

PIERRE BOURDIEU

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Capítulos 9 e 10, pp. 255-298.

# O PODER SIMBÓLICO

Tradução  
de  
Fernando Tomaz

TOMBO: 116069



SBD-FFLCH-USP

Memória e Sociedade



## ÍNDICE

Nota de apresentação	1
Capítulo I	7
Sobre o poder simbólico Os «sistemas simbólicos» (arte, religião, língua) como estruturas estruturantes, 8. «Os sistemas simbólicos» como estruturas estruturadas, 9. Primeira síntese, 9. Segunda síntese, 10. As produções simbólicas como instrumentos de dominação, 10. Os sistemas ideológicos que os especialistas produzem, 12. Instrumentos simbólicos (esquema), 16.	
Capítulo II	17
Introdução a uma sociologia reflexiva Ensinar um ofício, 17. Pensar relationalmente, 23. Uma dúvida radical, 34. <i>Double bind</i> e conversão, 44. A objectivação participante, 51.	
Capítulo III	59
A génesis dos conceitos de <i>habitus</i> e de campo	
Capítulo IV	75
<i>Le mort saisit le vif.</i> As relações entre a história reificada e a história incorporada	
Capítulo V	107
A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região As lutas pelo poder de di-visão, 108. Dominação simbólica e lutas regionais, 124.	
Capítulo VI	133
Espaço social e génesis das «classes» O espaço social, 133. Classes no papel, 136. A percepção do mundo social e a luta política, 139. A ordem simbólica e o poder de nomeação, 146. O campo político e o efeito das homologias, 151. A classe como representação e como vontade, 157.	

*O PODER SIMBÓLICO*

<b>Capítulo VII</b>	<b>A representação política. Elementos para uma teoria do campo político</b>	<b>163</b>
	O monopólio dos profissionais, 164. Competência, coisas em jogo e interesses específicos, 169. O jogoduplo, 173. Um sistema de desvios, 178. Palavras de ordem e ideias-força, 183. Crédito e crença, 187. As espécies de capital político, 190. A institucionalização do capital político, 194. Campos e aparelhos, 196. Apêndice, 203.	
<b>Capítulo VIII</b>	<b>A força do direito. Elementos para uma sociologia do campo jurídico</b>	<b>209</b>
	A divisão do trabalho jurídico, 212. A instituição do monopólio, 225. O poder de nomeação, 236. A força da forma, 240. Os efeitos da homologia, 251.	
<b>Capítulo IX</b>	<b>A institucionalização da anomia</b>	<b>255</b>
	O olhar académico, 257. O modelo: do <i>nomos</i> à institucionalização da anomia, 275.	
<b>Capítulo X</b>	<b>Génese histórica de uma estética pura</b>	<b>281</b>
	A análise da essência e a ilusão do absoluto, 283. A génese do campo artístico e a invenção do olhar puro, 287.	
<b>Origem dos textos</b>		<b>299</b>
<b>Nota bibliográfica</b>		<b>301</b>
<b>Índice de autores</b>		<b>303</b>
<b>Índice temático</b>		<b>307</b>
<b>Índice</b>		<b>313</b>

## CAPÍTULO IX

### *A institucionalização da anomia*

Só se pode compreender a pintura moderna que nasce em França à volta dos anos 1870-1880, se se analisar a situação na qual e contra a qual ela se realizou, quer dizer, a instituição académica e a pintura convencional\* que é a expressão dela — e isto, evitando decididamente a alternativa da depreciação ou da reabilitação que comanda a maior parte das discussões actuais.

O texto que aqui se propõe representa o primeiro momento de uma análise da revolução simbólica operada por Manet e, depois dele, pelos Impressionistas: o desabamento das estruturas sociais do aparelho académico («ateliers», Salões, etc.) e das estruturas mentais que lhe estavam associadas encontrou condições favoráveis nas contradições introduzidas pelo aumento numérico da população dos pintores oficiais. Esta explosão morfológica favoreceu a emergência de um meio artístico e literário fortemente diferenciado e preparado para estimular o trabalho de subversão ética e estética que Manet teve de operar.

