

“1970”: um argumento

Pedro Ramos Dolabela Chagas¹

Resumo: O artigo defende que um período recente, situado ao redor da década de 1970, produziu uma descontinuidade forte na história do pensamento, inaugurando uma mudança ainda em curso. Caracteriza-se então esta mudança, em seus eixos principais. Como exemplo das possibilidades que ela inaugura, apresentam-se as implicações da sua política e da sua epistemologia para a teorização do juízo, da subjetividade e da experiência estética. Entre os temas abordados, estão o impacto sistêmico da “revolução mundial” de 1968, o aumento do interesse pelo “popular”, a quebra do cronótopo do “tempo histórico”, os conceitos de *self-cause*, a deslegitimação epistemológica do determinismo, as novas descrições do *self* (em suas implicações para a teorização da experiência estética) e as implicações da atomização democrática para o juízo estético e político.

Palavras-chave: Filosofia contemporânea; Filosofia da arte; Epistemologia.

Abstract: The essay argues that the period around the decade of 1970 produced a major discontinuity in the history of thought, setting a change that is still ongoing. We then characterize this change in its main axes. As an example of the possibilities it opens up, we show the implications of its political and epistemological components for the theories of judgment, of the self and of aesthetic experience. Among the debated themes are the systemic impact of the “world revolution” of 1968, the rise in the interest for the “popular”, the breakdown in the chronotope of “historical time”, the concepts of *self-cause*, the epistemological dislegitimation of determinism, the new descriptions of the *self* (in their implications for aesthetic experience) and the implications of democratic atomization for aesthetic and political judgment.

Key words: Contemporary philosophy; Art philosophy; Epistemology.

Como é possível identificar a emergência de uma nova episteme, de um novo momento da história do pensamento? Uma dobra epistêmica não é necessariamente súbita nem imediatamente definitiva: pelo contrário, ela pode demorar a se configurar em meio a desenvolvimentos tateantes, ao longo dos quais ela conviverá com manifestações daquela outra episteme que, nalgum momento impreciso, passará a ser percebida como *anterior*. Talvez hoje seja esta a situação em curso.

Nossa hipótese é a de que um período recente, situado ao redor e a partir da década de 1970, produziu uma descontinuidade forte na história do pensamento, inaugurando uma mudança ainda em desenvolvimento. Seria este o estado atual do “campo epistemológico de 1970” (ou simplesmente “1970”), que vai se afirmando em meio à continuidade daquilo

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Contato: dolabelachagas@gmail.com

de que se diferencia: é um processo ainda em aberto. Daí que os cortes temporais sejam incertos, pois ainda é fortemente presente, no campo das artes e da cultura, a episteme que “1970” torna anterior: aquela que Friedrich Kittler (1990) denominou de “1800”, e que compreendia, no pensamento e na arte alemã (e em seus impactos sistêmicos), o arco entre o iluminismo, o idealismo e o romantismo. A simultaneidade entre a nova episteme e a longa continuidade da episteme anterior ainda turva a detecção e apreciação da diferença: “1800” não foi um “1780-1970”, mas tem sido, na verdade, um “1780-2011”...

Sem descartar “1800”, a emergência de “1970”, se constatada, faria com que o seu lugar na história do pensamento não mais lhe garantisse, hoje, uma posição paradigmática para a análise do fenômeno artístico. A atualidade de “1800” deveria passar para o juízo do caso: tal como Aristóteles pode continuar atual, Kant também o pode, o que não eliminaria que ambos pertençam a padrões *anteriores* de pensamento. Ocorre somente que a “anterioridade” de Kant implica, para muitos efeitos, a “anterioridade” de um sem-número de autores cuja produção se estende até meados do século XX, ou mesmo até os dias atuais: assim, “1970” incide contra padrões normalizados de pensamento.

Ao longo deste ensaio, serve como referência de fundo para o nosso procedimento analítico – e, tal como em Kittler, para a nossa datação – a noção de *epistémê* de Michel Foucault, o campo “onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade.” (FOUCAULT, 1995, 11) Mas há algo neste tom distanciado, que resume a mudança epistêmica a “condições de possibilidade”, que nos afasta de Foucault: quando se está a observar uma mudança em curso, as novas proposições impõem *escolhas* que evocam, sim, algo da ordem de uma “perfeição crescente” do saber, ao menos na medida em que os novos padrões de descrição, explicação, interpretação e julgamento dos fenômenos podem parecer, ao olhar contemporâneo, mais abrangentes, coerentes e convincentes que os anteriores. *Presenciar* uma mudança impõe tomar posições, o que na verdade revolve algo bastante simples: se não se pode dizer que Copérnico tenha sido melhor *em absoluto* que Ptolomeu, não se pode tampouco negar que a sua teoria impôs a *passagem a uma outra coisa*. Dizer que essa foi uma passagem a algo “melhor” não pressupõe um ajuizamento supra-histórico: tem-se apenas reconhecida a historicidade do pensamento, demarcada pela irrupção de perguntas que recriam a realidade em as suas novas interfaces entre as teorias e os fatos.

“1970” se iniciou nalgum momento dos anos 60, mas para as humanidades não parece ter havido marco algum a decretar uma inflexão histórico-epistemológica incontestada. Descrever a transição implica, assim, selecionar e alinhar séries de elementos dispersos, compondo o quadro panorâmico de uma revolução *discreta*, cuja percepção se deu *après coup*. Daí que o maior desafio seja mesmo o de caracterizá-la, sintetizando os grandes eixos que ao demarcaram. Nas páginas a seguir, duas tarefas principais nos ocuparão: apresentar as grandes linhas de colocação e desenvolvimento de “1970” e, como exemplificação das possibilidades que a nova episteme inaugura, apresentar as implicações da sua política e da sua epistemologia para a teorização do juízo e da experiência estética.

Dobra histórica

“1970” ecoa a “revolução mundial” de 1968, a enorme e simultânea irrupção de movimentos anti-sistêmicos que, mesmo quando direcionados a situações locais, pediam pela transformação do sistema-mundo. Com seus impactos de longo prazo largamente determinados pelo *fracasso* das suas utopias imediatas (pois a não-equalização rápida das diferenças não impediu que políticas equitativas fossem paulatinamente estabelecidas), 1968 transformou a percepção comum da organização política da realidade – especialmente se o entendermos como um período de tensão que se estende, aproximadamente, até 1973, quando a energia revolucionária se dissipa.

