, esse tipo de equilíbrio em tensão e as estratégias, interdependências, rivalidades e conflitos específicos que ele engendra ocorre hoje num arranjo extensivo e de amplo alcance de pessoas, o que talvez dificulte a tarefa de delinear-lo. Não obstante, ele merece uma pesquisa sociológica mais detalhada e sistemática que poderia utilizar com proveito estudos de processos similares. Como nos diz Wouters (1987:424), em alguns sentidos o equilíbrio em tensão entre os centros acadêmicos, artísticos ou de assistência social e os centros comerciais e administrativos assemelha-se ao equilíbrio em tensão descrito por Elias, entre a nobreza e a intelligentsia burguesa na Alemanha do século XVIII. Na época havia uma distinção similar entre a "profundidade" (de sentimento), a "virtude autêntica" e a "sinceridade" (da intelligentsia burguesa), e a "superficialidade", a "falsidade", a "cerimônia" e a "delicadeza externa" (da nobreza).

Claro, como já dissemos, hoje nos encontramos num arranjo e num conjunto de balanços de poder mais vastos e com mais grupos envolvidos do que o que se verificava entre a *intelligentsia* burguesa (*Bildungsbürgertum*) e a nobreza na Alemanha do século XVIII, o que não impede que o exemplo seja instrutivo e contribua para nosso desenvolvimento de uma sociologia do pós-modernismo.

### **O pós-modernismo e a estetização da vida**

Consta de uma recente e prestigiosa coletânea sobre a cultura pós-moderna (Foster, 1984) um artigo de Ulmer intitulado "O objeto da pós-crítica", no qual, adotando uma argumentação fortemente apoiada em Derrida, o autor afirma que o crítico não deve procurar seguir o antigo processo de tentar oferecer uma representação veraz ou correta do texto ou de seus significados; em vez disso o crítico deve sentir-se à vontade para encetar, parasítica e ludicamente, uma escritura não linear que subverta os conceitos e estratégias centrais do texto. Como afirma Kauffmann (1986:187), uma tal proposta e a demanda de uma "pedagogia pós-moderna" desafiam "a distinção entre arte e crítica, defendendo o ponto de vista de que a escritura crítica também deve ser artística". Uma valorização semelhante da arte, na qual os "artistas são os heróis" que articulam os limites de nosso mundo explorando a própria "fonte" e os limites de nossa linguagem, pode ser percebida na obra de Foucault (Rajchman, 1985; ver ainda Wolin, 1986; Megill, 1985). Um dos problemas dessa estratégia transgressiva é que seu alvo é o consumidor pequeno-burguês intolerante incapaz de conceber "o outro", que valoriza o discurso em detrimento da escrita etc. Mesmo assim, quem sabe, se examinarmos as alterações a longo prazo que deram destaque aos especialistas em produção e disseminação simbólica, hoje tal postura obtenha ressonância com um público muito mais amplo - não que tenhamos assistido ao fim do pequeno-burguês tradicional, facilmente chocável, longe disso. Com efeito, na nova classe média talvez haja um número crescente de pessoas que aceitam o princípio de que a vida estética é a vida eticamente boa, de que não existe natureza humana ou um "eu" autêntico, que somos uma coleção de quase-eus e que a vida se presta a ser moldada esteticamente (Shusterman, 1988). O desejo de estar continuamente aprendendo e se enriquecendo, de conquistar sempre novos valores e vocabulários, a curiosidade interminável em que o artista e o intelectual são heróis, postulada por alguns pós-modernistas (Shusterman trata especificamente de Rorty), tem uma longa história cujo início pode ser localizado nos românticos. Ela também é consonante com a preocupação com o estilo, a estilização da vida, o "nada de regras, só opções" que norteia o estilo de vida perpetuamente renovável encontrado na nova classe média e que seus membros, enquanto intermediários culturais, tentam disseminar por uma faixa mais extensa da população.

A ênfase na justificação estética da vida enquanto corrente mais disseminada no interior de nossa cultura foi recebida por alguns com um lamento nostálgico e uma ânsia de um novo despertar religioso (por exemplo Bell, 1976), e por outros com um lamento igualmente nostálgico para que fosse preservada a possibilidade de uma utopia marxista ou de uma "sociedade racional" autêntica (por exemplo Jameson, 1984a; ver O'Neill, 1987, para uma discussão desses pontos de vista). O próprio Jameson (1984c) lidou com o delicado problema de peneirar o pós-modernismo para identificar os veios progressistas e os retrógrados, mas nem por isso escapa à observação de Hutcheon (1987:23), de que sua atitude anterior, autodefinida como modernista progressista, de denegrir (juntamente com Eagleton) a posição realista de Lukács como ultrapassada ficou comprometida pela adoção de uma hostilidade reacionária para com o pós-modernismo. Essas são as aporias daqueles que desejam examinar e avaliar o pós-modernismo. Elas derivam da dificuldade de tentar entender o início do que talvez seja um novo movimento em cujos sintomas estamos imersos e pelos quais estamos envolvidos. Apontam para a necessidade de compreender o ascenso do pós-modernismo como parte de um processo de longo prazo que conduziu a um aumento do poder potencial dos especialistas em produção e disseminação simbólica: na realidade apontam para a necessidade de trabalhar rumo a uma sociologia do pós-modernismo, mais que para uma sociologia pós-moderna.

