
Forma cultural: construindo o conceito a partir do campo literário

Cultural Form: Setting up the Concept from the Literary Field

Forme culturelle : construire le concept à partir du champ littéraire

Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/rccs/12828>

DOI: 10.4000/rccs.12828

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 maio 2022

Paginação: 47-68

ISSN: 0254-1106

Reférence electrónica

Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos, «Forma cultural: construindo o conceito a partir do campo literário», *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 127 | 2022, publicado a 22 junho 2022, consultado a 29 junho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/12828> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.12828>



SÓNIA MOREIRA CABEÇA, JOSÉ RODRIGUES DOS SANTOS

Forma cultural: construindo o conceito a partir do campo literário*

O campo literário é uma forma cultural, um sistema de práticas individualizado, caracterizável pelos seus atributos e pela estrutura que assume. Nele, os actores formulam discursos sobre as suas práticas, daí emergindo tanto um conjunto de normas que regulam as práticas como uma estrutura. Estrutura, normas e acção dos praticantes concorrem para dar a forma à forma. A partir dos diferentes entendimentos do que pertence (ou não) ao domínio do literário e de algumas (r)evoluções no campo, o presente artigo define os elementos duma forma cultural e dá conta da sua dinâmica que, ao longo do tempo, explica que algumas regras sejam reformuladas, surjam novos portadores e se observem determinadas reestruturações sem que a forma cultural deixe de existir enquanto tal.

Palavras-chave: campo literário; dinâmica cultural; estruturas; normas; regulação de práticas culturais.

1. Definindo uma forma cultural

Forma cultural é todo e qualquer conjunto de práticas que, organizado e individualizado, se afirma como distinto dos demais, tem uma forma que é reconhecida pelos seus atributos próprios e que escusa os praticantes de apresentarem uma definição explícita sobre o objecto para que todos compreendam de que prática se trata (se bem que essa definição possa, em certas circunstâncias, ser objecto de disputa e de negociação entre diferentes grupos). A forma cultural serve, portanto, aos portadores da cultura para definir, quase sempre implicitamente, as suas práticas culturais e situá-las num espaço partilhado com outras formas culturais. Ela é um

esquema/sistema de referência colectivo e individual que os membros de uma cultura (a colectividade portadora e praticante) partilham e que define e regula as produções

* Este artigo baseia-se, em parte, na tese de doutoramento da primeira autora (cf. Cabeça, 2016). Por vontade dos autores, o texto não segue as regras do Acordo Ortográfico de 1990.

e reproduções culturais através de um processo que comporta um elemento estruturante, um sistema normativo e uma dinâmica social. (Cabeça e Santos, 2013: 3)

Este conceito de forma cultural é aplicável a um conjunto de macro-objectos que compreende, por exemplo: práticas musicais e/ou performativas, como o Cante Alentejano (Cabeça, 2016), o Tango (Elton, 2014), a Capoeira (Robitaille, 2010), ou o Flamenco (Landborn, 2015); campos individualizados, como o domínio literário; e práticas associadas a relações interpessoais, como o Feudalismo (Cabeça, 2016) ou o Machismo (Bourdieu, 1998). Aplica-se, assim, a objectos distantes no tempo e no espaço e a práticas que não são da mesma ordem.

Todos eles são, contudo, “super-objectos” (Santos, 2010), reunindo um largo e importante conjunto de elementos pertencentes à sua estrutura (um conjunto de passos, de movimentos, de músicas, de peças, de géneros literários entre outros), e possuem em comum os três elementos que constituem uma forma cultural. Primeiro, a estrutura, o conceito que cada forma cultural veicula, o objecto distinto. A estrutura define os elementos constituintes da forma e determina o que nela é essencial, incluindo todos os entendimentos que os praticantes elaboram em relação à forma cultural que portam (Cabeça, 2016). Este elemento liga todos os componentes da forma e define os critérios de inclusão no sistema de referência (o que pertence e o que não pertence à forma cultural). O sistema normativo, segundo elemento, é o sistema de controlo, de regras e sanções. Nele estão incluídos tanto as exigências para pertencer à forma como os elementos excluídos da prática. Como elemento regulador, as normas que lhe estão associadas determinam o que pode ou não ser praticado, tendo em conta a estrutura que a forma compreende (*ibidem*). O terceiro elemento determinante é constituído pelas relações entre os actores sociais que são portadores da forma e pela dinâmica social que os liga. Os portadores da forma cultural produzem e reproduzem os bens culturais, socializam os novos praticantes, definem que práticas são adequadas ou desadequadas (boas, melhores, desaconselhadas, impossíveis, etc.) e aplicam as normas em vigor (*ibidem*).

Tuteladas por actores sociais, as formas culturais desafiam a imposição de fronteiras rigorosas. São espaços constituídos por diversas combinações e interferências, e têm elementos que oferecem dúvidas quanto à sua pertença (e.g. um determinado texto é ou não é literário?) e em que uns se adequam mais à estrutura que outros (e.g. um texto é um melhor exemplo de uma obra poética que outro, embora ambos possam ser considerados poemas... ou não?). Sendo as regras um domínio de debate interno no campo, está sempre em jogo – no espaço entre o desejável e o aceitável, entre “o que

deve ser” e “o que pode ser” – a relação agonística entre grupos portadores de diversos entendimentos acerca do que é adequado ou inadequado, das melhores práticas, do desaconselhado, do recusado, etc., e apreciações como “o bom”, “o melhor”, “o mau”, “o impraticável”, “o absurdo”.

A existência de normas tácitas e implícitas, bem como de actores que formulam discursos diferentes e concorrentes acerca da mesma prática, constitui um problema de categorização das formas culturais. De facto, nas formas culturais que nos ocupam, nenhum objecto da sua respectiva categoria atinge a universalidade do conceito. Do ponto de vista cognitivo, qualquer que seja a imagem que formulemos, ela é apenas um representante do conceito, do *schema* (Kant, 1997 [1781]). As fronteiras são difusas, variáveis, sendo cada categoria um *fuzzy set* (Zadeh, 1965) que pode incluir tanto elementos sem características comuns como objectos que podem pertencer a mais do que uma categoria. Do ponto de vista da inclusão na categoria, cada elemento tem um valor diferente, pertencendo à categoria em diferentes graus. Alguns serão “melhores exemplos da categoria”, mais representativos, “protótipos” (Rosch, 1973, 1978; Rosch e Mervis, 1975), como é o caso das obras-primas. São categorias “políticas” (Needham, 1975), não implicando a presença de uma característica necessária e suficiente para pertencer à classe, sendo essa pertença determinável em função de critérios múltiplos. Nas formas culturais, quando está em causa a classificação pelos participantes de cada elemento (pertence? não pertence?) ela é eventualmente realizada comparando o objecto em análise com categorias contrastantes (o que não pertence/o que não é) (Nosofsky, 1988a). As classes apresentam uma estrutura radial, formada por uma subcategoria central e por um conjunto de significados relacionados. Os actores participantes da forma cultural partilham uma ideia mais ou menos consensual do que é uma determinada forma cultural, tida como “melhor”, ou um “modelo ideal” (Lakoff, 1987), mas outras versões – tidas como variantes ou extensões – podem com ela competir. São formações “fractais” (Mandelbrot, 1989), que se desdobram em categorias e subcategorias que se individualizam seguindo formas homólogas no seu interior (Santos, 1996).