Decerto o intervalo entre 1968 e 1973 é aproximativo, conhecendo inúmeras variações locais. O importante é compreendê-lo como o período que leva da radicalização quase simultânea das demandas de agentes diferentes em diferentes pontos do planeta, ao cenário moldado, em 1973, pela interrupção do *boom* econômico do pós-guerra (com a transferência aguda de poder do setor produtivo para o financeiro), pela quebra da autoridade moral dos EUA (com Watergate e o Vietnã) e a diminuição do seu poder econômico relativo (eles não mais controlavam a política-economia global, que perdia parcialmente o seu centro de gravidade), pelo sucesso da onda generalizada de demanda dos países do Terceiro Mundo pelo direito à autodeterminação (com as guerras de independência das ex-colônias européias e o primeiro choque do petróleo), pelo golpe de estado no Chile e pela Guerra do Yom Kippur (que consolidou a crise do Oriente Médio que chega aos nossos dias)... Entre as utopias iniciais e a crise sistêmica posterior, da explosão das reivindicações ao fracasso da revolução em transformar positivamente a realidade, 1968-1973 mudou o modo como o presente era percebido, fazendo emergir uma nova sensibilidade quanto à política, a sociedade e a cultura. Ainda mais adequado seria dizer: fazendo emergir um entrelaçamento, a partir de então indissociável, entre a política e a cultura (SEMO 1999), ao revestir de politicidade as condições normalizadas de vida de segmentos sociais que (nalguns casos pela primeira vez na história) passavam a se manifestar politicamente – como os homossexuais e os jovens, além de mulheres, negros e minorias étnicas e religiosas, que se politizavam em paralelo ao incremento de um ambientalismo ainda fracamente adotado como política oficial...

Imprevistos como termos de referência na política anti-sistêmica institucionalizada no século XIX (o anarquismo, o socialismo, o comunismo), estes segmentos pressionaram a política de oposição a uma complexidade inédita, forçando-a a se distanciar do referencial da “classe” para agregar agentes e demandas que não se encaixavam nos modelos e expectativas historicamente disponíveis. Aí a política de 1968 revelou o seu componente mais surpreendente ao se colocar, na condição de movimento anti-sistêmico, à margem, ou mesmo em oposição à política anti-sistêmica tradicional.

Ainda que não baste para explicar “1970”, na condição de ponto de partida 1968 nos ajuda a ordenar a sucessão do tempo. Pois 1968-1973 foi *real* a ponto de provocar o tipo de “mudança da sociedade [que] permite ao historiador um afastamento com relação àquilo que se torna, globalmente, um passado.” (CERTEAU, 2007, 75) Aquele período inaugurou uma *diferença*, um crivo no tempo que tornou possível (e mesmo obrigatório) colocar “1800” à distância. Operou-se, então, uma mudança na relação com o real: mudaram o pensamento e as práticas e, assim, mudaram os próprios fatos.

Virada em direção ao “comum”

A partir dos anos 60 – e aceleradamente a partir dos anos 70 – um número cada vez maior de estudos eruditos sobre manifestações artísticas populares foi publicado. Ao mesmo tempo, em Jauss, Iser, de Certeau, Burke, a recepção e o consumo se elevaram do *status* de mera passividade ao serem requalificados como *produção*, dentro de uma transição para uma abordagem funcional-pragmática da cultura pela qual as artes passaram a ser apreciadas como *práticas* desenvolvidas em contextos específicos: não haveria arte “em geral”, e sim práticas que subsistem acopladas a outras funções sociais, dentro de redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação.

A diminuição da importância da “autoria”, o entendimento da arte como fato cotidiano e o questionamento progressivo da noção de “obra” foram alguns dos sinais mais claros deste processo, mas eles contam apenas parte da história. A partir dos anos 60, uma apreciação renovada da alteridade fez ver que as funções artísticas se estendem pela sociedade de modos que não haviam sido adequadamente compreendidos – ou sequer observados – pelas teorias da arte anteriores. Esta nova sensibilidade surgiu em paralelo à quebra das pretensões ao valor, legitimidade e abrangência universais da Arte Moderna, no exato momento em que se verticalizava a presença da cultura “popular” nas sociedades ocidentais – e não apenas entre os seus estratos mais nitidamente “populares”. Na condição de conceito valorativamente orientado – e em que pese as suas remissões ao universal –, reconhecia-se que a “Grande Arte”, no caráter endógeno das relações que ela estabelece entre as suas funções sociais e os seus códigos estéticos, se tornara um modo *local* ou *parcial* de produção. Os paradigmas estéticos que haviam sustentado o seu universalismo começaram a ser historicizados, favorecendo o desenvolvimento de ferramentas analíticas para o estudo das práticas estéticas “comuns” em suas lógicas imanentes (e não mais apenas em oposição à “alta cultura”).

Foi neste ambiente que o medievalista Paul Zumthor firmou o parentesco entre a poesia medieval e o cordel brasileiro. Feita para a *performance* pública, para ser *apresentada* e não *lida*, borrando a distinção entre autor e intérprete, jamais estimulando (por ser recebida coletivamente) a intimidade própria à relação entre texto e leitor, tocando o público através da fisicalidade da voz e do corpo do intérprete, a poesia oral produz impacto *sensorialmente* (e não apenas “mentalmente”, como ainda o supunham as teorias herdeiras das teorias da literatura de “1800”), revelando a inadequação dos conceitos derivados das práticas letradas modernas para a análise da poesia oral. Ao apontar a condição historicamente específica dos conceitos de “autoria”, “criação”, “autoreferencialidade da linguagem”, “texto” e tantos outros, Zumthor proveu uma prática artística “popular” de um arsenal analítico-conceitual adequado às suas propriedades imanentes, suprimindo uma necessidade que não fora sentida pelas gerações anteriores.

Requalificava-se com isso a divisão entre “alta” e “baixa cultura”, que tanto marcou o debate estético-político da Modernidade. Retrospectivamente, tal dicotomia se revelava um *factum* conceitual europeu: ainda que também noutros lugares o “povo” seja percebido como sócio-culturalmente “outro” em relação ao centro, que Gardel, Robert Johnson e Cartola tenham sido canonizados indica a existência de lugares artísticos diferentes, onde o intercâmbio histórico entre o *high* e o *low*, na inexistência do passado cortesão, obedeceu à dinâmica de classe – que é comparativamente mais móvel e, portanto, mais permeável à alteridade, uma vez que a ascensão social não necessariamente implica o aprendizado do

habitus estamental. A música “popular” é talvez a arte que mais facilmente rompe as barreiras de classe, firmadas especialmente pela qualificação através da educação formal – como ocorre na literatura, na música erudita, nas artes plásticas e na arquitetura, onde a Escola fundamenta a formação do artista, condicionando-a sociologicamente e, com o tempo, generalizando-a geograficamente (o arquiteto é um profissional global por excelência). Sempre específica, por seu turno, a música “popular” demanda em cada contexto uma forma pontual de análise.