Para compreender a conversão colectiva dos modos de pensamento que levou à invenção do escritor e do artista por meio da constituição de universos relativamente autónomos, em que as necessidades económicas se acham (parcialmente) suspensas, é preciso sair dos limites que a divisão das especialidades e das competências impõe: o essencial permanece ininteligível enquanto se ficar circunscrito aos limites de uma única tradição, literária ou artística. Dado que os avanços em direcção à autonomia se fizeram em momentos diferentes nos dois universos, em ligação com mudanças económicas ou morfológicas diferentes e em referência a poderes diferentes — como a

\* «Peinture pompier» no texto original (N.T.).

Academia ou o mercado — os escritores puderam tirar partido das conquistas dos artistas, e reciprocamente, para aumentarem a sua independência.

O obstáculo maior à compreensão está em que se trata de compreender uma revolução simbólica, revolução análoga na sua ordem às grandes revoluções religiosas, e também uma revolução simbólica bem sucedida: desta revolução da visão do mundo saíram as nossas próprias categorias de percepção e de apreciação, aquelas precisamente que empregamos geralmente para produzirmos e compreendermos as representações. A ilusão que faz aparecer a representação do mundo saída desta revolução simbólica como evidente — tão evidente que, por uma inversão surpreendente, é o escândalo suscitado pelas obras de Manet que se tornou em objecto de surpresa — impede que se veja e se comprehenda o trabalho de *conversão colectiva* que foi necessário para criar o mundo novo de que o nosso próprio *olhar* é produto. A construção social de um campo de produção autónomo, quer dizer, de um universo social capaz de definir e de impor os princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social e das representações literárias ou artísticas desse mundo, caminha a par da construção de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da «criação» artística na representação e não na coisa representada e que nunca se afirma tão plenamente como na sua capacidade de constituir esteticamente os objectos baixos ou vulgares do mundo moderno. A história social da génesis deste mundo social, tão particular, no qual se produzem e se reproduzem estas duas «realidades» que se sustêm uma à outra na existência — a obra de arte como objecto de crença e o discurso crítico sobre a obra de arte — permite que se dê aos conceitos comumente usados para discernir ou designar géneros, escolas, estilos, e que certa estética teórica tenta desesperadamente constituir em essências an-históricas ou trans-históricas, o único fundamento possível: a historicidade historicamente necessitada sem ser historicamente necessária de uma estrutura histórica.

### *O olhar académico*

Pode-se, para se explicar a arte académica adoptar como se faz geralmente, uma perspectiva histórica e ligar as suas características maiores às condições da sua génesis. A arte académica, nascida durante a Revolução, com David — que a aprendera na Academia de Roma<sup>1</sup> — e adequada ao gosto das novas camadas de notáveis saídas da Revolução e do Império, definiu-se pela recusa à arte aristocrática do século XVIII, suspeita por razões a maior parte das vezes «morais», pela reacção contra o Romantismo, quer dizer, contra as primeiras afirmações da autonomia da arte e sobretudo do enaltecimento da pessoa do artista e da absolutização do seu ponto de vista.

A pintura do século XVIII, cujo gosto se tinha espalhado durante a Revolução por razões tanto históricas como estéticas, só é procurada, em começos do século, após a restauração das normas clássicas durante a Revolução e o Império, por alguns colecionadores excéntricos (entre os quais se conta o Primo Pons cujo presente, um leque pintado por Watteau, é aceite com indiferença por burgueses que até nem sabem o nome do pintor). Como mostra Francis Haskell, a cota de Watteau sobe durante a Monarquia de Julho, aparecendo este suposto antepassado de Delacroix e dos Românticos aos olhos dos guardiões da ordem académica como uma ameaça aos princípios de David e à ordem religiosa e política. O renascimento paradoxal do gosto pela Escola Francesa do século XVIII durante a Segunda República só pode ser compreendido na sua relação com o

<sup>1</sup> Sobre a génesis do estilo de David, poderá ler-se R. Rosenblum, «La peinture sous le Consulat et l'Empire», in *De David à Delacroix, la Peinture française de 1774 a 1830*, Paris, Musées Nationaux, 1974, p. 165. Pode-se também citar Frederick Cummings que evoca deste modo o magistério de David: «Ele recomendava aos seus discípulos que utilizassem de preferência uma *larga* composição em que as figuras em tamanho natural fossem modeladas em relevo e agrupadas em *um mesmo plano*; estas composições *simplificadas* só deveriam conservar os elementos essenciais; cada objecto devia ser definido por um *domínio colorido* que lhe fosse apropriado (...) devendo os seus *contornos* ser respeitados na sua integralidade. A busca da *exactidão* histórica era também tida por necessidade primordial» (*De David à Delacroix*, *op. cit.*, p. 41 sublinhado por mim).