Não obstante os seus limites difusos, a forma representa uma matriz cultural, um princípio de organização (Maffesoli, 1996) que permite a constituição de um referencial comum aos portadores de uma determinada prática. Este pode ser determinado tendo em conta as boas práticas e as versões da forma que são consideradas as melhores – que é o essencial da prática, o seu núcleo canónico num dado momento histórico –, bem como os limites do que é praticável, ou seja, defini-la por oposição a outras práticas. Ainda que o entendimento que os portadores têm da forma cultural possa diferir

entre subgrupos ou a nível individual, os pontos de referência comuns, o cânone e a relação deste com os limites asseguram a sua distinção em relação às demais formas. Uma forma cultural firmemente estabelecida, como é o caso da existência de um campo literário, é “dura” (Appadurai, 2005), dotada de significado e de valor ancorados em instituições de legitimação e sistemas internos de poder que são difíceis de quebrar. Mas a definição dos constituintes de um sistema assim organizado é constantemente questionada, sendo objecto de confrontações nas quais se joga, por exemplo, a relação de forças entre conservação e inovação. Como escreve Bourdieu (1996: 258):

Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo. Com efeito, o acréscimo do volume da população dos produtores é uma das mediações principais através das quais as transformações externas afectam as relações de força dentro do campo: as grandes alterações nascem da irrupção de recém-chegados que, pelo simples facto do seu número e da sua qualidade social, importam inovações em matéria de produtos ou de técnicas de produção, e tendem a ou pretendem impor num campo de produção que é para si próprio o seu próprio mercado um novo modo de avaliação dos produtos.

Com efeito, existe um *cursus honorum* que os autores marginais podem ou não conseguir cumprir. É o processo, marcado pela luta e pela incerteza, que se desenrola em três etapas – emergência, reconhecimento, canonização (Dozo *et al.*, 2016) – e no qual as instâncias de legitimação desempenham um papel decisivo.

A forma cultural, maleável, com limites nem sempre bem definidos – e, como vimos, objecto de relações de poder – e cujas práticas estão em constante negociação (isto é/não é um poema; este texto pertence/não pertence ao domínio do literário) altera-se ao longo do tempo sem, no entanto, perder as suas características essenciais. A forma cultural perdura.

2. As formas culturais e o tempo

Uma forma cultural, enquanto prática viva, herda e é devedora das formas que a precedem. O tempo burila as formas culturais, altera a sua estrutura, impõe novas regras. Vão surgindo novos praticantes provenientes de horizontes sociais diferentes. A forma cultural varia consoante o tempo e o espaço social em que é observada. A cultura é, em cada momento da sua história, mais que a simples constatação da maneira como as pessoas vivem num determinado momento: é uma selecção e organização do passado e do presente, o resultado de um processo de criação de novas formas e modalidades. A forma é um facto histórico. Quando os sinais e as convenções não são

reproduzidos e perdem a sua significância, a forma cultural não reproduzida extingue-se enquanto tal. Os exemplos abundam, como é óbvio, e basta lembrar o destino da forma cultural do poema cantado de composição oral segundo as regras do género, das performances dos *aedos* homéricos, que não perdurou na Grécia clássica. Por vezes a forma altera-se para, num processo de especialização cultural, dar origem a novas formas. Williams (1995) refere como a tragédia grega foi determinante para a ópera italiana, que resgata elementos dessa forma cultural e o mesmo meio de produção (o discurso encenado), dando assim origem a uma nova forma cultural. Por outro lado, a forma cultural não existe isoladamente, mantendo um conjunto de trocas com as formas suas contemporâneas (distinção e repulsa, empréstimo, contaminação...).

As formas culturais são temporalmente mutáveis, têm uma história. Elas “são compostas por relações complexas, específicas e definidas de sistemas simbólicos incorporados nas relações e actividades sociais” (Willis e Corrigan, 1983: 89),¹ e reflectem uma acumulação de reversões, combinações, contextos e recontextualizações (*ibidem*). São histórico-culturalmente determinadas, fruto de um processo social que implica um conjunto de relações complexas entre os actores e que operacionaliza mecanismos de produção de uma identidade cultural (Cabeça, 2016).

As formas culturais, desdobrando-se na sincronia e evoluindo na diacronia, subsistem em contextos espaciais e sociais diferentes. Alteram-se, transformam-se e variam consoante as relações de força externas (com a sociedade em geral) e internas, no jogo agonístico entre os grupos de portadores da forma. Ao longo do tempo elas vão tomando de empréstimo, estão sujeitas a inovações (renúncias, desistências, experiências, progressões, recuos e avanços), e podem mesmo vir a ser descontinuadas. Uma forma cultural original é, antes de mais, um “objecto virtual” (Santos, 2010: 176). “Na corrente do tempo, a variação observada pode ocorrer a vários níveis: mudanças na estrutura, nas práticas, nos modos de execução, na classe de portadores, na coexistência ou eliminação de variantes, na ‘concorrência’ entre formas vizinhas...” (Cabeça, 2016: 39), ou mesmo no jogo entre subgrupos que ocupam posições diferentes no campo.