O giro de “1970” em direção ao “comum” não foi apenas político, portanto: ele expandiu o universo artístico para além do sistema das artes de “1800”, sem estabelecer linhas divisórias. Pois nada veio “em detrimento de”: houveram efeitos de adição, e não de eliminação. A sugestão não era a de que o “popular” fosse “bom”, mas apenas tão *difícil* e *complexo* quanto qualquer outra coisa, enterrando-se a dicotomia político-valorativa que inventara o “popular” ao horizontalizar-se a apreciação do campo artístico. Insinuava-se assim a possibilidade de destravar *epistemologicamente* os impasses políticos das “lutas culturais” que, em consequência do *politicum* revolucionário de 1968, passaram a permear o debate atual sobre a arte. Mais adiante desenvolveremos este ponto; antes disso, façamos um giro pela epistemologia.

A quebra do cronótopo do “tempo histórico”; conceitos de *self-cause* e *autoprodução*

“1970” testemunha o desenvolvimento de uma nova sensibilidade histórica, localizada inicialmente em tentativas esparsas de historicização de pressupostos herdados do século XVIII, por onde o resgate da origem era o meio para a investigação da atualidade daqueles conceitos. Era o que se via, por exemplo, na escavação das origens romântico-alemãs do conceito de “literatura” por Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe (1978), que se lançaram a investigar a especificidade histórica da episteme estética ainda dominante – no momento mesmo em que o seu *status* se tornava incerto, conforme vimos na seção anterior.

De forma mais abrangente, transformava-se a própria percepção do tempo. A historicização por Reinhart Koselleck das concepções ocidentais de futuro demonstrava inexistir história “em geral”: se percepções do tempo (do passado, do presente e do futuro) e maneiras de narrar a história mudam em conjunto, teria caracterizado a temporalidade moderna a sua redescritção ampla do passado e dos processos sociais correntes sob o impulso do conceito moderno de “Revolução”. É notável o próprio fato de que Koselleck tenha objetivado esta presença da “Revolução” no cronótopo moderno, pois com isso ele historicizava uma percepção do tempo que reinara incólume por séculos – é notável que ele a tenha *observado à distância*. O cronótopo historicista perdia assim a sua invisibilidade, passando a ser percebido como uma (gigantesca) contingência histórica – o que revelava, na virada dos anos 70 para os 80, que o presente se tornara subitamente maior do que o breve instante a separar um passado a ser deixado para trás e um futuro para o qual se deveria acelerar.

Em parte, isso decorreu do esmorecimento da utopia como *métron* político: após o esfriamento do momento revolucionário de 1968 e sem qualquer “terra prometida” pela qual lutar, a onipresença do futuro deu lugar à imersão no presente. Ao invés da crítica radical à atualidade em nome de uma alternativa melhor projetada num devir incerto, a ação passava a ser pensada como um *processo* desenvolvido num *contexto*, dentro de um alcance

temporal curto. Nas humanidades e nas ciências da natureza, a novidade e a mudança foram cada vez mais entendidas como *processos* e menos como a produção intencional da diferença: não mais necessariamente como o resultado da ação de um corpo sobre outro ou de um sujeito sobre o ambiente, mas sim como fenômenos pertinentes à autoprodução dos sistemas. Versões diferentes daquilo que hoje subsumimos como conceitos de *self-cause* (JUARRERO, 2002) começaram a ser formulados como alternativa ao determinismo, prevendo que princípios internos de causação emergem em qualquer sistema autoorganizador no decorrer do seu processo de gênese e estabelecimento, comandando a partir daí a sua autopoiese. Um organismo vivo (uma planta, uma cidade, um setor da economia...) deve ser capaz de se autoorganizar para preservar as suas estruturas sem se dissolver no ambiente: ele deve regular, *mesmo que não intencionalmente*, os seus padrões de interação com os estímulos externos. Um sistema complexo sobrevive apenas quando é flexível o suficiente para se adaptar sem perder a sua identidade global; para preservar as suas estruturas, ele deve mudar *conservadoramente*.

Conceitos de *self-cause* complexificam o tempo, fazendo convergir várias temporalidades na explicação da mudança através da conservação e da contingência. A mudança pode ser rápida ou vagarosa, previsível ou inesperada, ela pode ocorrer em estratos longamente cristalizados, ou então recém-formados, ou num estado de desequilíbrio... Para a lida com as novas formas de compreensão do novo, a “emergência” se tornaria uma palavra-chave na descrição científica – mas antes mesmo da sua utilização pelos estudos da complexidade e pela teoria da evolução, Gilles Deleuze já estudava o *sentido* e a autodiferenciação dos fenômenos de maneira análoga: em 1968-9, o seu pareamento da “diferença” e da “repetição” como forças de transformação inerentes à história do estrato, assim como a sua definição do “sentido” como uma relação emergente (contingente e contextual) entre a linguagem, os objetos, a percepção sensorial e a consciência, mostravam que, na sua filosofia, a mudança não mais procedia da ação ou da causalidade externa. Em sua “filosofia da mente”, assim como um sistema não controla sua própria *autopoiese* – devemos lembrar a sua contigüidade no tempo a Maturana e Varela – a mente não discerne ou controla por completo as suas próprias operações; em sua filosofia política, quando os seus conceitos embrionários de *self-cause* se mesclarem à perda da utopia como uma referência para o pensamento, ele e Guattari pensarão a política anti-sistêmica a contrapelo do conceito moderno de “Revolução”: em *O Anti-Édipo* e “Rizoma” a política não tem o *telos* e a “ação” como termos de referência: imersa no cotidiano presente, ela não mais remete primordialmente ao futuro.

Trazendo ruído para a permanência de “1800” como quadro conceitual majoritário, da perspectiva das teorias da arte e da literatura estas tópicas de “1970” eliminam o determinismo (e a *previsão*, sua contraparte analítica) como possibilidade heurística preferencial. Isso não levou a uma arremetida do ceticismo, mas sim à inclusão do acaso e da incerteza na problemática ontológica: passa-se a considerá-los inscritos na origem e na autoprodução dos fenômenos, e não mais nos limites do conhecimento humano. Com isso, modelos analíticos voltados para a apreensão e interpretação do particular foram elaborados, nos quais o singular era cada vez menos submetido à generalização: quando as teorias gerais de “1970” investigam a aparição da singularidade, elas não o fazem pela generalização, mas pela detecção de *funções* que permitem, a partir de si, a produção da multiplicidade. Tais funções incluem a *visão* nas espécies animais ou o *matrimônio* nas

sociedades humanas: em seus objetivos intrínsecos, elas permitem uma infinidade de variações formais e de convenções contextuais; nelas, a generalidade operacional não apaga a singularização do seu exercício.

