

# PERFORMATIVIDADE E BUROCRACIA NA HISTÓRIA DA ARTE

Maurício Topal de Moraes \*

Como é possível perceber pelo título “performatividade e burocracia”, neste artigo será desenvolvida uma análise a respeito da história da arte, seu papel performativo<sup>1</sup> sobre a cultura e de suas posturas sobre a produção cultural de nosso século. A delimitação do campo de estudo desta disciplina, pouco justificada por pesquisadores e normalmente assumida de maneira arbitrária, é um dos aspectos a ser considerado, porém não o único. Tampouco parece ser seu principal problema, como será sugerido mais adiante. Em lugar da aceitação apressada da perspectiva de historiadores da arte, estabelecidos e reconhecidos institucionalmente (tomando suas definições, do que seria a produção cultural merecedora de atenção e de como estudá-las, como definitivas), para a construção de um conhecimento dinâmico e sinceramente preocupado com problemas externos às disputas internas da academia, seria mais adequado o questionamento a respeito do papel dessas perspectivas.

Pensar na produção artística, avaliar a pesquisa em artes, sua função, por quem e como é produzida significa investigar uma atividade humana. Conseqüentemente, estas reflexões partem de pressupostos a respeito da humanidade e de sua motivação para tais ações. Para tanto, parece razoável assumir que pessoas possuam semelhanças culturais em um nível ampliado, em meio às diferenças que devem ser consideradas entre grupos e indivíduos<sup>2</sup>. A palavra “cultural” não está sendo utilizada aqui como uma oposição ao “natural”. Cultural é referente a toda percepção humana e, portanto, qualquer discurso e conhecimento é uma construção de cultura. O saber deriva da digestão e do processo criativo intelectual, logo o reconhecimento da natureza somente pode ser concebido enquanto criação desse processo. Embora essa definição desautorize a tentativa de estabelecimento de características imutáveis ou essenciais, ela não impede que sejam sugeridas algumas premissas que estabeleçam qualidades comuns entre seres humanos. A recusa de impor e aceitar discursos como *verdadeiros* não desqualifica a *funcionalidade* desses discursos. Assim como o conhecimento de produção de tecnologia independe de

qualquer dúvida a respeito de sua *verdade*, mas sim de sua *eficácia*<sup>3</sup> (em proporcionar poder). Visando a uma similar funcionalidade, irei sugerir a seguir algumas semelhanças comportamentais entre seres humanos, que estabeleçam a base de sustentação das considerações a respeito da história da arte e da atividade artística.

A consideração de algumas características normalmente qualificadas de psicológicas como *culturais* é estratégica para evitar interpretações essencialistas e tornar clara a relatividade desta abordagem. Além disso, qualquer referência a aspectos não culturais necessariamente teria que partir da suposição da possibilidade da percepção da realidade *pré-cultural*. Indicar tais características como culturais não implica em defini-las como contingentes, tampouco como definitivas. Apenas gostaria de manter abertas tais questões, já que não parece possível nem desejável estabelecer conclusões fixas a esse respeito<sup>4</sup>. A primeira das premissas é sobre o caráter de individualidade que permeia a construção das relações sociais. Será considerado que indivíduos tenham como necessidade básica a conquista de respeito e aceitação no convívio social. O respeito corresponde a poderes específicos dentro do grupo, como influenciar outros membros e sentir-se seguro em seu meio. A busca de concentrar poder é, portanto, a necessidade de controle próprio. Sendo este inevitavelmente dependente da relação com os outros, equivale à necessidade de controle sobre outros, ou seja, de exercer poder. A necessidade de poder não parece possível de ser satisfeita, porque o controle nunca é completo. Um domínio absoluto significaria a anulação da ameaça, ou seja, a impossibilidade de um *semelhante*<sup>5</sup>. O agente semelhante seria, assim, o poder não conquistado, o objeto de desejo e, portanto, o estímulo para ação. O segundo ponto é uma dedução da premissa anterior. Se a necessidade de controle próprio conduz ao desejo de poder sobre outros, a vida dos mesmos possui uma importância fundamental para cada um, levando à conclusão de que são seres basicamente coletivos. É importante notar que esta abordagem supõe as relações sociais como a principal fonte do entendimento do desejo e do comportamento individual. Obviamente o processo descrito não ocorre unicamente de forma direta ou simplista como a opressão explícita, mas por meio de complexas relações de negociações e concessões sutis entre pessoas e grupos<sup>6</sup>.