O caminho que segue cada forma é contingente em relação às circunstâncias históricas da sua constituição e depende, desde logo, a partir do processo da sua diferenciação dentro do campo cultural geral, do seu exercício pelos portadores. Para retomar o exemplo do campo literário, pode surgir uma obra que abala os limites do mesmo, um escritor-sensação,

¹ Todas as traduções são da responsabilidade dos autores.

uma obra que um grupo de actores consegue elevar ao estatuto de “obra-prima”; o resgate de um escritor abandonado pelos leitores pode acontecer, ou a atribuição de um prémio literário “inesperado” ou “escandaloso” (e.g. a “insólita” atribuição do prémio Nobel de Literatura a Bob Dylan, escritor de canções, que o coloca a par com os grandes nomes do cânone mundial). Todos estes e outros acontecimentos deformam, expandem, restringem e moldam o campo literário. A forma – o campo literário – mantém-se, porém. Aliás, divergências de entendimentos, novos conteúdos e novos contextos (mentais, locais, culturais, sociais...) podem ocorrer: são, eles mesmos, um “modo regular de regulação” da forma; fazem parte da dinâmica inerente a todas as formas culturais (Cabeça, 2016: 283).

Propomos, neste artigo, testar o conceito de forma cultural, a sua definição e os seus elementos constituintes através da análise do campo literário enquanto forma cultural. Incidir-se-á, particularmente, na acção determinante do tempo, no burilar da forma que, como já notámos, perdura não obstante as transformações a que é sujeita. Para compreender o papel determinante do tempo no campo literário, observamos os portadores da forma cultural (no caso do campo literário, escritores, editores, críticos, instâncias de legitimação como academias, universidades, júris de prémios, círculos literários, publicitários, leitores, etc.) e o modo como negociam e definem as suas práticas; fazendo “entrar” e “sair” elementos que estruturam e redefinem as normas do campo. Alguma literatura sobre o campo literário, as suas definições e exemplos guiar-nos-ão para dar conta tanto das propriedades e dos elementos da forma cultural, como da emergência e alterações da mesma ao longo do tempo. O exercício a que nos propomos parte, no entanto, de um problema sociológico e não literário.

3. Campo literário: uma forma cultural

O campo literário estrutura-se situando cada obra produzida no seu género literário, uma “forma de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos” (Ceia, 2010). Estas categorias que definem os modos a que pertencem as diversas maneiras de escrever (e que constituem um ponto de referência para situar cada obra no seu género) são objecto de reflexão desde a Grécia clássica. No século IV a.C., Platão (2001 [380 a.C.]) define no Livro III da *República* o que é um texto literário: uma narrativa ou narração de acontecimentos que pode assumir os contornos de um discurso na primeira pessoa (acto narrativo), um diálogo entre personagens (acto mimético) ou ambos (Ceia, 2010), o que hoje equivaleria aos géneros narrativos e dramáticos. A tripartição que ainda hoje permanece como ponto virtual de

referência para a criação e para a recepção das obras – “narrativa”, “lírica” e “dramática” – deve-se a Aristóteles (2004 [circa 335 a.C.]) que, na obra *Poética* (elaborada entre 335 a.C. e 323 a.C.), circunscreve o domínio do literário aos gêneros “épico”, “lírico” e “drama”.

Ao longo do tempo, a caracterização dos gêneros literários sofreu constantes transformações (Soares, 2007). Mas nesta longa história, a definição inicial – canônica, “dura” – foi determinante para a estruturação da prática literária: é a partir da definição do que é o campo literário, e a ela remontando, que os gêneros literários têm sido e vão sendo contestados: a referência é o conjunto de traços que melhor definem um tipo de obra (*ibidem*).

As teorias dos gêneros literários “evoluem em torno de um denominador comum de reflexão: o que é que representa o literário e como é que essa representação se produz” (Ceia, 2010). “O que é literário”, uma reflexão constantemente problematizada. A normatividade do campo não foi, nem é, estanque. Em determinados momentos da sua história, o campo observou uma certa fixidez nos seus limites; e noutros manifestou um maior grau de abertura a novas modalidades e a movimentos disruptivos. Não obstante, vários estudiosos (Soares, 2007; Ceia, 2010; Lopes, 2010) determinam três momentos-chave que introduziram rupturas na estruturação do campo literário e que deram novas formas à forma, identificando três períodos estruturantes: um período Clássico (de Platão e Aristóteles ao Neoclassicismo), um período Romântico (de Hegel aos poetas ingleses Coleridge e Wordsworth) e um período Moderno (do Formalismo Russo aos nossos dias). Cada período assim determinado percebe e problematiza o campo literário de modo diferente (discute o que é e não é o domínio do literário, que práticas lhe estão ou podem vir a estar associadas, quem escreve textos literários, etc.), introduzindo ou negando novas práticas, efetivas ou discursivas, que moldam a forma, estabelecem novos limites e confirmam ou denunciam os cânones outrora impostos. Cada período assim determinado entra num jogo dinâmico entre conservação e inovação, entre o que foi, o que é e o que poderá vir a ser “literário”; espelhando uma constante confrontação entre a estrutura conceptual da forma (o conteúdo, “o que é”) e o seu sistema de regulação (o que pode conter).

Esta constante negociação das normas expande-se, portanto, entre dois polos: entre o reforço normativo que impede alterações estruturais da forma (conservação) e a modificação das normas (inovação) no sentido de incluir novas modalidades que de outro modo não pertenceriam ao domínio da forma. O Renascimento é exemplo de um movimento de conservação no qual o cânone literário sai reforçado. Entre os autores renascentistas – Vida,

Sidney, Boileau, Pope – e neoclassicistas – Dryden e Hobbes – predomina este modelo de “conformidade do estilo com o assunto” e de “concordância com o cânone de escrita estabelecido” (Ceia, 2010). Aqui, o campo literário impõe limites às obras e aos escritores que nele pretendem entrar, reforçando a necessidade de observar o cânone que está presente desde a Antiguidade. A obra e o escritor que escapam à “pureza” dos géneros não é admitido no campo, pois foge às “regras do jogo”. Ao referenciar a obra no seu campo, não são considerados os jogos por inventar (Wittgenstein, 2008), pelo que é o autor (actor) e a sua obra que deverão conformar-se aos limites circunscritos.