**Tradução: Heloísa Jahn**

## NOTAS

1. Acompanhar o método utilizado por Norbert Elias em seu exame do desenvolvimento a longo prazo de conceitos como civilização e economia e focalizar sua derivação dos termos do cotidiano e sua subsequente alteração em consequência da estrutura cambiante de balanços de poder entre grupos interdependentes para sua eventual teorização e canonização enquanto noções universais ou científicas é extremamente difícil em se tratando do termo *Pós-modernidade*. Uma das razões é o fato de estarmos olhando para signos e marcas dos estágios mais iniciais de um processo que talvez venha a distribuir-se em diversas direções ou dissolver-se prematuramente. Com efeito, embora possamos tentar discernir as marcas do pós-modernismo *avant la lettre* (por exemplo na vanguarda da década de 20), deveríamos ter em mente que o termo em si ainda não pode ser estabilizado, podendo tomar o rumo de muitas modas e manias acadêmicas recentes. Claro, isso não significaria que o processo fosse interromper-se ou que os portadores do "pós-modernismo" talvez chegassem a outros termos descritivos. Um aspecto mais a considerar é que os conceitos de civilização e economia estavam ligados ao ascenso de grupos determinados, os quais desfrutavam de importantes ganhos de poder e de um certo grau de sucesso no monopólio do saber e dos meios de orientação - na realidade, de uma capacidade de apresentar suas preocupações como preocupações que estavam de algum modo "na natureza das coisas", ou seja, como fundadoras. Se tentamos visualizar a trajetória do conceito pós-moderno, encontramos numerosas dificuldades - entre as quais a de estar na equivalência de um estágio pré-Quesnay e fisiocrata em relação ao desenvolvimento da economia. Por enquanto ainda não sabemos qual é o poder potencial dos especialistas em produção e disseminação simbólica. No passado os especialistas em saber (ou seja, os sacerdotes) atingiram um predomínio na troca dos balanços de poder; outros especialistas em saber talvez voltem a fazê-lo no futuro. (Para o relato de Elias sobre a relação entre os diversos especialistas em violência, saber, produção econômica e meios de orientação, ver Elias [1987b].) Os sinais atuais, porém, sugerem que tanto na produção de teorias de pós-modernismo como na de bens culturais pós-modernos há uma tendência para a desmonopolização. Em suma, a hiper-reflexividade, o antifundacionalismo e a "tolerância" policultura) encontrados nas teorias e práticas pós-modernas, ligado como está o pós-modernismo aos imperativos estilísticos e de moda dos mercados atuais em bens acadêmicos, intelectuais, artísticos e de consumo, podem, exatamente devido a sua dependência de públicos educados na busca da novidade, resistir às tendências para a monopolização e à construção de uma nova hierarquia simbólica estável. Nos termos de Elias, portanto, a capacidade de desenvolver tipos relativamente autônomos de saber (por exemplo a ciência), de um lado, ou um corpo de conhecimento relativamente estável ligado à capacidade de um grupo de monopolizar, no plano da sociedade, um leque de recursos de poder, de outro, talvez não ocorra neste caso. O elemento seguinte de sua abordagem a examinar (ver Elias, 1987b) é sua noção de "democratização funcional", que aponta para uma difusão do saber e para o crescente poder potencial das massas. Caso mantido, isso aprofundará a tendência para uma certa abertura e resistência à monopolização de saber, o que não quer dizer que não ocorram tentativas de remonopolização ou que não se desenvolvam pedagogias estáveis; porém, a ausência de princípios unificadores consensuais entre os especialistas culturais em condições de superprodução informacional e o desenvolvimento de centros competidores múltiplos de gosto cultural talvez tendam a reduzir a possibilidade de que haja um recentramento estável e uma re-hierarquização do saber e da cultura. Com efeito, deveríamos considerar essas tendências em termos de processos de monopolização e desmonopolização, e de alteração de balanços de poder.