nacionalismo dos republicanos, preocupados em restaurar o prestígio da tradição francesa. Parece, contudo, que estes gostos heterodoxos eram mais frequentes entre os aristocratas do que entre os novos-ricos, como os irmãos Pereire que tinham sido aconselhados para a composição da sua coleção por Théodore Thoré, um dos primeiros historiadores-comerciantes (o que permite notar, de passagem, que o poder dos banqueiros e dos homens de negócio como o das altas personalidades do Estado se exercia sobre o Salão, onde os seus gostos eram conhecidos — os quadros por eles adquiridos eram nele expostos com os seus próprios nomes — e antecipadamente reconhecidos pela própria orientação dos expositores e pelas escolhas do júri). Mas, de modo geral, os cânones clássicos eram tão poderosos que mesmo a arte holandesa que gozava de grande prestígio continuava a ser vista através das normas de percepção académica que impediam que se apreendesse a continuidade entre Ruysdael e Théodore Rousseau ou Corot<sup>2</sup>. E como não ver que nada se opõe mais radicalmente ao olhar interior de que fala Michael Fried a respeito da pintura do século XVIII<sup>3</sup> do que a exterioridade enfática dos quadros históricos do século XIX? Além disso, é bastante claro que a valorização da arte académica se inscreve na obra de restauração cultural pela qual, após as crises da Revolução e do Império, regimes políticos em busca de legitimidade têm em mira refazer o consenso em torno de uma cultura ecléctica de «justa medida». Mas também se pode explicar esta arte, ligando-a às condições institucionais da sua produção, sem que esta explicação estrutural em nada exclua a precedente: a sua estética está inscrita na lógica do funcionamento de uma instituição académica paralisada — e de tal modo nela inscrita que se pode praticamente deduzir dela.

Todo o funcionamento do sistema está dominado pela existência de uma sequência ininterrupta de concursos coroados por recompensas honoríficas, entre os quais o mais importante

<sup>2</sup> Cf. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste Fashion and Collections in England and France*, Londres, Phaidon Press, 1976, pp. 61-83.

<sup>3</sup> Cf. M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Ages of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

é o concurso anual do Grande Prémio, que garante ao laureado uma estada na Villa Médicis. Nada há de surpreendente, pois, quando se encontram no sistema todas as características das instituições sujeitas a esta lógica, como as classes preparatórias para as escolas superiores<sup>4</sup>: a docilidade extraordinária que ele supõe e reforça entre os alunos, mantidos por longo tempo numa dependência infantilizante pela lógica da competição e as expectativas insensatas que ela suscita (a abertura do Salão dava azo a cenas patéticas); a normalização operada pela formação colectiva em «ateliers», por meio dos seus ritos de iniciação, das suas hierarquias ligadas tanto à antiguidade como à competência, os seus cursos por etapas e por programas estritamente definidos.

Foi para mim motivo de regozijo ter voltado a ver a analogia entre os «ateliers» e as classes preparatórias em escrito de um especialista tão avisado como Jacques Thuillier: «E essas espécies de «cagnes»\* artísticas que foram os «ateliers» de Léon Cogniet, de Ingres ou de Gleyre, simples classes preparatórias sem liame administrativo com a Escola, tiveram talvez mais importância no destino da arte francesa do que o ensino da própria Escola, e os laureados do Grande Prémio»<sup>5</sup>. Não posso, no entanto, aceitar que Jacques Thuillier, por não ter submetido à análise a sua representação das classes preparatórias, lhe faça desempenhar certa função no processo de reabilitação pelo qual ele tem em vista anular a inversão da tábua de valores operada por Manet e pelo Impressionismo. O ponto de vista «compreensivo», que convém quando se trata de *defender* uma instituição, mesmo que tenha o mérito de conceder uma razão

\* Classes que preparam nos liceus franceses para a entrada na Escola Normal Superior; o termo é usado por antífrase, pois que etimologicamente se liga a «preguiça», quando em tais classes o trabalho é intenso.

<sup>4</sup> Cf. P. Bourdieu, «Epreuve scolaire et consécration sociale, les classes préparatoires aux grandes écoles», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 39, Setembro de 1981, pp. 3-70.