Durante o Romantismo, o campo literário é nitidamente condicional: uma obra só é admitida na forma cultural se for identificada com um género pré-existente, ou seja, se nela forem observadas as características fundamentais de um determinado género. Caso contrário, a sua pertença não é sancionada. Noutros momentos, esta rigidez será contestada. Durante o pré-Romantismo alemão, o movimento *Sturm und Drang* – “tempestade e ímpeto” (1760-1780: Gottfried Herder, Goethe, Schiller) – viria a desafiar não só a estrutura do campo como o seu núcleo canónico. Os pré-românticos procuraram impor a reestruturação do campo e “a autonomia da obra de arte literária em relação a quaisquer convenções impostas previamente para a sua criação e recepção” (Ceia, 2010), o que reflectia a tentativa de imposição da autonomia do “autor” na sociedade contemporânea. A obra e o seu autor poderiam (e deveriam) contestar a pré-existência dos tipos literários, reclamando o fim de uma circunscrição que é feita *a priori* e que restringe os criadores no momento da produção. A multiplicidade e a diversidade do campo literário seriam reclamadas. Tratava-se aqui de contestar as regras do jogo, opondo-se à definição prévia de “o que é” a obra literária. Será, contudo, interessante constatar que esta oposição não negava a existência do jogo em si e sim as regras estabelecidas. O que era reclamado era, precisamente, a admissibilidade de inovar, e a inclusão de obras não enquadráveis na estrutura (pondera-se “o que pode vir a ser” ou pertencer ao campo). A contestação é feita em relação ao cânone, que determina as melhores práticas literárias. Mas a existência da forma cultural, do campo literário, não era posta em causa; contestava-se, antes, a fixidez que impedia que determinadas obras pudessem ser assimiladas e aceites. Era assim exigida uma mudança na estrutura da forma cultural, para que a ela pudessem pertencer elementos que, até então, ficavam “de fora” (não eram tidos como “literários”).

A existência de movimentos que ora contestam, ora reforçam o cânone literário coloca em relevo a natureza agonística das formas culturais e o modo como estas, ao longo do tempo, se ajustam e reajustam às relações de

força entre os portadores, e às suas concepções, aspirações e idealizações literárias. Mas a configuração que assumem as dissensões também se altera, passando, no decurso do século XIX – enquanto toma forma o “novo” campo literário –, de querelas individuais para a forma de batalhas organizadas e socializantes. De facto, como nota Diaz (2012: 14):

É porque as querelas que agora se tornaram batalhas têm a virtude de trazer para a vida literária a parte da negatividade regulada, sem a qual a sua grande narrativa se torna confusa. É que eles foram assim capazes de proporcionar talvez uma primeira forma de estruturação do campo literário, dando-lhe o aspecto regulado de um campo de batalha, ou seja, uma nova legibilidade que substituiu a anarquia das disputas recorrentes pelos episódios de um combate – nacional ou mesmo europeu –, na devida forma: com chefes, oficiais, simples soldados, tropas, vanguardas e retaguardas, proclamações, “manifestos”, “jornadas”, etc.

A conflitualidade atesta, igualmente, a durabilidade do campo literário e do seu núcleo canónico: apesar das alterações estruturais e normativas, bem como da entrada de novos actores no campo a par dos “modos literários” (formas a-históricas e architextuais), as categorias históricas dos “géneros literários” permanecem relevantes nas actuais propostas da teoria da literatura (Ceia, 2010). Os modos que representam a classe dos textos – “narrativa”, “lírica”, “dramática” – permanecem. Dentro destas categorias principais, organizam-se diversas subcategorias: o romance, a epopeia, a fábula, a novela, o conto, a crónica (modo narrativo), a ode, o hino, o soneto, a elegia, a canção (lírica), a sátira, a farsa, a comédia, a tragédia, o auto (dramático) (Lopes, 2010: 7-8). Face à incapacidade de incluir uma obra nas categorias previstas, e caso esta seja aceite enquanto produto literário, o campo pode expandir-se para permitir a sua entrada, dando origem a novas subcategorias. Esta estrutura radial, plástica, revela o modo histórico-cultural do campo literário e a sua constante diversificação.

As formas culturais variam consoante o tempo e o espaço social em que são observadas. A obra literária é temporal na sua intemporalidade (Cabeça, 2016). É intemporal, pois sobrevive ao seu tempo e ao seu autor; é temporal, uma vez que será apreciada de acordo com a época em que o observador se situa para a olhar, o que não é independente das suas estruturas mentais (Jauss *apud* Pereira, 2009). Para a história da obra, tanto concorrem o momento sincrónico da criação como a pluralidade de apropriações diacrónicas (de cada vez que é lida) por diferentes actores (Bohlman, 1988; Candido, 2006). A obra posiciona-se, aquando da sua criação, em relação à forma que o campo literário assume no momento.

O seu autor posiciona-se de acordo com as suas concepções do que é campo literário e com um determinado género (o que pertence ao campo e o que identifica cada género, em que género se situa o autor, que temáticas lhe estão associadas, etc.), e face às ideias e padrões da sua época, podendo ser influenciado pelas expectativas do leitor do seu tempo (Candido, 2006; Jauss *apud* Pereira, 2009). Mas se a obra é temporal na sua produção e recepção, ela é intemporal enquanto obra de arte, podendo vir a ser considerada obra-prima (Pereira, 2009). Observam-se “variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável” (Candido, 2006: 177). A obra não pode, portanto, ser redutível nem ao seu escritor, nem ao(s) seu(s) leitor(es), situando-se antes entre a cultura “subjectiva”, questão pessoal, e a cultura “objectiva”, produto material independente do indivíduo (Simmel *apud* Dorin, 2006). É a intemporalidade da obra que a autonomiza em relação ao seu autor e que permite que esta possa ser apropriada de modo diferente de acordo com o tempo, uma vez que cada época constrói os seus códigos (Ceia, 2010). “Em cada período histórico se estabelece um cânone literário, isto é, um conjunto de obras que são consideradas como relevantes ou modelares” (Silva, 2007: 393), o que representa o exercício do poder simbólico pelos actores dominantes do mesmo período. Uma obra pode ser incluída ou retirada dos currículos escolares, outra será resgatada do passado, outra ainda pode ser redescoberta...

São então criadas versões temporais do campo literário, adequadas e adaptadas aos/pelos actores. A diferença entre adaptações de uma mesma obra literária para o cinema ao longo do tempo, por exemplo, dá conta desta diversidade de apropriações. Este tipo de hipertextualidade (Genette, 1992), mais que uma questão de transposição, relaciona-se com o contexto em que o hipotexto é apreendido. A apreciação e a percepção da arte fazem-se sempre a partir de um contexto histórico (Bourdieu, 1996).