2. Isso não significa sugerir que a teoria pós-moderna (e aqui estou pensando em Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrillard, Vattimo e Rorty, com a consciência de que alguns deles objetariam a sua inclusão na categoria) deva ser vista como um problema complicados, maliciosamente inventado, que simplesmente representa uma regressão a formas prévias de irracionalismo, e que uma vez processada sua explicação a sociologia pode voltar a proceder como antes. Ao contrário, a teoria pós-moderna está reagindo a circunstâncias alteradas na organização do saber e da cultura nas sociedades ocidentais contemporâneas que têm importantes implicações metateóricas e metodológicas. O foco na metafísica da presença, as legitimações metanarrativas ocultas de textos e as estruturas retóricas, as imagens e artifícios recorrentes (metáfora, sinédoque, quiasma etc.) que podem ser identificadas no interior dos esquemas dos historiadores em diferentes momentos da história, representam um ganho definido no saber (ver White, 1973; Bann, 1984). Temos de estar preparados para viver com alguns dos problemas que

derivam de não se fazer uma escolha entre objetividade e relativismo - como faz Giddens em seu desejo de reter os *insights* dos modos pós-modernos de análise cultural e liderar a investigação de processos sociais a longo prazo e em larga escala. Com efeito, temos de ter cuidado para não sermos deturpados e enfatizar a instância antifundacional que pode ser embutida nas teorias de processos sociais a longo prazo e em larga escala como demonstram os trabalhos de Elias e Giddens, cada um a sua maneira.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, P. & MCCULLOCH, A. (1975), *Communes, sociology and society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ANDRE, L. (1984), "The politics of postmodern photography". *Minnesota Review* 23, pp. 17-35.
- ARAC, J. (ed.) (1986), *Postmodernism and politics*. Minneapolis, Minnesota University Press.
- BANN, S. (1984), *The clothing of Clío: a study of representations of history in nineteenth century Britain and France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BARBALET, J. M. (1986), "Limitations of class theory and the disappearance of status: the problem of the new middle class". *Sociology* 20 (4), pp. 557-75.
- BAUDRILLARD, J. (1983a), *Simulations*. Nova York, Semiotext(e).
- \_\_\_\_\_. (1983 b), *In the shadow of the silent majorities*. Nova York, Semiotext(e).
- BAUMAN, Z. (1988), "Is there a postmodern sociology?". *Theory, Culture & Society* 5 (213), pp. 217-37.
- BELL, D. (1976), *The cultural contradictions of capitalism*. Londres, Heinemann.
- BERMAN, M. (1983), *All that is solid melts finto air*. Nova York, Simon and Schuster.
- BERNSTEIN, R. J. (ed.). (1985), *Habermas and modernity*. Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, P. (1983), "The philosophical institution", in A. Montefiore (org.), *Philosophy in France today*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-8.
- \_\_\_\_\_. (1984), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres, R K P.
- BRADBURY, M. (1983), "Modernisms/postmodernisms", in I. Hassan & S. Hassan (org.), *Innovation/Renovation*. Madison, Wisconsin University Press, pp. 311-28.
- BRUCE-BRIGGS, B. (org.). (1979), *The new class*. Nova York, McGraw-Hill.
- BURGER, P. (1984), *Theory of the avant-garde*. Manchester, Manchester University Press.
- BURGLIN, V. (1985-6), "Some thoughts on outsiderism and postmodernism". *Block* 11, pp. 19-27.
- BURNETT, J. & BUSH, A: (1986), "Profiling the yuppies". *Journal of Advertising Research* 26 (2), pp. 27-35.
- BURRIS, V. (1986), "The discovery of the new middle class". *Theory and Society* 15, pp. 317-49.
- CARTER, R. (1985), *Capitalism, class conflict and the new middle class*. Londres, RKP.
- COHEN, I. (1986), "The status of structuration theory: a reply to McLennan". *Theory, Culture & Society* 3 (1), pp. 123-34.
- \_\_\_\_\_. (1987), "Structuration. theory and social praxis", in A. Giddens & J. Turner (org.), *Social theory today*. Cambridge, Polity Press, pp. 273-308.
- \_\_\_\_\_. (no prelo). *Structuration theory*. Londres, Macmillan.
- COOKE, P. (1988), "Modernity, postmodernity and the city". *Theory, Culture dc Society* 5 (2/3), pp. 475-92.