Partindo daqui podemos supor alguns aspectos da formação da burocracia<sup>7</sup>. Como uma prática mantida socialmente, a burocracia deve cumprir uma função dentro dessas relações entre grupos e pessoas com interesses específicos. Ela demanda uma habilidade específica do burocrata e, portanto, confere-lhe utilidade e conseqüentemente autoridade simbólica enquanto especialista. Entretanto a burocracia,

enquanto tal, constrói um conhecimento voltado para si mesmo e promove um empenho de energia desperdiçado principalmente em sua própria manutenção. Os especialistas da burocracia desfrutam de poder através da autoridade simbólica que ela lhes proporciona e por isso tendem a defendê-la e justificar sua existência. A versão extrema dessa defesa pode ser observada com o elogio da atividade possuindo um fim em si mesma. Isto ser empregado principalmente em relação à arte não é apenas coincidência. A arte contemporânea entrou em tal processo de burocratização que provavelmente transformou-se fundamentalmente na independência burocrática da justificativa de cumprir qualquer necessidade prática. É a consagração da complexidade e especialização por si mesma e do desperdício de energia para a manutenção do próprio desperdício. Entretanto, está claro que a burocracia não é inútil como em alguns casos parece querer ser vista, e desempenha uma função bastante eficaz, mas não declarada. Embora não caiba entrar aqui de modo mais profundo nesta análise, ao menos para firmar um sistema hierarquizado, fragmentado, inacessível à maioria, confuso e assegurador do poder de determinados especialistas, esta construção burocrática demonstra sua eficiência<sup>8</sup>.

Em seu estudo sobre história da arte radical, a qual surge a partir dos anos sessenta enquanto alternativa à linha mais tradicional, Jonathan Harris analisa os perigos enfrentados por esta abordagem em termos de sua burocratização, para a qual utiliza o termo academicismo.

Devido ao declínio geral da esquerda e do ativismo feminista em todo o mundo nos anos noventa – embora outras formas de organizações de oposição, baseadas em, por exemplo, identidade racial e políticas de sexualidade, terem crescido no mesmo período – existe um perigo real de que a história da arte radical possa tornar-se simplesmente um outro academicismo, altamente desconectado com o mundo exterior. (HARRIS, 2001, p. 20)

Para Harris, a burocratização ou o academicismo possui o propósito de ser “funcional dentro da reprodução da sociedade patriarcal e capitalista”, porque a academia “empacota conhecimento, ‘processa’ estudantes e reproduz estruturas hierárquicas” (HARRIS, 2001, p. 21). Aqui é possível perceber o temor do autor de que mesmo uma proposta de estudo com uma perspectiva inicialmente tão perturbadora para o sistema possa ser absorvida e burocratizada pelas instituições, ao tornar-se apenas uma questão acadêmica. Em seu estudo, o autor entende como solução para evitar essa anulação das propostas iniciais da história da arte radical a ligação do historiador com o mundo da prática política dos movimentos sociais. A sugestão de Harris parece bastante consistente. Proporcionaria ao pesquisador o vínculo com o grupo que realmente sofre

as conseqüências do problema estudado. Seria estabelecida assim a base para uma formação de relações sociais externas ao ambiente acadêmico e conseqüentemente o envolvimento com pessoas com interesses concretos na solução dos problemas estudados. O envolvimento *sensível* do pesquisador nesse ambiente produziria nele o estímulo para o empenho na busca da eficácia performativa. Entretanto, é necessário, para isso ocorrer, que sinta essa relação como entre *indivíduos semelhantes*. Que as relações externas sejam tão íntimas como as internas ao seu ambiente acadêmico. Para utilizar um termo marxista, é preciso que o pesquisador faça do meio externo seu “meio sensível”.