Cada autor, cada obra afirma-se (ou tenta afirmar-se) em relação a um campo literário que o/a precede, constituído por categorias e elementos canónicos pré-existentes. É ao “jogar” a sua entrada no campo a partir das regras – contestando-as ou aceitando-as – que cada autor questiona os limites da prática e a configuração que a forma cultural toma. “Um texto literário não pode escapar à lógica do género a que pertence, mas pode desafiar a lógica da contextualização que o aprisiona” (Ceia, 2010). Face à natureza de um determinado texto, o campo literário valida (ou não) a sua entrada na forma cultural, comparando-o com o cânone em vigor e tendo em conta as práticas que os portadores julgam pertencer (ou não) ao campo. O espaço de posições tomadas é sempre feito em relação a uma

ordem vigente. “Mesmo apresentando-se a obra como uma desestruturação total dos gêneros ou como dissolução da própria idéia de gênero, essa desestruturação ou a dissolução se processam a partir da existência de um conjunto de obras” (Soares, 2007: 22). Caso a obra não encontre modos de categorização possíveis dentro do campo, tem que tentar “forçar” a sua entrada pela redefinição (ou ampliação) dos gêneros. O que esta relação de poder demonstra é a capacidade de as formas culturais perdurarem: apesar das mudanças no seu seio, elas não deixam de existir. Os limites e os critérios para definir os gêneros são fluídos, discutidos, redefinidos. O campo literário, “dinâmico, aberto, sistémico”, “permite o nascimento de novos gêneros, o desenvolvimento e a transformação/adaptação de outros, [e] a subdivisão em categorias mais ou menos mutáveis” (Lopes, 2010: 7).

Esta variação resulta de uma especialização do campo literário e da ampliação de modalidades e práticas consideradas aceitáveis. O campo apresenta-se como espaço de posições contrárias e até antagonistas, onde cada actor tem que conhecer as regras tacitamente impostas “a todos os que entram no jogo” (Bourdieu, 1996: 308). Uns pretendem quebrar domínios e contestar o poder, outros defendem fronteiras e o seu estatuto. “Cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses” (*ibidem*: 255). Este “lugar de luta”, em que uns defendem o campo recusando a entrada aos escritores não-alinhados que procuram a sua entrada é, segundo Bourdieu, “produto de uma longa série de exclusões ou de excomunhões” (*ibidem*: 256). A estrutura e as normas das formas culturais constroem-se a partir das estratégias desenvolvidas nas relações de oposição em que a condição social de produção de cada actor é determinante. A dissimetria das posições dos actores em relação ao poder no campo determina a sua capacidade para impor o seu julgamento (o “bom”, o “melhor”). Alguns conseguem impor a sua visão (incluir no campo textos que outrora não seriam tidos como literários, por exemplo), forçando a reorganização e reestruturação da forma cultural e do seu sistema normativo. Por exemplo, os defensores de uma poesia tradicionalista – obedecendo às formas clássicas (versificação, métricas, da ode ao soneto, etc.) – e os defensores das “novas poesias” (verso livre, poema em prosa, experimentalismos gráficos, entre outros) confrontaram-se veementemente, negando os primeiros a qualidade de “poemas” aos escritos dos segundos. Estes, por seu turno, consideravam “poesia morta” as obras “academicistas” dos primeiros (Desnos, 1978 [1922-1930]). Contudo, este jogo de poder não desembocou na destruição do campo literário, nem do gênero “poesia”: alargou-os. E o jogo continua. É também um facto que em certos momentos da história – de uma forma cultural complexa, de um macro-objecto como o campo literário – pode

existir mais do que um cânone, sendo eles concorrentes, antagonistas até. Neste caso, a oposição pode dar origem a paradigmas diferentes e autónomos; ou a cisão pode resolver-se em variantes diferentes que são integradas num cânone mais vasto. Tal corresponderá ao surgimento de “escolas”, “estilos”, “movimentos”, “correntes” que acabam por ser integrados na forma cultural. No caso do campo literário, essa integração é possível, por exemplo, mediante estratégias extraliterárias (ou seja, independentes da forma interna da obra), quer se trate de táticas de publicação, de ligações de intercitação, de conquista de posições académicas, etc., que propiciam a legitimação. *Ulisses*, de James Joyce (2013 [1922]), é exemplo de uma obra (objecto de escândalo) que desafiou todos os cânones estabelecidos na época e que, no entanto, tem hoje um lugar incontestado no cânone geral, recolhendo consenso.

O que está em causa vai muito para além da inclusão de uma determinada obra no domínio literário ou da aceitação de um determinado autor: as próprias definições de “literário” e de “géneros literários” são histórica e culturalmente determinadas (Soares, 2007). O que é literário e o que não pertence? Partimos da norma que a simples concepção textual (o escrever) não é condição suficiente. Este artigo, como os textos literários, requereu o domínio da escrita, uma construção sintática organizada, atenção à ortografia e ao uso do vocabulário. Contudo, o texto literário, de modo geral, é sensível à forma, pretende despertar emoções, acciona e potencia a criatividade. Neste artigo, escapa-nos a *mimesis* (Aristóteles) pelo que, apesar de possuir elementos que caracterizam o campo literário, estes não são suficientes para lhe pertencer. Mas nem sempre as fronteiras são tão fáceis de delimitar. *O Retrato do Sr. W. H.* de Oscar Wilde (2008 [1889]) é um texto literário (uma obra de ficção que segue um protagonista) ou um ensaio (uma análise cuidada de poemas) que desvende a possível identidade do Sr. W. H., a quem William Shakespeare dedica os seus *Sonetos* (originalmente publicados em 1609)? E *Cândido, ou o Optimismo* de Voltaire (2006 [1759]), o romance que parodia o romance: é um conto filosófico ou um texto filosófico alegórico em que o autor contesta a visão optimista de que tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis?

A relação dinâmica entre conservação e inovação, fundada num espaço de posições concorrentes, altera os modos de concretização do literário. Num dado momento, algumas obras são reclassificadas, banidas ou resgatadas. De “depuração em depuração”, cada género vai burilando a sua definição, o seu “princípio essencial” (Bourdieu, 1996: 165).