- DE SWAAN, A. (1981), "The Politics of Agoraphobia". *Theory and Society* 10 (3), pp. 359-85.
- DIMAGGIO, P. & USEEM, M. (1978), "Cultural property and public policy". *Social Research* 45 (2), pp. 356-89.
- DONALDSON LANGER, B. (1984) "Studies in from the cold", in C. Veliz *etal* (org.), *Sociology of culture*. Departamento de Sociologia, La Trobe University.
- ELIAS, N. (1971), "Sociology of knowledge: new perspectives part I". *Sociology* 5, pp. 149-68.
- \_\_\_\_\_. (1972), "Theory of science and history of science". *Economy and Society* 1 (2), pp. 117-33.
- \_\_\_\_\_. (1978), *The civilizing process. Vol. I: The history of manners*. Oxford, Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (1982), *The civilizing process. Vol. II: State formation and civilization*. Oxford, Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (1984a), "On the sociogenesis of sociology". *Sociologisch Tijdschrift* 11 (1), pp. 14-51.
- \_\_\_\_\_. (1987a), "The changing balance of power between the sexes". *Theory, Culture & Society* 4 (2/3), pp. 287-316.
- \_\_\_\_\_. (1987b), "The retreat of sociologists finto the present". *Theory, Culture & Society* 4 (2/3), pp. 223-47.
- \_\_\_\_\_ & SCOTSON, J. (1965), *The established and the outsiders*. Londres, Cass.
- FEATHERSTONE, M. (1986), "French social theory: an introduction". *Theory, Culture & Society* 3 (3), pp. 1-6.
- \_\_\_\_\_. (1987b), "Postmodernism and the new middle class".. Dissertação apresentada durante a IALP Conferente on Postmodernism, Kansas, 30/4 a 2/5 de 1987.
- FOSTER, H. (org.). (1984), *Postmodern culture*. Londres, Pluto Press.
- GERSHUNY, J. & MILES, I. D. (1983), *The new service economy*. Londres, F. Pinter.
- GIDDENS, A. (1981), "Modernism and post-modernisttl". *New German Critique* 22, pp. 15-8.
- \_\_\_\_\_. (1985), *The nation state and violente*. Cambridge, Polity Press.
- \_\_\_\_\_. (1987a), "Nine theses on the future of sociology", in *idem Social theory and modem sociology*. Cambridge, Polity Press, pp. 22-51.
- \_\_\_\_\_. (1987b). "Structuralism, post-structuralism and the production of culture", in *idem Social theory and modern sociology*. Cambridge, Polity Press, pp. 73-108.
- GOULDNER, A. W. (1979), *The future of the intellectuals and the rise of the new class*. Nova York, Seabury Press.
- GRANA, C. (1964), *Bohemian versus bourgeois*. Nova York, Basic Books.
- HABERMAS, J. (1971), "Technology, science and ideology", in J. Habermas, *Toward a rational society*. Londres, Heinemann, pp. 81-122.
- \_\_\_\_\_. (1981), "Modernity versus postmodernity". *New German Critique* 22, pp. 3-14.
- \_\_\_\_\_. (1984), *Theory of communicative action*. Vol. 1. Londres, Heinemann.
- \_\_\_\_\_. (1985), "Questions and counterquestions", in R. J. Bernstein (org.), *Habermas and modernity*. Cambridge, Polity Press, pp. 192-216, 228-31.
- HAFERKAMP, H. (1987), "Beyond the iron cage of modernity: achievement, negotiation and changes in the power structure". *Theory, Culture & Society* 4 (1), pp. 31-4.
- HALL, J. (1985), *Powers and liberties: the causes and consequentes of the rise of the West*. Oxford, Blackwell.