Parece que Marx e Engels já haviam identificado algo muito próximo da burocracia de nossa época quando, em *A Ideologia Alemã*, condenam os “jovens hegelianos” e seu idealismo.

Apesar de suas frases pomposas, que supostamente “revolucionam o mundo”, os ideólogos da escola jovem-hegeliana são os maiores conservadores. Os mais jovens dentre eles acharam a expressão exata para qualificar sua atividade, ao afirmarem que lutam unicamente contra uma “fraseologia”. Esquecem no entanto que eles próprios opõem a essa fraseologia nada mais que outra fraseologia e que não lutam de maneira alguma contra o mundo que existe realmente ao combaterem unicamente a fraseologia desse mundo. (MARX, ENGELS, 2002, p. 9)

Poderia ser perguntado em relação a estes, assim como sobre nossos burocratas atuais, se estas criaturas realmente tinham como o estímulo de seu empenho intelectual resolver o problema o qual discutiam, ou seu desejo estava absolutamente imerso no jogo fraseológico interno de seu grupo e de suas relações restritas? Embora Marx e Engels os tratem como imbecis por sua supervalorização do pensamento abstrato, talvez a questão seja que no meio restrito da burocracia estas atitudes fossem bastante compensadoras. Entretanto, Marx e Engels estão realmente interessados nas soluções discutidas por esses idealistas e parecem ter percebido estas questões ao defenderem a vida prática ou o “mundo material” como a base fundamental das transformações sociais e como responsável pelo modo de pensar dos seres humanos.

[...] são os homens que, desenvolvendo sua produção material e suas relações materiais, transformam com a realidade que lhes é própria, seu pensamento e também os produtos do seu pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. Na primeira forma de considerar as coisas, partimos da consciência como sendo o indivíduo vivo; na segunda, que corresponde à vida real, partimos dos próprios indivíduos reais e vivos, e

consideramos a consciência unicamente como *sua* consciência. (MARX, ENGELS, 2002, p. 19-20)

Nesse sentido parece bastante consistente a preocupação de Harris quanto ao envolvimento do pesquisador com a prática política. Entretanto, ele aponta a questão adicional de que a postura materialista puramente acadêmica poderia levar ao esvaziamento do potencial transformador inicial. A perspectiva de Harris utiliza o materialismo marxista ao estender sua lógica para os espaços específicos de determinados grupos, observando as particularidades e potencialidades de meios sensíveis distintos. Isto o torna propenso a atentar para o isolamento acadêmico ao mundo exterior, por esses dois ambientes se constituírem em dois meios sensíveis diferenciados<sup>9</sup>.

Deste modo, deslocando agora a atenção para a delimitação do campo de estudo da história da arte, normalmente assumido de maneira restrita e arbitrária, embora seja um problema fundamental, observa-se que a simples flexibilização do campo não resultaria obrigatoriamente na desburocratização da atividade. Como observa Harris, uma prova desse fato são os “estudos culturais”. Inicialmente com uma proposta de suprir as carências deixadas por outras disciplinas estabelecidas nas áreas da cultura como literatura e artes, ao estudar a “cultura de massa” ou “popular” (com raízes nos sindicatos e no radicalismo da classe trabalhadora inglesa da metade dos anos sessenta), os estudos culturais são vistos hoje quase exclusivamente como uma matéria puramente acadêmica. Outro exemplo de proposta de ampliação do campo de estudos, mas que não parece estar distante do academicismo característico da história da arte tradicional, é a recente linha de estudos denominada “cultura visual”. Apesar desta linha ter um potencial bastante notável em superar diversas barreiras relativas às limitações do conhecimento separado, enfrentadas por disciplinas mais tradicionais ou mesmo recentes (como aquelas voltadas para o estudo de cinema ou mídia) pelo menos em determinados casos a perspectiva de alguns de seus autores pode causar certa angústia.