Ao considerar cada vez mais modalidades, a forma cultural, num processo de especialização, ramifica-se. À medida que mais textos se apresentam e são

identificados com o campo literário, maior é a necessidade de especificação e de construção de subgêneros. A história do campo literário é uma história de especialização (Cabeça, 2016). Por outro lado, quaisquer alterações observadas na produção literária – autor, obra, público – têm impacto no campo literário e na forma que este assume. Com a invenção de um mecanismo de impressão móvel capaz de produção em massa por Gutenberg (*circa* 1439), a produção de livros foi largamente ampliada. Esta revolução na imprensa (um dos eventos mais importante da Idade Moderna), com a possibilidade de reprodução de imagens e de reprodução gráfica, fez aumentar a produção: surgem novos escritores, novas formas de escrever, novas literaturas; o mercado altera-se, a distribuição amplia-se (Williams, 1995). Se no ano de 1500 existiam cerca de nove milhões de objectos impressos em circulação, um século depois, e só na Europa, 345 mil edições separadas (livros), foram produzidas, num total de cerca de 180 milhões de itens impressos (Pettegree, 2015). Os livros deixaram de ser uma raridade, um objecto de admiração. Face à acessibilidade dos livros, possuir uma rica biblioteca privada deixa de ser o trabalho de uma vida (*ibidem*). No Século das Luzes, as edições não autorizadas tornaram-se comuns, e a sua venda obteve uma quota substancial do mercado. Darnton (2015) estima que em França, durante os 20 anos que antecederam a Revolução, estas constituíram metade dos livros vendidos. Eliminando as ornamentações e ilustrações (o “luxo tipográfico”), abreviando por vezes os textos e utilizando papel de menor qualidade, estes editores não autorizados conseguiam vender as suas versões a um preço mais acessível. No século XVIII, o romance ganhou a preferência dos leitores. A popularização do romance é um exemplo de como um novo género vai tomando o seu lugar no campo literário. Na época, os romances vieram contrariar a percepção de literatura desejável que muitos críticos literários (e outros actores do campo, como alguns escritores e editores) haviam definido. Segundo os seus opositores, estes textos de gosto duvidoso não seriam mais que ficções sensacionalistas escritas por autores moralmente falidos e cujas histórias serviam como maus exemplos, enganando e manipulando os leitores (Allan, 2015). Não obstante, o romance reforçou o seu espaço. O campo literário foi-se autonomizando, a par da autonomização do “autor” em relação a encomendas e mecenas. Organizaram-se estruturas consagradas à literatura, representantes dos escritores, que promoviam o mecenato e que lutavam pelos direitos de autor (Viala *apud* Pires, 2006). Apesar da consideração dedicada a vários autores no passado, é apenas nos tempos modernos que o reconhecimento da função de “escritor” se efectiva (Candido, 2006).

Estes momentos históricos demonstram a extraordinária plasticidade e vitalidade do campo literário: mesmo sendo contestado, negado, refutado, em evolução e observando novas condições de produção, o campo literário mantém-se. Novos actores, novos tipos de obras (e “subgéneros”, “escolas”, “estilos”, “movimentos”, “correntes”, etc.) são integrados. Este “processo de autonomização dos campos de produção cultural” (Bourdieu, 1996: 166) dá origem a uma multiplicidade de subcategorias e de subgéneros cujos limites nem sempre estão claramente definidos (como na prosa poética francesa de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé). Como Soares (2007) nota, há autores que promovem uma desestruturação tão violenta que nem sempre é possível delimitar prosa e poesia, narrativa e poema. Ainda assim, nenhum destes movimentos disruptivos esvazia o campo literário, o extingue ou nega a sua existência. Nem mesmos os mais radicais – como os surrealistas e a sua “escrita automática” que representava por antecipação o que viria a ser designado o “grau zero da escrita” e se apresentava como “o fim da literatura” e absolutamente extra(anti)literária (Barthes, 1953) – deixaram de fazer parte do campo literário. Queneau é, reconhecidamente, escritor. Esta evidência torna-se clara quando atendemos ao facto de outros actores (neste caso, escritores) serem por ele inspirados e integrarem o mesmo movimento. “Produzir efeitos no interior de um campo é já existir nele” (Bourdieu, 1996: 258). Outro exemplo deste fenómeno foi o programa radical inicial do Modernismo que, após polémicas e combates, acabou por ser integrado no campo literário e obviamente lhe sobreviveu, o que representa mais uma especialização do campo (mais um conjunto de tendências, de “escolas”, de estilos). Estas transgressões foram aceites, privilegiando-se até multidisciplinaridades e intersecções discursivas (Ceia, 2010).

Esta plasticidade acontece porque, quando uma obra não encontra o seu lugar no campo mas é percebida como literária, a estrutura da forma cultural reajusta a sua estrutura e as suas regras.

A especificação do campo é a resposta à variedade da obra literária, à coexistência de maneiras de escrever diversas que vão sendo assimiladas no campo literário. Os géneros literários, por força desta necessidade de ampliação, incluem novas práticas que hoje espelham um campo literário alargado. (Cabeça, 2016: 75)

A especialização pode, eventualmente, originar formas culturais distintas, como acima mencionamos. Quando o modo de especialização dá lugar a uma derivação cujo produto não é positivamente sancionado numa determinada forma cultural (a não inclusão de uma determinada música num género musical, por exemplo), a autonomização de um espaço dentro

de um campo faz emergir uma nova forma cultural (como um novo tipo de música, como terá sido o caso com o dodecafonismo no início do século XX). A dinâmica das formas culturais inclui a possibilidade da cristalização da alteração – como no caso da “invenção da tradição” (Hobsbawm e Ranger, 1983) – sem perda da identidade ou sem a extinção da forma. O caminho que segue cada forma é contingente em relação às circunstâncias históricas da sua constituição e das modalidades do seu exercício pelos portadores da forma. A alteração a que é submetida a forma cultural, que tanto pode parecer superficial como ameaçar a própria identidade da forma, é bem ilustrada no estudo de Charadchidzé (1979) sobre as transformações do mito de Prometeu, entre a Grécia e a Geórgia, no Sul do Cáucaso.

Proponho chamar [a este processo] “inversão conservadora”: dentro da mesma sociedade, ou ao passar de uma civilização para outra, uma história mítica, lendária ou épica transforma-se, *mantendo a sua identidade* ao custo de uma inversão de todos ou parte dos seus valores (*ibidem*: 83-84; itálico dos autores).

As (r)evoluções do campo literário (jogo de especificação, inclusão e exclusão, conservação e inovação) dão conta de um universo de práticas povoado por categorias maleáveis e limites esconsos, no qual o complexo sistema de relações entre elementos de referência centrais e as suas extensões e subcategorias permite a sua perdurabilidade. Os sistemas estrutural, normativo e social das formas culturais ajustam-se de modo coerente: na presença de novos portadores e dos discursos que emitem sobre as suas práticas culturais, as normas são ajustadas para refletir uma nova estruturação das práticas. Assim, a forma cultural persiste e perdura.

4. Conclusões

Ao tratar o campo literário enquanto forma cultural destacamos a sua fractalidade e natureza canónica. Reconhecemos géneros, subgéneros, obras-primas e observamos como o seu conjunto de qualidades formais, conceptuais e de códigos estéticos é mutável. Definir “literário” é um exercício permanente e a sua definição constantemente contestada. O campo literário revela, porém, uma extraordinária capacidade de ajustamento ao tempo e ao espaço (especializa-se, designa novas categorias, abarca novas modalidades, etc.).