Quadro do pensamento

Cada uma das linhas que abordamos até aqui tem uma história específica, mas interessa observar a renovação de cada uma delas recebeu em “1970”, assim como, a sua simultaneidade. Traçar a suas histórias específicas levaria a regressões em abismo: em relação aos conceitos de *self-cause*, não estariam eles presentes em Darwin (como sugere Daniel Dennett)?; quanto à quebra do tempo histórico, não estaria ela implícita nas críticas ao progresso de Nietzsche (ou mesmo no *Frankenstein* de Mary Shelley)?; quanto ao interesse pelo “popular”, não estaria ele em Benjamin e em Bakhtin, sendo talvez uma faceta recorrente, desde finais do século XVIII, da relação da intelectualidade com as camadas “populares” das sociedades ocidentais em processo de modernização? A história de cada tópico pode, portanto, assumir um traçado longo e tortuoso, ao passo que o nosso interesse recai sobre o efeito provocado pela força que cada um deles e que todos eles, em conjunto, assumem em “1970”: se a reemergência de cada um já é por si merecedora de destaque, a sua emergência simultânea, vista retrospectivamente, o é ainda mais. Ela teria sido suficiente para fazer de “1970” o terremoto intelectual que o período *não* foi nem tem sido. Foram raros os autores a cotejar todos aqueles movimentos ao mesmo tempo; talvez pela compartimentação do saber acadêmico, em “1970” as proposições vindas da filosofia, da ciência e das humanidades encontraram poucas sínteses comuns: por isso a filosofia é o lugar privilegiado para a observação de semelhanças, disjunções e convergências entre discursos que foram contíguos no tempo, mas dispersos pela paisagem intelectual. Tal como acontece em *As Palavras e as Coisas*, a descrição de um horizonte epistêmico só pode ser feita filosoficamente.

Num plano filosófico, e portanto desatrelado das agendas específicas dos diferentes campos do saber, vemos que a filosofia da arte de “1970” resgatou a interface entre a arte e a política, a epistemologia, a etologia, a poética e a história, retomando a complexidade original da abordagem estética que, em sua origem no século XVIII, não reconhecia a separação, consagrada apenas no século XIX, entre a filosofia da arte, de um lado, e a epistemologia, de outro. Se no século XIX a estética deu as costas para a ciência e a epistemologia, tomando como aliado preferencial o pensamento social e político, tal se deu pela necessidade, historicamente específica, de atribuir função a uma arte que, agora autonomizada, perdera a legitimação estamental que ela possuía no *Ancien Regime*: hoje podemos entender a singularização da arte em relação às demais verdades socialmente sancionadas – a religião, a economia, a ciência, a técnica... – como uma estratégia contextual de legitimação. Na contramão desta tendência, resgatar o diálogo entre a estética e a epistemologia retira a estética da sua endogenia, i.e., da sua tendência, vitoriosa no século XX, de se processar a partir do diálogo com a sua própria tradição e o seu próprio histórico de problemas: insistir nessa endogenia é alienar o pensamento sobre a arte da transformação epistemológica atualmente em curso – mas o que este diálogo com a epistemologia revela?

Pela epistemologia de “1970”, a dinâmica, o movimento e a transformação se estendem permanentemente a todas as coisas. A natureza se historiciza quando se torna evidente que *todos* os fenômenos naturais se constituem na passagem do tempo (PRIGOGINE 1997, HOLLAND 1998, WALLERSTEIN 2004). Paralelamente, a ênfase na complexidade singulariza a apreciação e a análise dos acontecimentos: teorias gerais prevêem a variabilidade dos fenômenos, ditada por relações contextuais entre as suas possibilidades imanentes e o ambiente em que eles se desenvolvem (MATURANA 2002). A imprevisibilidade se torna a expectativa-padrão: morrem o determinismo, a estabilidade infinita, a predição indistinta; como vimos, na permanente variabilidade dos fenômenos a incerteza deixa de remeter aos limites da observação, tornando-se constitutiva do próprio desenvolvimento dos acontecimentos; a mudança passa a ser entendida como “emergência”, e não como a produção intencional do novo.

Em sintonia com a nova epistemologia, pela teoria da subjetividade de “1970” o *self*, em constante mudança, se processa de maneira largamente infraconsciente, revolvendo, ao mesmo tempo, um aprendizado individual e *cultural* (DELEUZE 1969, JUARRERO 2002, DENNETT 1991, TOMASELLO 2003). O *self* é uma sucessão de estabilizações contingentes, uma coordenação de recorrências que, historicamente determinadas, podem ser alteradas pelo seu próprio autoprocesso contínuo ou pelo impacto de eventos externos (como a experiência da arte, por exemplo). Neste último caso, todo impacto dependerá das condições (ambientais) específicas de vivência do evento, das características intrínsecas do evento vivenciado, das características de longa duração do *self* e da sua disposição *momentânea* ao experienciar o evento: a contingência desempenha nisso um papel decisivo.

Por fim, a política de “1970” molda uma nova percepção da atuação de comunidades e instituições na produção dos fatos sociais: por detrás de todo valor atua uma axiomática desprovida de verdade imanente, mas que, ao ser determinada pela estabilização dos padrões (normativos ou não) de comunicação e expectativa das comunidades que a fomentam (LUHMANN 1995, SMITH 1988), concorre para determinar os acontecimentos mundanos. Neste inevitável condicionamento sociológico, postula-se, contra a rotinização judicativa, a responsabilidade individual pelo juízo, que é democratizado enquanto *prática*: se nenhuma voz (seja ela institucionalmente vincada ou não) é “objetiva” sem seu juízo ético, político ou moral, legitima-se uma pluralidade de vozes, em sua polifonia constante. Aí a democracia, na esteira da pressão múltipla pela representação política alavancada em 1968, se impõe como um problema, pois a *tolerância* nos empurra ao limiar da atomização radical das opiniões, dos juízos, dos gostos, fazendo com que identidades e atributos coletivos se tornem problemáticos e que toda unificação identitária seja obrigada a cavar permanentemente a sua própria legitimação.

Esta interface entre os três pontos – entre a política democratizante, a epistemologia e a teoria da subjetividade de “1970” – traz conseqüências importantes para a teorização da experiência e do juízo estético; por ela, passamos à segunda parte deste ensaio.