O livro intitulado *An Introduction to Visual Culture* (Uma Introdução à Cultura Visual), de Nicholas Mirzoeff é uma boa ilustração. O autor analisa ampla variedade de produtos culturais como cinema, telenovelas, reality shows, esculturas africanas coloniais, trabalhos de artistas contemporâneos, páginas de internet, pinturas renascentistas, fotografias de jornais e revistas, etc. Além disso, procura fazer seu estudo sem restrição disciplinar, utilizando um grande arsenal de conceitos filosóficos, antropológicos, sociológicos, artísticos, etc. Em seu trabalho, Mirzoeff, apesar de demonstrar vasto domínio teórico, ao aplicar esses conceitos para analisar os produtos da cultura visual, parece produzir um trabalho

bastante aquém do potencial de tal proposta. Trata os objetos visuais apenas como ilustrações das teorias dos autores que utiliza. A teoria é o fio condutor em seu estudo e o material visual aparece apenas como sua confirmação. Um exemplo típico das considerações do autor, principalmente quanto à abordagem de trabalhos de artistas contemporâneos, pode ser percebido neste parágrafo sobre a fotografia da artista Nan Goldin:

Freqüentemente é dito que Goldin usa fotografias amadoras comuns como fonte de seu trabalho. Enquanto esta noção reflete corretamente a intimidade do trabalho, ela falta com o radicalismo de seu projeto. A maioria das fotografias amadoras comuns não inclui cenas de pessoas transando, injetando drogas no banheiro, travestidas, se masturbando ou descolorando suas sobrancelhas, porém tais movimentos são o centro do trabalho de Goldin. Ela alcançou esse estilo bastante cedo em suas explorações com a fotografia, enquanto ainda era uma estudante na alternativa Satya Community School e mais tarde na School of the Museum of Fine Arts, em Boston. Em seu retrato de *Ivy com Marilyn, Boston (1973)*, Goldin fotografa um de seus amigos travestido no clube noturno de Boston, The Other Side, vestido e pronto para sair. Ivy faz pose glamourosa debaixo da reprodução de um retrato em serigrafia de Marilyn Monroe, de Andy Warhol. Nesta fotografia a noção de feminilidade como mascarada e performativa, que tem recentemente se tornado comum na teoria feminista (Butler 1990), foi fotografada e investida de uma forma pessoal por Nan Goldin aos 20 anos de idade. Goldin via travestis, bissexuais e outros grupos preparados para experimentar com os papéis de gênero como um “terceiro gênero”, um grupo de vanguarda distendendo as fronteiras de identidade (MIRZOEFF, 1999, p. 83).

Se por um lado o autor adere à proposta de romper com as fronteiras tradicionais das especialidades, incluindo em seu estudo uma ampla variedade da cultura visual, por outro seus comentários sobre este trabalho, de uma artista contemporânea reconhecida pelas instituições artísticas, pouco se diferencia de análises de historiadores de arte mais conservadores. Embora Mirzoeff faça constantemente referência a autores que tratam de questões sociológicas e políticas, surpreendentemente ele não considera o desempenho prático desse trabalho para os espaços onde é tornado público. E quando menciona a filósofa Judith Butler, a qual desenvolve uma reflexão sobre a possibilidade de transformação do comportamento pelos atos performativos (um pensamento para a ação), utiliza-a não para considerar a possível influência dessa fotografia na cultura, mas de forma a valorizar o trabalho apresentado, insinuando a capacidade da artista de perceber questões que só foram formuladas décadas mais tarde. A tradicional mistificação do gênio, o artista adiante de seu tempo, parece ser reproduzida aqui por Mirzoeff. Além disso,

poderíamos suspeitar que, para ele, a qualidade de um trabalho visual estaria na propriedade de ilustrar discursos construídos por teóricos, já que procura decifrar, nas imagens, teorias já conhecidas através da linguagem verbal. Qual o objetivo prático desse tipo de interpretação? Talvez, como os idealistas de Marx, este autor considere tais teorias capazes de contribuir para a “consciência que determina a vida”, combatendo “a fraseologia do mundo existente”. Porém, se assim for, por que necessitaríamos das imagens como intermediárias? Provavelmente as respostas poderiam ser encontradas com uma melhor observação no processo de burocratização da academia e nas disputas intelectuais entre seus integrantes. Não esquecendo da utilidade desse tipo de texto na valorização mercadológica de alguns dos trabalhos discutidos.