<sup>5</sup> Cf. J. Thuillier, «L'artiste et l'institution: l'Ecole des Beaux-Arts et le Prix de Rome», in Philippe Grundrec, *Le Grand Prix de Peinture, les Concours du Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983, pp. 55-85; «Peut-on parler d'une peinture pompier?», Paris, PUF, *Essais et conférences du Collège de France*, 1984.

de ser em lugar de condenar sem exame, não vale mais, quando se trata de *compreender*, do que o olhar hostil ou polémico: a relação não analisada com o objecto de análise (estou a falar da homologia de posição entre o analisante e o analisado, o mestre académico) está na origem de uma compreensão essencialmente anacrónica deste objecto que tem todas as probabilidades de reter apenas as características da instituição mais directamente opostas à representação recusada — por exemplo, o recrutamento relativamente democrático da Escola de Belas-Artes ou o interesse dos pintores convencionais pelos problemas sociais — e de, pelo contrário, deixar escapar todas as características que permitiriam compreender as obras na verdade da sua génesis social.

Puros produtos da Escola, os pintores saídos desta formação não são nem artífices, como em outros tempos, nem artistas, como os que tentam impor-se contra aqueles: são, em sentido lato, *mestres*. A diferença maior em relação ao artista no sentido moderno do termo está em que eles não têm uma «vida» digna de ser contada e celebrada, mas sim uma *carreira*, uma sucessão bem definida de honras, da Escola de Belas-Artes ao Instituto, passando pela hierarquia de recompensas atribuídas na época das exposições no Salão. Como todo o concurso que forma os candidatos pelo revés, de preferência repetido, tanto como pelo sucesso, o Prémio de Roma era por si mesmo uma conquista progressiva: alcançava-se o 2.º prémio, depois, um ano mais tarde (como Alexandre-Charles Guillemot em 1808, Alexandre-Denis-Joseph Abel em 1811, etc.) e até mesmo dois (como François-Edouard Picot em 1813) ou mesmo três (como L.V.L. Pallière em 1812), o 1.º prémio. E o mesmo se passava com as recompensas atribuídas na época do Salão: assim Meissonier obteve uma medalha de terceira classe em 1840, no ano seguinte uma medalha de segunda classe, dois anos mais tarde uma medalha de primeira classe, em 1855 a grande medalha, em 1867, a medalha de honra<sup>6</sup>. Compreende-se assim o dito de Degas diante de um quadro de Meissonier que representa

<sup>6</sup> J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968, p. 132.

um soldado a apontar uma espingarda: «Adivinhei o que ele tem na mira: a medalha do Salão» E ver-se-á melhor tudo o que está implicado na participação contínua na corrida escolar se se souber que mesmo um pintor tão consagrado como Ingres foi severamente julgado quando se recusou a expôr obras no Salão, depois de 1834, porque um dos seus quadros tinha sido recusado.

Os pintores académicos, frequentemente originários (muito mais, em todo o caso, do que os Impressionistas) de famílias ligadas a profissões artísticas, têm assim de suportar e de vencer toda a longa sequência de provas preparadas pela Escola, «ateliers» de preparação para concursos<sup>7</sup>, concursos, Escola das Belas-Artes, Escola de Roma. Os mais consagrados passaram toda a sua vida a concorrer aos louros da Escola para cuja atribuição, aliás, eles próprios contribuiram com a sua actividade de professores e a sua participação em júris: Delaroche manteve durante toda a sua vida um dos «ateliers» mais importantes da época; Gérôme teve «atelier», desde 1865 na Escola de Belas-Artes, durante mais de trinta e nova anos e nele ensinou, sem se desmentir, a tradição académica<sup>8</sup>. Formados na imitação dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem<sup>9</sup>, eles jamais escaparam completamente à dominação da Escola, cuja necessidade interiorizaram profundamente por meio de disciplinas na aparência puramente técnicas

<sup>7</sup> Os «ateliers» como instituições totais que impõem disciplinas, provas e mesmo «partidas» vulgares e brutais segundo todos os testemunhos, exigem dos recém-chegados atitudes particulares e, em especial, uma forma particular de docilidade. Isto contribui sem dúvida para explicar que, como já foi por várias vezes assinalado, os filhos de família evitam a carreira académica, como Géricault, Delacroix, Degas, Gustave Moreau ou Manet.