Democracia e juízo crítico

A democracia é normalmente associada a algo de positivo, mesmo que o sentido da associação permaneça vago. Ela também levanta uma desconfiança, igualmente vaga,

contra o perigo da indiferenciação. A democracia parece trazer perdas e ganhos: talvez ela não seja *bela*, afinal.

A indiferenciação viria do reinado de todos como o reinado de qualquer um. Nele teriam lugar os ignorantes, os simplórios, os rudes, os tolos, os alienados, os cooptados, os ressentidos, os oportunistas, os conformistas, os egoístas, os arrivistas... A indiferenciação democrática legitimaria a mediocridade, ponto em que a “cultura” só poderia atuar como um cinturão de proteção: em nome do “respeito à cultura” proíbe-se a crítica à mediania, que ficaria livre para dar prosseguimento a si mesma; nesta derrota dos valores pelos contravalores, a democracia seria mediocrizante. Mas ela pode também ser pensada dinamicamente: se ela não é bela – pois não traz conciliação, harmonia, síntese, ampliando o ruído, o conflito, o dissenso –, se ela não “resolve” nada, se ela não inaugura qualquer condição “melhor” ou “definitiva”, também é certo que o seu “déficit de absoluto” viabiliza graus variados de autonomia: ao invés de uma autonomia “plena”, ela possibilita um poder localizado de autodeterminação. As hierarquias não são abolidas, mas se tornam mais localizadas em meio a um processo geral de equalização: valores continuam sendo praticados, mas sem qualquer corte universalmente válido, na medida em que as escolhas se individualizam (LIPOVETSKI 2009).

Decerto isso não impede o enrijecimento. A individualização não se separa da trivialização: se a pequena autonomia individual permite uma miríade de movimentos, grandes padrões normativos continuam ativos. Ainda assim, deslegitima-se a contradição entre o determinismo absoluto e a liberdade metafísica (LIPOVETSKI 2009): toda liberdade é exercida *dentro* de códigos e expectativas normalizadas aos quais os indivíduos estão *flexivelmente* atrelados. A democracia não é bela, pois ao invés da liberdade *total* ela impõe a negociação; ao invés da autonomia *plena*, ela prevê o reconhecimento de limites. Mas no pólo positivo, ao invés da felicidade *absoluta* ela legitima a pequena satisfação; ao invés da felicidade *geral*, ela legitima o gozo privado; ao invés da abnegação individual em prol do futuro, ela autoriza a fruição do presente. No lugar de um modelo ela coloca muitos modelos, no lugar de uma verdade ela disponibiliza muitas verdades, no lugar de uma linha de ação ela autoriza a escolha. Não se trata de aleatoriedade, indistinção ou indiferença, mas da multiplicação das pequenas distinções, das pequenas hierarquias, dos pequenos vínculos e opiniões: é difícil dizer que isso seja objetivamente pior do que quaisquer formações sociais anteriores, o que tampouco significa afirmá-lo “bom” em absoluto. Mas no mínimo, a atomização da pequena autonomia dá um indício contrário à acusação de pasteurização da vida atual – em especial porque as pequenas opiniões se condensam em grandes opiniões sempre a relativa distância das “grandes ideologias” e “estruturas de poder”.

Pois esta pulverização das verdades deslegitima que se centralize nalguns poucos vetores – em especial nas abstrações do “Capital”, do “Estado”, da “Razão Instrumental”, do “Esquecimento do Ser”... – a origem das disposições e dos conflitos do presente, assim como as condições de superação da sua insuficiência: deslegitima-se a pressuposição de que, a menos que a instauração de condições *radicalmente* novas aconteça, o futuro vá repetir as mazelas do presente (UNGER 2001). Em tal perspectiva, as “estruturas dominantes” deveriam cair em bloco, pois a sua mínima permanência indicaria a insuficiência de qualquer eventual mudança: historicamente, pressupostos como este restringiram a imaginação política à oposição entre o desejo de transformação radical e um

estado de frustração permanente, especialmente quando aquelas “grandes engrenagens” foram situadas além do próprio poder de discernimento dos agentes medianos.

Em direção contraposta, uma crítica política democratizada pela atomização do juízo em “1970” deve cotejar a *singularidade*, tanto do elemento observado quanto do próprio ato da observação. Uma crítica que saiba ser multiforme, ou mesmo disforme, se torna uma forma de casuística: uma análise do *caso* que procura observá-lo na confluência dos elementos que lhe conferem especificidade, dentro do campo específico ao qual ele pertence. A partir do seu campo de emergência, aprecia-se a movimentação que um evento produz dentro e fora dele, analisando o modo como, na relação entre o fato e o contexto, ambos se determinam reciprocamente. Isso não implica numa resignação à realidade, mas na rejeição ao dogmatismo: nada proíbe que a crítica rejeite certos aspectos da realidade; impede-se apenas que ela anteponha à realidade princípios normativos aos quais a realidade devesse se moldar.

Se os contextos abrigam o conjunto de condições que ditam os modos pelos quais os fatos podem, neles, ganhar existência e poder de disseminação (integrando a memória e a paisagem cultural), é óbvio que o impacto de um fato é sempre relativo a algum contexto: àquele onde ele emerge e, mais tarde, a outros tantos. Destarte fica claro que também a crítica, como uma espécie de *ação*, é exercida contextualmente, seja sob a forma da intervenção, ou da reiteração, ou da polêmica, todas elas praticadas, inicialmente, dentro de um invólucro social mais ou menos preciso. A partir dele, a pulverização das verdades transformará a crítica ora numa “mensagem na garrafa” – que encontrará respostas em tempos e lugares imprevistos –, ora numa comunicação intra-institucional – a ocorrer entre interlocutores selecionados. Neste último caso – que predomina no ambiente acadêmico –, quando não-rotinizada a crítica pode produzir respostas mais intensas, mas menos extensas socialmente: ela se apresenta, aí, como um gesto institucionalizado e, em função deste estreitamento, dirigido prioritariamente à própria instituição. Ao invés, pois, de se pensar a crítica como um juízo direcionado ao “mundo”, à “sociedade” ou à “época”, passa-se a pensá-la como uma ação dirigida a certos interlocutores e condicionada pelos termos da interlocução. Nisso residem os seus limites.

Self e experiência

A atomização democrática é concomitante, em “1970”, à radicação individual da linguagem e do sentido (MILLIKAN 2005, DRETSKE 2000). Ainda que nem sempre interrelacionadas – pois foram desenvolvidas majoritariamente em paralelo – elas compõem, em conjunto, a passagem de “1970” à singularização.