O problema da burocracia não é uma simples questão de falta de virtude do acadêmico, mas um problema estrutural da instituição que reproduz um meio sensível ou estímulo contraproducente para os interesses de resultados concretos para o mundo externo. A burocracia tampouco significa o desestímulo ou a falta de força produtiva para o pesquisador. Ao contrário, é uma força, uma energia, empregada de modo inadequado para a construção de soluções, as quais ela, formalmente, teria como justificativa para existir. Como observa Nietzsche, em a *Genealogia da Moral*:

Exigir da força que não se expresse como força, que não seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força. Um *quantum* de força equivale a um mesmo *quantum* de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão esse mesmo impulso, este mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificam), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por um atuante, um “sujeito”, é que pode parecer diferente. Pois assim como o povo distingue o corisco do clarão, tomando este como ação, operação de um sujeito de nome corisco, do mesmo modo a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato; não existe “ser” por trás do fazer, do atuar, do devir; “o agente” é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo. (NIETZSCHE, 2003, p. 36)

Embora Nietzsche provavelmente qualificasse o burocrata como o “ressentido”, o fraco que emperra a ação do forte, parece mais razoável perceber a humanidade de modo menos dualista, não dividida entre nobres e ressentidos, ou fortes e fracos. As diferenças encontram-se na

canalização dessa força, que para determinados fins pode ser reduzida e, para outros, potencializada. A percepção de Nietzsche sobre os ressentidos provavelmente passe pela expectativa do que considera o direcionamento adequado da energia, não percebendo a presença desta quando sua aplicação é empregada para fins os quais considera desprezíveis. De qualquer modo, gostaria de tomar a observação de Nietzsche para sugerir que o burocrata não opta por não desejar a performatividade de seu trabalho para além do ambiente acadêmico. É esta instituição, com sua organização interna e suas relações com o mundo externo, que conduz este direcionamento de força ou energia produtiva, o desejo de seus integrantes.

A solução, portanto, não está na tomada de consciência do pesquisador, como se por detrás dele houvesse “um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força”. Ela está no rompimento radical da estrutura acadêmica e na construção de outra organização que seja sustentada sobre sua performatividade ou desempenho prático para o mundo externo. Seria a criação de um *meio sensível* mais adequado, nesse ambiente de trabalho. Como seria possível tal rompimento quando não se pressupõe o agente que escolhe agir? A transformação de um ambiente sensível, canalizador de força, é produzida também por uma diversidade de recursos estrategicamente organizados, incluindo, inclusive, o discurso como prática performativa. Os condutores iniciais desses recursos são aqueles os quais possuem sua força já canalizada. E a existência desses condutores, como observa Marx e Engels, é provada pelo fato de que “a existência de idéias revolucionárias em determinada época já supõe a existência de uma classe revolucionária” (MARX, ENGELS, 2002, p. 49), ou seja, o desejo de mudança (inclusive de quem escreve esta dissertação), a força propulsora, supõe a existência de um meio sensível, ou material, produtor desta força. Agir não é uma opção, mas uma necessidade para aqueles em que a energia já está voltada para esta ação e o êxito dela depende, em parte, da habilidade dessas pessoas.

Quais seriam os caminhos estratégicos para performatividade, opostos à burocracia, para a história da arte? Certamente não estariam apenas em mudanças teóricas, metodológicas, ou de ampliação do campo de estudo, embora a especialização seja sintomática do academicismo. Neste estudo, fiz referência a dois pensamentos comumente considerados afastados entre si: o materialismo e a crítica à substância do sujeito. Entretanto espero ter conseguido trilhar por alguns pontos compatíveis entre os dois autores. Ambos parecem demonstrar indignação com a burocracia e ressaltar a importância da ação efetiva. Talvez a resposta para a pergunta anterior esteja aqui: na valorização da ação, o vínculo *afetivo* com a prática externa à academia, de modo tão íntimo quanto com o discurso ou prática interna. A *prática* mencionada significa ações