Este ajustamento não é, contudo, arbitrário, mas sim o resultado de uma avaliação, por parte da colectividade portadora, de cada elemento que pretende pertencer ao campo. Por um lado, onde se situa o objecto em relação ao cânone instituído? Por outro, onde se situa o objecto em relação

à categoria contrastante (Nosofsky, 1988a, 1988b) que é o “não literário”? Cada forma cultural posiciona as suas práticas culturais em relação ao seu cânone e afirma-se na sua distinção em relação àquilo que não é, o que atesta a forma cultural enquanto construtora de cânones e faz sobressair o complexo sistema de relação entre os seus elementos. A robustez do núcleo canónico do campo literário, das suas obras-primas, tem a significativa função de, ao relacionar-se com um determinado elemento, aferir a sua pertença ou não ao campo. Quanto mais antigo e bem implementado o cânone, mais difícil a sua contestação. No campo literário, categorias como “poesia”, “romance”, “biografia”, “peça de teatro”, etc., permanecem. Milhares de livros (dados e recebidos, apresentados, publicados e catalogados) continuam a ser percebidos como “livros de poesia”, “romances”, “relatos de viagens”, “biografias”, “peças de teatro”, etc. Não obstante, o campo literário também não exclui novas práticas textuais e gráficas que, entretanto, se desenvolveram.

O campo literário, como outras formas culturais, é fractal (Mandelbrot, 1989) – desdobrando-se em categorias que contêm elas próprias subcategorias que se individualizam seguindo formas homólogas no seu interior – e tem uma estrutura radial (Lakoff, 1987). Em cada género e subgénero literário é possível estabelecer um núcleo canónico – um “modelo ideal” constituído pelas “obras-primas”, ou pelos melhores exemplos (Rosch e Mervis, 1975) – e diversas variantes ou extensões. Cada elemento tem, deste modo, um estatuto diferente (Zadeh, 1965). O campo literário é uma forma histórica, culturalmente determinada, na qual a entrada dos elementos (novos textos, novos autores) é negociada e renegociada, de onde resulta a adequação da estrutura às alterações normativas e à nova colectividade portadora. Esta concertação entre estrutura e norma permite que a forma cultural, apesar das alterações nela operada, perdure.

“Ao dotar o estudo das práticas culturais de uma ferramenta capaz de tratar de modo similar diferentes formas culturais, fazemos sobressair na moldura analítica cambiantes espaciais, registamos contornos” (Cabeça, 2016: 9). Compreendemos que cada momento é devedor das relações históricas que o precedem e que o campo literário só é apreensível se atendermos ao espaço no qual este se posiciona (e a sua relação com outros campos), à sua estrutura interna, às suas regras de funcionamento, à relação entre posições dos indivíduos e aos *habitus* dos oponentes (Bourdieu, 1996).

Descrevemos a evolução da forma cultural “campo literário”, evidenciamos a existência de diferentes visões, versões e variações; de normas concorrentes ou divergentes e observamos as relações de poder entre os

actores sociais. Atestamos que um sistema organizado de práticas não é estanque ou fechado: algumas práticas abandonam a forma, enquanto outras tomam o seu lugar (mas não arbitrariamente). A forma não é um objecto rigidamente delimitado: existem variações (espaciais, temporais), limites fluídos, diferentes graus de pertença; pode reestruturar-se, renegociar as suas regras e admitir novos portadores sem desaparecer.

As formas culturais, sendo ao mesmo tempo constituídas pela interacção entre a actividade humana e o meio dessa constituição, não são independentes dos grupos que as portam e das práticas que eles assumem. As culturas, em cada momento da sua história, são o resultado de um processo de criação de novas formas e modalidades e de selecção das que, entre elas, sobreviverão. Assim se constrói e organiza um passado que serve de pano de fundo às práticas do presente, articulando continuidades e descontinuidades. Assim acontece com as formas culturais.

Revisto por Alina Timóteo

Referências bibliográficas

- Allan, David (2015), “‘The Advantages of Literature’: The Subscription Library in Georgian Britain”, in Alice Crawford (org.), *The Meaning of the Library: A Cultural History*. Princeton: Princeton University Press, 103-123.
- Appadurai, Arjun (2005), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Petite Bibliothèque Payot. Tradução de Françoise Bouillot.
- Aristóteles (2004), *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira [ed. orig. circa 335 a.C.].
- Barthes, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bohman, Philip V. (1988), *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana: Indiana University Press.
- Bourdieu, Pierre (1996), *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença. Tradução de Miguel Serras Pereira [ed. orig. 1992].
- Bourdieu, Pierre (1998), *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cabeça, Sónia Moreira (2016), *Estrutura e processo de formação das formas culturais: o caso do Cante Alentejano*. Évora: Cátedra UNESCO.
- Cabeça, Sónia Moreira; Santos, José Rodrigues dos (2013), “Cante Alentejano: ‘formas culturais’, um objecto transdisciplinar”. Texto apresentado no II Congresso Anual de História Contemporânea, 16-18 de maio, Universidade de Évora, Évora, Portugal.
- Candido, Antonio (2006), *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul [9.ª ed.; ed. orig. 1965].

- Ceia, Carlos (coord.) (2010), “Géneros literários”, *E-dicionário de termos literários*, 24 de dezembro. Consultado a 11.08.2015, em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios>.
- Charadchidzé, Georges (1979), “L’aigle en clé d’eau: un exemple d’inversion conservante”, in Michel Izard; Pierre Smith (orgs.), *La fonction symbolique. Essais d’anthropologie*. Paris: Gallimard, 83-105.
- Darnton, Robert (2015), “From Printing Shop to Bookshelves: How Books Began the Journey to Enlightenment Libraries”, in Alice Crawford (org.), *The Meaning of the Library: A Cultural History*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 91-102.
- Desnos, Robert (1978), *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*. Paris: Gallimard [ed. orig. 1922-1930].
- Díaz, José-Luis (2012), “Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850)”, *COntEXTES*, 10. <https://doi.org/10.4000/contextes.4943>
- Dorin, Stéphane (2006), “La métaphore des racines: un obstacle à l’analyse sociologique des dynamiques culturelles”, *Politix*, 2(74), 125-147.
- Dozo, Björn-Olav; Ellena, Laurence; Saint-Amand, Denis (2016), “De l’émergence à la canonisation. Instances et supports du *cursus honorum* artistique et littéraire”, *COntEXTES*, 17. <https://doi.org/10.4000/contextes.6209>
- Elton, Kim Cécile (2014), “Tango, from Perception to Creation: A Pianist’s Quest to Capture and Embody Tango in Performance and Composition”. Tese de Doutoramento em Artes Musicais, Queensland Conservatorium, Griffith University, Queensland, Australia.
- Genette, Gérard (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (orgs.) (1983), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce, James (2013), *Ulisses*. Lisboa: Relógio D’Água. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho [ed. orig. 1922].
- Kant, Immanuel (1997), *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão [ed. orig. 1781].
- Lakoff, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Landborn, Adair (2015), *Flamenco and Bullfighting. Movement, Passion and Risk in Two Spanish Traditions*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Lopes, Paula Cristina (2010) “Géneros literários e géneros jornalísticos: uma revisão teórica de conceitos”. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Consultado a 21.08.2015, em <http://hdl.handle.net/11144/196>.
- Maffesoli, Michel (1996), *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz.