Na filosofia da linguagem e na filosofia da mente, o debate entre o internalismo e o externalismo adquiriu novos contornos quando a linguagem e o sentido foram assumidos, simultaneamente, em seus componentes mentais (internos) e sociais (externos), num equilíbrio novo. A partir desta radicação inicial na filosofia da linguagem, Deleuze (em *Lógica do sentido*) ensaiou uma teoria da consciência sem “sujeito”, em proposições que seriam afins ao trabalho desenvolvido, nas décadas seguintes, pela filosofia da mente e pela ciência experimental. Para Deleuze, a “subjetividade” seria um composto de sedimentações meta-estáveis, um agregado de recorrências que vão se sucedendo ao longo de uma história. No *self*, as produções da consciência – as produções mentais *das quais* ele toma

consciência – seriam fenômenos emergentes a sintetizar a percepção, os afetos e a semântica, revolvendo, através da linguagem, a memória e a cultura. Entre a emergência rápida e a sedimentação lenta das produções mentais, tem-se complexificada a temporalidade dos fenômenos da consciência. Em “1970”, descrições deste tipo (DENNETT 1991, LUHMANN 2002, JUARRERO 2002), ao tratarem da passagem da percepção para a sua “tradução” semântica – na diferença entre uma e outra e no poder de diferenciação (dos padrões individuais de percepção e interpretação da realidade) que aquele processo possui –, se atrelarão à empiria convergindo a fenomenologia, a psicologia e a filosofia da linguagem em modelos explicativos pontuados pela ação do acaso. Não há espaço, aqui, para comentar detidamente estas proposições. De qualquer maneira, da perspectiva da filosofia da arte tem-se que, por elas, renova-se a compreensão da especificidade da arte como elemento de diferenciação – *eventualmente* política – das subjetividades: sob aqueles modelos, pode-se compreender a arte como um fato potencialmente transformador, mesmo quando cotidiano; como um fato de potenciais efeitos desviantes, mesmo ao operar sobre uma massa de preexistência (cognitiva, lingüística, sociológica), situando-se em meio a hábitos e práticas. As proposições da filosofia da mente sobre a percepção, a consciência e a linguagem não se atrelam paradigmaticamente a qualquer tipo de objeto: a mente não predetermina os elementos do real que irão motivá-la preferencialmente; infinitos objetos e experiências podem, eventualmente, assumir um papel desviante; na imprevisibilidade do evento e da experiência, um *self* não controla o estímulo que irá afetá-lo – e por isso toda politicidade da arte é conceitual e processual, sendo inadequado atribuir aos objetos um *politicum* imanente.

Em “1970”, quando o “sujeito” dá lugar ao *self* como a estabilização sucessiva de recorrências motivadas pela sua história individual e pelo seu aprendizado cultural, localiza-se neste *self* uma microhistória permanentemente em curso e em cuja constituição participam, em seus contornos mínimos, a percepção (em sua passagem à observação) e a comunicação (que confere aos fenômenos um pertencimento social passível de compartilhamento e estabilização). É *nestes* processos que o *self* continuamente se forma, à revelia da própria percepção do indivíduo e do seu pensamento, inteligência ou racionalização. A história do *self* é construída microscopicamente na interrelação entre uma infinidade de elementos – percepções, observações, intelecções, comunicações – organizados, numa dinâmica e temporalidade caóticas, como instância de diferenciação ou de solidificação das recorrências que o constituem, em séries de contextos sucessivos ao longo de uma vida. Nesta dinâmica se estabiliza a ordem e a permanência, ao mesmo tempo em que emerge, imprevisivelmente, a transformação: nela, a arte pode ser pensada como um elemento potencialmente (micro)transformador.

Que arte será esta? Apenas o caso o dirá, mas em todo e qualquer caso ela surgirá em meio a um contexto específico (de relações pessoais, de aprendizado) onde ela, para além do seu estímulo à percepção, se encharcará de atributos ao ser processada dentro de algum padrão disponível de experiência (na leitura individual, na platéia, na apreciação solitária, no rito...) que, institucional e sociologicamente condicionado, atuará como um elemento estabilizador ao condicionar a experiência a um algum tipo específico (e ao menos relativamente normalizado) de relação com o objeto – através da resposta corporal ativa, da apreciação distanciada, do manuseio direto... É *no* contexto que a arte envolve o

self, estimulando-o no entrecruzamento entre a rede social que constitui a arte como objeto e a rede microhistórica que constitui o *self*: é neste entrecruzamento que a arte pode produzir no *self* algum efeito permanente, alguma recorrência duradoura. Tal é a narrativa pela qual “1970” substitui a “educação estética do homem”: ao invés do efeito unidirecional *da arte sobre o receptor*, na microhistória do *self* enquanto rede, fluxo ou processo, a arte, a sociabilidade, a cultura e o pensamento produzem, sob a lógica da emergência, efeitos em conjunto.

Self e juízo estético

A microhistória do *self* é perpassada por macrohistórias: micro e macrohistórias participam de formações comuns. Macrohistórias são plenas de componentes conceituais: a arte, por exemplo, aparece sempre, para o indivíduo, como um objeto conceitualmente delineado, mesmo quando não conceitualmente definido. Que alguém a identifique como arte intuitivamente, há nisso uma ativação da memória que confere à apreensão do objeto a moldura conceitual que permite dizer: “isto é arte”. A memória fornece aí uma conceitualização espontânea do fenômeno, conferindo-lhe um lugar mais ou menos preciso, que é perpassado por valores que dão estabilidade às comunicações. Uma atribuição como esta – “isto é arte”, ou ainda: “isto é boa arte” – nunca é estritamente individual, pois deriva de um aprendizado perpassado por convenções compartilhadas em maior ou menor escala. Como é possível que tais convenções se constituam enquanto memória? Pela nossa imersão na “memesfera”, talvez?

Numa época que passou a dedicar à biologia um novo *status* como paradigma-disciplina, a teoria da evolução oferece possibilidades inovadoras de teorização da cultura, naquela que é uma das maiores surpresas de “1970”. Segundo a “memética” de Richard Dawkins, a cultura se forma através da propagação de pequenas unidades culturais cuja constituição e comportamento funcionam de maneira idêntica à dos genes: são os “memes”, vocábulo que agrega a unidade genética hereditariamente transmissível à ação da memória, que seria, no caso do “meme”, o seu meio de propagação. Tal como os genes, os “memes” são unidades (culturais) mínimas que se reproduzem em meio ao fundo (de “memes”) existente. Eles são pequenos, e isso é importante: se a memória é o seu meio de disseminação, ela deve ser capaz de apreendê-los e reproduzi-los mais ou menos fidedignamente.