que importam para a *vida cotidiana*, como o contato diário entre seres humanos e suas relações. A *prática externa* é, entre outras coisas, estabelecer relações horizontais com as pessoas vinculadas aos problemas tratados. Horizontalidade não é equivalente à solidariedade, aceitação das diferenças ou valorização de culturas distintas. Ela significa estabelecer relações entre iguais e, portanto, por ser entre iguais, carregada de amor, ódio, ansiedade, alegria, etc. Ou seja, tão íntimas quanto aquelas desenvolvidas entre os pesquisadores, dentro das instituições de pesquisa (sem querer menosprezar a verticalidade no interior da instituição). É nesse ambiente, de *tensão* permanente entre *semelhantes*, e não de solidariedade, que se constrói um meio sensível capaz de canalizar a energia e fazer do trabalho do historiador da arte uma atividade de performatividade externa.

## NOTAS

\* Graduado em Artes Plásticas (2002) e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2006). Tem artigos publicados nos anais do 14º Encontro da ANPAP e do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Atua principalmente nos seguintes temas: cultura visual, legitimação, performatividade, *habitus* e poder. E-mail: mauricio.t.m@uol.com.br

<sup>1</sup> A palavra “performativo” ou “performatividade”, como utilizada aqui, possui um significado semelhante a “desempenho”, por exemplo, o desempenho da linguagem sobre o espaço social. Um maior aprofundamento no assunto pode ser encontrado em Jacques Derrida, “Assinatura Acontecimento Contexto”, *Margens da Filosofia*, ou Judith Butler, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*.

<sup>2</sup> Como afirmam Bourdieu e Darbel em seu *O Amor pela Arte*, os indivíduos possuem formações diferenciadas, relacionadas também (mas não somente) à posição social de sua família e ignorar isso, como normalmente faz o sistema escolar, seria “reduplicar e sancionar as desigualdades iniciais diante da cultura” (BOURDIEU, DARBEL, 2003, p. 109), já que a cultura legitimada é justamente a cultura da classe dominante.

<sup>3</sup> Embora alguns autores, como Lyotard (2000), estabeleçam uma diferença entre conhecimento e técnica, segundo a qual o primeiro estaria relacionado a enunciados denotativos (em que a pertinência é a verdade) e o segundo ao desempenho (em que a pertinência é a eficiência), a análise de Derrida (1991) sobre a performatividade da linguagem sugere que o conhecimento está também vinculado, em sua própria pragmática, ao critério de eficiência.

<sup>4</sup> Gostaria de sugerir novamente BUTLER, 2003, para uma interessante crítica aos discursos que analisam uma realidade pré-cultural.

<sup>5</sup> A “semelhança”, neste sentido, refere-se mais a uma *potência* de ação, ou à percepção da mesma pelo outro, do que a uma cultura similar entre os indivíduos.

<sup>6</sup> Para uma perspectiva bastante semelhante veja BOURDIEU, 2004, principalmente o capítulo “As Relações entre a História Reificada e a História Incorporada”, p. 75-106.

<sup>7</sup> O sentido para burocracia poderia ser pensado como inspirado numa das definições comuns desta palavra, explicada no dicionário Houaiss (<http://houaiss.uol.com.br>), sendo um sistema ou corpo de funcionários “enquanto estrutura ineficiente, inoperante, morosa na solução de questões, falta de iniciativa e de flexibilidade, indiferente às necessidades das pessoas e à opinião pública, tendente a complicar trâmites e a ampliar sua área de influência e seu poder, com conseqüente emperramento ou asfixia das funções organizacionais que são a sua razão mesma de ser”. Entretanto, este tópico trata de elaborar uma definição própria e mais abrangente para o termo “burocracia”.

<sup>8</sup> Sobre o assunto, veja BOURDIEU, *O Poder Simbólico*, 2004, com atenção para “Gênese Histórica de uma Estética Pura”, p. 281-298 e do mesmo autor *A Economia das Trocas Simbólicas*, 1998, “Modos

de Produção e Modos de Percepção Artísticos", p. 270-294.

<sup>9</sup> Enquanto um campo de relações sociais diferenciado, o ambiente acadêmico é relativamente autônomo, embora esteja em permanente relação com outros campos.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp/ Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli, Silva de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

HARRIS, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Burocracia. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=burocracia>>. Acesso em: 15 jan. 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.