- Mandelbrot, Benoît (1989), *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion.
- Needham, Rodney (1975), “Polythetic Classification: Convergence and Consequences”, *Man*, 10(3) 349-369.
- Nosofsky, Robert M. (1988a), “Similarity, Frequency and Category Representations”, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 14(1), 54-65.
- Nosofsky, Robert M. (1988b), “Exemplar-Based Accounts of Relations between Classification, Recognition, and Typicality”, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 14(4), 700-708.
- Pereira, Cláudia Sousa (2009), *Ler em grupo: o caso do quincentista Memorial das proezas da segunda tábola redonda como objecto de mediação de leitura para um público jovem*. Évora: CIDEHUS/Edições Colibri.
- Pettegree, Andrew (2015), “The Renaissance Library and the Challenge of Print”, in Alice Crawford (org.), *The Meaning of the Library*. Princeton: Princeton University Press, 72-90.
- Pires, Maria da Conceição Ferreira (2006), *Os académicos eborenses na primeira metade de seiscentos: a poética e a autonomização do literário*. Évora: CIDEHUS/Edições Colibri.
- Platão (2001), *A República*, Livro III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira [ed. orig. 380 a.C.].
- Robitaille, Laurence (2010), “Understanding Capoeira through Cultural Theories of the Body”. York: York University. Consultado a 11.05.2022, em <https://www.yorku.ca/cerlac/wp-content/uploads/sites/259/2016/06/Robitaille.pdf>.
- Rosch, Eleanor (1973), “Natural Categories”, *Cognitive Psychology*, 4(3), 328-350.
- Rosch, Eleanor (1978), “Principles of Categorization”, in E. Rosch e B. Lloyd (orgs.) *Cognition and Categorization*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 27-48.
- Rosch, Eleanor; Mervis, Carolyn B. (1975), “Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories”, *Cognitive Psychology*, 7(4), 573-605.
- Santos, José Rodrigues dos (1996), *Production de la diversité culturelle et manipulation des différences: perception de l'espace et émergence des entités culturelles en Cévennes*. Paris: Institut européen d'écologie – Mission du patrimoine ethnologique.
- Santos, José Rodrigues dos (2010), “Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual”, in Santiago Prado Conde (dir./coord.), *Actas da Conferencia da Tradición Oral – Oralidade e património cultural*, vol. I. Ourense: Concello de Ourense, 169-187.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2007), *Teoria da literatura*. Coimbra: Edições Almedina.
- Soares, Angélica (2007), *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Ática.
- Voltaire (2006), *Cândido, ou o Optimismo*. Lisboa: Tinta-da-China. Tradução de Rui Tavares [ed. orig. 1759].
- Wilde, Oscar (2008), *O retrato do Sr. W. H.* Lisboa: Quasi Edições. Tradução de André Pinto [ed. orig. 1889].

Williams, Raymond (1995), *The Sociology of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Willis, Paul; Corrigan, Philip (1983), “Orders of Experience: The Differences of Working Class Cultural Forms”, *Social Text*, 7, 85-103.

Wittgenstein, Ludwig (2008), *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de M. S. Lourenço.

Zadeh, L. A. (1965), “Fuzzy Sets”, *Information and Control*, 8(3), 338-353.

Sónia Moreira Cabeça

CinTurs – Centro de Investigação em Turismo, Sustentabilidade e Bem-Estar, Universidade do Algarve
Campus de Gambelas, 8005-139 Faro, Portugal

Contacto: soniacabeça@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4667-2788>

José Rodrigues dos Santos

CIDEHUS, Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades, Universidade de Évora |
Academia Militar

Largo do Marquês de Marialva, n.º 8, Apartado 94, 7000-809 Évora, Portugal

Contacto: jose.rds@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4258-0747>

Artigo recebido a 07.07.2020

Aprovado para publicação a 21.12.2021

<https://doi.org/10.4000/rccs.12828>



Cultural Form: Setting up the Concept from the Literary Field

The literary field is a cultural form, an individualized system of practices, characterized by its attributes and the structure that it assumes. Inside the form, the actors formulate discourses about their practices, from which emerge both a set of rules that regulate practices and a structure. Structure, norm, and practitioners compete to give shape to the form. From the different understandings of what belongs (or not) to the literary domain and some (r)evolutions in the field, this article defines the elements of a cultural form and gives an account of its dynamics that, throughout time, explains the fact that some rules may be reformulated and new bearers to be introduced, with the cultural form undergoing some restructuration without losing its identity.

Keywords: cultural dynamic; literary domain; norms; regulation of cultural practices; structures.

Forme culturelle : construire le concept à partir du champ littéraire

Le champ littéraire est une forme culturelle, un système de pratiques individualisées, caractérisé par ses attributs et la structure qu'il assume. Les acteurs y formulent des discours sur leurs pratiques, d'où émergent à la fois un ensemble de normes régulant les pratiques en tant que structure. La structure, les normes et l'action des pratiquants rivalisent pour donner forme à la forme. À partir des différentes compréhensions de ce qui appartient (ou non) au domaine littéraire et de certaines (r)évolutions dans le domaine, cet article définit les éléments d'une forme culturelle et rend compte de sa dynamique qui, au fil du temps, explique que certaines règles sont reformulées, de nouveaux porteurs apparaissent et certaines restructurations s'observent sans que la forme culturelle ne cesse d'exister en tant que telle.

Mots-clés: champ littéraire; dynamique culturelle; normes; régulation de pratiques culturelles; structures.