O poder de disseminação de um “meme” viria da sua capacidade de suscitar a sua própria reprodução, da qual bons exemplos seriam a transmissão de idéias por um professor na sala de aula, de melodias de canções populares pelas estações de rádio, de valores morais através das comunicações familiares, de condutas de vida através das comunicações religiosas. Mas como discernir um “meme” – no exemplo de Dawkins, seria toda a Nona Sinfonia de Beethoven um único “meme” ou cada um de seus trechos um “meme” destacado? A resposta não pode ser dada aprioristicamente, mas apenas diante do “meme” já em processo de disseminação: aquilo que vier a *receber unicidade* no ato de transmissão se tornará um “meme”, e isso basta como distinção. “Memes” não precisam sequer ser idênticos a si mesmos: um “meme” para “liberdade” não é igual a um congênere presente noutra consciência, ou sequer idêntico a si mesmo em diferentes momentos da vida de uma mesma consciência.

Certa variabilidade intrínseca, pois, caracterizaria o poder do “meme” de “contaminar” outras consciências e outras memórias: é mesmo de “contaminação” que se trata, pois uma consciência não pode combater a inoculação mediante um ato de decisão: ela sequer percebe estar sendo inoculada. Assim, na autoprodução das consciências a importância dos “memes” é total: eles sempre estarão lá, moldando a nossa relação com as coisas; por exemplo, na passagem da percepção de um objeto artístico à comunicação que fazemos a seu respeito, seria através dos “memes” que pensamentos e percepções adquirem concretude verbal. Na condição de elementos estabilizadores da comunicação, “memes” adquirem recursividade, especialmente porque a sua sobrevivência decorreria da sua adaptabilidade a meios de disseminação e ambientes de proliferação diferentes. Determina a longevidade do “meme” a *sua* replicação, e não a do indivíduo que o abriga: teria sido assim que os “memes” platônicos lograram sobreviver nos textos de uma longa série de autores que, sucedendo-se no tempo, preservaram-nos ao mesmo tempo em que os modificavam. Na adaptabilidade que o processo de preservação exige, os “memes” conhecem variações, a sua imitação raramente produzindo cópias idênticas ao original: “a transmissão dos ‘memes’ está sujeita à mutação contínua e também à mistura” (DAWKINS, 2001, 217), ambas sendo determinadas pela interrelação entre eles, os indivíduos que os abrigam e os seus ambientes de propagação.

Por fim, incrementa a hereditariedade de um “meme” o seu “pareamento” com outros “memes”, o que determina que a transmissão de um leve automaticamente à transmissão do outro – duplicando as suas chances de permanecer ativos, mas condicionando reciprocamente as suas capacidades de variação. Da nossa perspectiva, tornaram-se “memes” pareados, na modernidade, a negatividade estética, a autonomia da arte e a noção de autoria, a autoreferencialidade da linguagem artística, a banalidade da arte “convencional” e a rarefação do público “interessado”, a marginalidade do gênio, a constrição social à liberdade “humana” e o conceito de “finalidade sem fim”, a contraposição entre o museu, a sala de concertos e as galerias, de um lado, e as arenas de espetáculos e as feiras de artesanato, de outro – todos eles se disseminando em conjunto, de “1800” até os dias de hoje, *através* de um número vertiginoso de poéticas e obras de arte, assim como de filosofias, críticas, manifestos e teorias que os veicularam em salas de aula, publicações e eventos acadêmicos, em exposições, amostras, simpósios... Esta disseminação pareada produziu uma reiteração infindável daqueles “memes”, conferindo-lhes uma *naturalidade* e *onipresença* que permitiu que a sua reiteração sequer fosse percebida como tal: “Nada pode ser mais letal para certos tipos de memes do que a tendência a procurar evidência. [...] O meme para a fé cega garante sua própria perpetuação pelo recurso inconsciente simples de desencorajar a indagação racional.” (DAWKINS, 2001, 220) Em suas determinações recíprocas, pois, os “memes” que dominaram a reflexão ocidental sobre a arte foram tão mais eficazes hereditariamente quanto menos eles colocaram em evidência a circularidade das suas relações de interdependência – possibilitando que o discurso sobre a arte que os reiterava se apoiasse sobre elementos de um segmento pareado de “memes”, para legitimar a aplicação de outros elementos do mesmo segmento, num tipo de aplicação *tautológico* (i.e., em que os conceitos que descrevem o real são usados para fundamentar e legitimar aquele mesmo ato de descrição).

A “memética” de Dawkins se aproxima, com isso, de uma teoria da circulação social dos valores: aparentemente “naturais”, os “memes” valorativos impõem a sua própria

aceitação *retoricamente*. Para a nossa exposição, importante é percebermos que, além de ativar e estabilizar a circulação social dos valores, a “memesfera” coloca o componente macrohistórico que permeia a microhistória da relação de um indivíduo com a arte: o próprio “deparar-se” com a arte é, desde o início, deparar-se com um segmento de “memesfera” de longa consolidação no tempo. Qualquer “percepção” de um fato artístico já é imediatamente conceitualizada, a ponto de permitir ao indivíduo alocá-la nalguma categoria e atribuir-lhe algum valor mais ou menos preciso: a “memesfera” propaga um aprendizado silencioso, fazendo com que os nossos juízos sejam bem menos *personais* do que costumamos acreditar – pela nossa boca transitam outros juízos, noções consolidadas, padrões de pensamentos historicamente dominantes...

“1970”: singularização cognitiva, singularização política

Pelo que foi exposto, em “1970” uma abordagem complexa da arte deve cotejar o seu componente mental (perpassado pela linguagem), o seu componente subjetivo (o condensado histórico da estabilização de recorrências infraconscientes) e o seu componente social (a experiência da arte como ela acontece socialmente, em seu condicionamento institucional e etológico). Em sua indissociação entre a dinâmica e a solidez – entre a solidificação e a mudança permanente –, um *self*, em sua história imanente e em seu lançamento às trocas sociais, se transforma de maneira subterrânea ao seu próprio controle consciente, podendo ser *arrastado* por processos que o conduzam, com vagar ou rapidamente, a um novo estado. Nesta rede de interações propusemos alocar a potência transformadora da arte sobre o *self*, localizando nela a sua potência política.