- HAMMOND, J. L. (1986), "Yuppies". *Public Opinion Quarterly* 50, pp. 487-501.
- HASSAN, I. (1985), "The culture of postmodernism". *Theory, Culture & Society* 2 (3), pp. 119-31.
- HEBDIGE, D. (1983), "In poor taste: notes on pop". *Block* 3, pp. 54-68.
- \_\_\_\_\_. (1987), "The impossible object: towards a sociology of the sublime". *New Formations* 1 (1), pp. 47-76.
- HOY, D. C. (ed.). (1986), *Foucault., a critical reader*. Oxford, Blackwell.
- HUTCHEON, L. (1987), "Beginning to theorise postmodernism". *Textual Practice* 1 (1), pp. 10-31.
- HUYSSSEN, A. (1981), "The search for tradition: avantgarde and postmodernism in the 1970s". *New German Critique* 22, pp. 23-40.
- \_\_\_\_\_. (1984), "Mapping the postmodern". *New German Critique* 33, pp. 5-52. *The Independent*, 28/5/87.
- JACKSON, P. (1985), "Neighbourhood change in New York: the loft conversion process". *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 76 (3), pp. 202-15.
- JAMESON, F. (1984a), "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism". *New Left Review* 146, pp. 53-92.
- \_\_\_\_\_. (1984b), "Postmodernism and the consumer society", in H. Foster (org.), *Postmodern culture*. Londres, Pluto Press, pp. 111-25.
- \_\_\_\_\_. (1984c), "The politics of theory". *New German Critique* 33, pp. 53-65.
- JENCKS, C. (1984), *The language of postmodern architecture*. Londres, Academy.
- KAUFFMANN, R. L. (1986), "Post-criticism, or the limits of avant-garde theory". *Telos* 67, pp. 186-95.
- KOLB, D. (1986), *The critique of pure modernity*. Chicago, University of Chicago Press
- KROKER, A. & COOK, D. (1986), *The postmodern scene*. Nova York, St. Martin Press.
- \_\_\_\_\_ & KROKER, M. (1987), "Body digest". *Canadian Journal of Political and Social Theory* 11(1/2), pp. I – XVI
- KUENZLI, R. (1987), "Nietzschean strategies: Dada and Postmodernism". Dissertação apresentada durante a IALP Conference on Postmodernism, Kansas, 30/4 a 215 de 1987.
- LASH, S. & URRY, J. (1987), *The end of organized capitalism*. Cambridge, Polity Press.
- LYOTARD, J.-F. (1984), *The postmodern condition*. Manchester, Manchester University Press.
- MANN, M. (1986), *The sources of social power*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTIN, B. (1981), *A sociology of contemporary culture change*. Oxford, Blackwell.
- MEGILL, A. (1985), *Prophets of yesterday*. Berkeley, University of California Press.
- NEWMAN, C. (1985), *The postmodern aura*. Evanston, Northwestern University Press.
- O'NEILL, J. (1987), "Religion and postmodernism: the Durkheimian bond in Bell and Jameson". *Theory, Culture & Society* 5 (2/3), pp. 493-508.
- POGGIOLI, R. (1973), "The concept of the avant-garde", in E. Bums & T. Bums (org.), *Sociology of literature and drama*. Harmondsworth, Penguin, pp. 37-88.
- POLLOCK, G. (1985-6), "Art, art school, culture: individualism after the death of the artist". *Block* 11, pp. 8-18.
- RAJCHMAN, J. (1985), "The ends of Modernism", in *idem, Michel Foucault. the freedom of philosophy*. Nova York, Columbia University Press, pp. 9-42.

- SAYRE, R. & LOEWY, M. (1984), "Figures of romantic anti-capitalism". *New German Critique* 32, pp.42-92.
- SCHUCKLING, L. L. (1966), *The sociology of literary taste*. Londres, R. K. P.
- SHUSTERMAN, R. (1988), "Postmodern aestheticism: a new moral philosophy?". *Theory, Culture & Society* 5 (2/3), pp. 337-55.
- SONTAG, S. (1967), *Against interpretation*. Londres; Eyre & Spottiswoode.
- SPANOS, W. V. (1987), *Repetitions. The postmodern occasion in literature and culture*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- TAGG, J. (1985-6), "Postmodernism and the born again avant-garde". *Block* 11, pp. 3-7.
- ULMER, G. L. (1984), "The object of post-criticism", in H. Foster (org.), *Postmodern Culture*. Londres, Pluto Press, pp. 83-110.
- VATTIMO, G. (1985), *La fine della modernità*. Milão, Aldo Garzanti Editore.
- WALL, D. (1987), "Oppenheim under the sign of the mirror". Dissertação apresentada durante a IALP Conference on Postmodernism, Kansas, 30/4 a 215 de 1987.
- WALLERSTEIN, I. (1974), *The modern world-system I*. Londres, Academic Press.
- \_\_\_\_\_. (1980), *The modern world-system II*. Londres, Academic Press.
- WEISS, J. (1986), "Wiederverzauberung der Welt?", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozial-psychologie*, n.º esp. 27, pp. 286-301.
- WHITE, H. (1973), *Metahistory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- WOLIN, R. (1986), "Foucault's aesthetic decisionism". *Telos* 67, pp. 71-86.
- WOUTERS, C. (1986), "Formalization and informalization: changing tension balances in civilizing processes". *Theory, Culture & Society* 3 (2), pp. 1-18.
- \_\_\_\_\_. (1987), "Developments in the behavioural codes between the sexes: the formalization of informalization in the Netherlands, 1930-85". *Theory, Culture & Society* 4 (2/3), pp. 405-27.
- ZUKIN, S. (1982a), "Art in the arms of power". *Theory and Society* 11, pp. 423-51.
- \_\_\_\_\_. (1982b) *Loft living*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.