Para determinar a importância, sempre imprevisível, de uma experiência estética na formação de um *self*, serão decisivas as características imanentes do fato artístico em questão, a história de formação do *self* e o momento preciso em que ele e o fato se encontram: o *self* que somos no momento em que experienciamos (ou reexperienciamos) um objeto é decisivo para aquilo que ele será para nós. Com isso, reafirma-se que o estudo da pragmatização política da arte deve deixar de atribuir a cada tipo de obra uma potência política correlata, situando-a nos contextos de relações em que as suas propriedades se efetivam no contato com o destinatário. O *politicum* da arte passa a ser associado à sua posição como elemento integrante e constitutivo das vidas nas quais ela adquire presença, e onde será sempre complexo o seu co-pertencimento a costumes, rotinas, práticas, rituais... A arte tanto se destaca quanto se integra às rotinas, delas se retirando mas também nelas ocupando um lugar mais ou menos notável: o seu *politicum* reside na interface entre a sua potência de diferenciação e as rotinas que ela ajuda a traçar ou a co-produzir – desdobramentos tais que, enquanto *processos*, não diferenciam a “alta” e a “baixa” cultura. Distinguem-nas os seus modos de codificação e de estreitamento, de desterritorialização e de realização do desejo: a “alta cultura” se estreita ao produzir códigos, cânones e valores que estimulam um debate autoreferencial, apoiado sobre uma educação estética que atua como condição para o pertencimento a um círculo (virtual ou não) de *apreciadores*; por sua vez, a “baixa cultura” se estreita ao propugnar códigos de aceitação máxima que demandam, como condição para o co-pertencimento, a entrega ao comportamento comum. São dois campos diferentes de enquadramento comportamental “memético”, duas formações diferentes de hábitos e expectativas, que são desterritorializados também de

maneiras distintas: na “alta cultura”, pela subjetivação da experiência e do debate crítico; na “baixa cultura”, pela interação interpessoal no uso coletivo da arte, assim como pela sua assimilação como companhia cotidiana. Colocadas desta maneira, estas diferenças – que muito frequentemente se embaralham – não são suficientes para legitimar a atribuição àqueles estratos de valências políticas positivas ou negativas *a priori*. Um acontecimento adquire sentido apenas em relação ao sistema (e ao estado do sistema) em que ocorre; sua politicidade é contextual, sendo arbitrário antecipar formas boas ou ruins de efetivação do político, assim como afirmar, diante do acontecimento, que ele não é “bom o suficiente” ou não “ocorreu como deveria” – nada é mais arbitrário do que a exigência de *adequação*.

Coda

Não tivemos, aqui, o espaço de que dispusemos alhures² para argumentar e defender detalhadamente as nossas hipóteses – esperamos, ainda assim, que elas tenham soado plausíveis. Ao final deste artigo, gostaríamos apenas de resgatar a coerência do percurso cumprido voltando à sua pergunta fundamental: “1970” existe, de fato?

Naquela datação, as aspas indicam um caráter aproximativo. A episteme cuja gestação se iniciou décadas atrás continua em processamento, construindo uma alternativa a “1800” que, nalgum momento, poderá ser tornar – e acreditamos que se tornará – majoritária. Mas seria possível constatar a emergência de algo tão amplo e ao mesmo tempo tão vago como uma episteme, uma organização virtual do saber?

Vimos transitando entre a arte, a epistemologia e a política, agregando campos que a filosofia acadêmica normalmente separa. Fizemo-lo por acreditar que o teste empírico ideal para a existência da nova episteme seria atestar a novidade das sínteses que ela favorece em relação ao horizonte imaginativo anterior – consagrado, no campo da filosofia da arte, por Schiller, Adorno, Hegel, Heidegger, Schlegel, Benjamin, Novalis... Teria sido a estética-política-epistemologia de “1970” *imaginável* pelo pensamento que predominou, no ocidente, a partir de finais do século XVIII? Se uma nova síntese hoje desponta – amalgamando a teoria da evolução, a filosofia da biologia, os estudos da complexidade, a teoria de sistemas e a teoria da informação à teorização da experiência estética, da pragmatização política da arte e da ontologia da arte como objeto e evento –, e se esta síntese inaugura novas possibilidades para o pensamento – possibilidades *de fato* novas –, não seria isso a indicação mesma da emergência de uma nova episteme? Que tantas idéias inimagináveis na história anterior do pensamento estejam, hoje, proporcionando sínteses amplas, não seria isso a própria delimitação do novo? Novas não precisam ser as questões – como não o é, por exemplo, o tema das relações entre arte e política, que tomamos como guia para investigar a renovação epistêmica. Novas não são as questões, mas o seu tratamento: as descrições dos seus termos constituintes, o elenco dos elementos pertinentes ao seu campo, a teorização das relações entre eles, os parâmetros valorativos em vigor – tudo aquilo que parece ter se transformado em “1970”.

Ainda assim, não é certo que tão-logo a nova episteme se imponha como *necessária* à filosofia da arte. “1800” continuará ativo, em parte pela compartimentação do saber (que

² “‘1970’: Arte e Pensamento”, tese de doutorado em Estética e Filosofia da Arte defendida junto ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em setembro de 2010.

isola a estética da ciência e da epistemologia), em parte pelo privilégio acadêmico das artes que, produzidas numa mediação com os paradigmas estéticos anteriores, são por eles adequadamente (ou tautologicamente) explicados. Mas a diferença está posta, resta ver o que germinará dela.

Referências bibliográficas

- BURKE, Peter. *Popular culture in early Modern Europe*. Burlington: Ashgate, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”, in: *A escrita da história*, pp. 65-119. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles, e GATTARI, Félix. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.
- DELEUZE, Gilles, e GATTARI, Félix. *Mil platôs, vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DENNETT, Daniel C. *Consciousness explained*. New York: Back Bay Books, 1991.
- DENNETT, Daniel C. *Darwin’s dangerous idea. Evolution and the meanings of life*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- DRETSKE, Fred. *Perception, knowledge and belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOLLAND, John H. *Emergence. From chaos to order*. New York: Basic Books, 1998.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura, vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JUARRERO, Alicia. *Dynamics in action. Intentional behavior as a complex system*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- KITTLER, Friedrich A. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futures past – on the semantics of historical time*, pp. 26-42. New York: Columbia University Press, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, s.d.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- LUHMANN, Niklas. “What is communication?”, in: *Theories of distinction. Redescribing the descriptions of Modernity*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2002, pp. 155-168.
- LUHMANN, Niklas. “How can the mind participate in communication?”, in: *Op. cit.*, pp. 169-184.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MILLIKAN, Ruth Garret. *Language: a biological model*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- PRIGOGINE, Ilya. *The end of certainty. Time, chaos, and the new laws of nature*. New York: The Free Press, 1997.
- SEMO, Enrique (org.). *1968: raíces y razones*. Ciudad Juárez: UACJ, 1999.
- SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingencies of value. Alternative perspectives for critical theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- TOMASELLO, Michael. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- UNGER, Roberto Mangabeira. *Política – os textos centrais*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The uncertainties of knowledge*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry: an introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.