<sup>8</sup> É digno de nota que Courbet, pelo contrário, tenha tentado durante dois meses manter um «atelier», ainda que recusando-se a dar cursos, e que o tenha depois abandonado, como também é de assinalar que nenhum dos Impressionistas tenha sido professor (cf. J. Harding, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980, p. 22).

<sup>9</sup> «Cada envio ao Salão de 1842 (...) deve ser acompanhado de um boletim com o nome, apelido, morada, lugar e data de nascimento do artista, indicando também quem é ou foi o seu mestre» (J. Lethève, *op. cit.*, p. 54).

ou estéticas, mas tendo todas por princípio a submissão à instituição escolar.

A Escola, quer dizer, o Estado, garante o valor desses pintores, garantindo — como em relação a uma moeda fiduciária — o valor dos seus títulos e dos títulos que eles concedem. E ela garante também o valor dos seus produtos, assegurando-lhes o quase-monopólio do único mercado existente, o Salão — e de tal modo que a revolução simbólica, que quebra esta relação privilegiada com o mercado, terá efeitos muito reais, determinando a derrocada dos cursos. É neste sentido que se pode dizer, com Eugène d'Ors, que a arte clássica ou, pelo menos, a arte académica, é uma arte estatal<sup>10</sup>. Há inteira coincidência entre o sucesso oficial e a consagração específica, entre as hierarquias temporais e as hierarquias artísticas e, por esta razão, a sanção das instâncias oficiais, em que as mais altas autoridades artísticas vão lado a lado com os representantes do poder político, é a medida exclusiva do valor. O pintor é formado para a sentir como tal por meio de toda a sua aprendizagem e ele apreende a admissão ao salão, os prémios, a entrada na Academia, as encomendas oficiais não como simples meios de «se dar a conhecer», mas como atestações do seu valor, verdadeiros certificados de qualidade artística. É assim que Ingres, acabado de ser eleito para a Academia, «quer tornar-se digno da sua alta e nova carreira de artista, indo para além das suas antigas obras, superando-se a si mesmo. Ele procura o tema que personalizasse os princípios, a seus olhos

<sup>10</sup> A verdade desta arte de escola, que é também uma arte de Estado, exprime-se plenamente no domínio da arquitectura: a arquitectura pública é considerada como a mais nobre e a mais universal, e os programas do Grande Prémio dizem sempre respeito a edifícios para a administração pública — como se os edifícios privados não tivessem envergadura suficiente para pôr à prova as aptidões dos candidatos. Os Académicos são assalariados do estado que assumem a responsabilidade da conceção dos edifícios públicos. «Os membros da Academia, sobretudo através da sua influência na Escola das Belas-Artes e a sua intervenção no concurso do Grande Prémio, procuram garantir o monopólio sobre toda a arquitectura nacional e pública em França, para além da sua prática privada» (D. D. Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, illustrated by the Grand Prix de Rome*, Princeton University Press, 1980, p. 140).

indissolúveis, do Verdadeiro, do Belo, do Bem. Uma composição que retracasse, ilustrasse, divinizasse a grandeza humana»<sup>11</sup>. O artista é um alto funcionário da Arte que troca muito naturalmente a sua acção de consagração simbólica por um reconhecimento temporal sem equivalente (pois que, pela primeira vez, a arte do tempo está em paridade com as obras mais consagradas do passado: 57% das pinturas francesas vendidas entre 1838 e 1857 estavam assinadas por artistas vivos, contra 11% entre 1737 e 1756<sup>12</sup>). Como nota Sloane, «a ideia da grandeza moral que está associada ao governo monárquico desde o século XVII estende-se à arte que o celebra. O nacionalismo e o respeito à autoridade, o desejo de enraizar a arte na grandeza de um passado glorioso não são estranhos à vitalidade do sistema académico»<sup>13</sup>.

Das características da instituição académica, detentora do monopólio da produção dos pintores e da avaliação dos seus produtos, podem deduzir-se as propriedades da pintura académica: a arte convencional é uma arte de escola, que representa sem dúvida a quinta-essência histórica das produções típicas do *homo academicus*<sup>14</sup>. Esta arte de professores que, enquanto tais,

<sup>11</sup> P. Angrand, *Monsieur Ingres et son époque*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967 p. 69.

<sup>12</sup> H. C. and C. A. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York — Sydney, John Wiley and Sons, 1965, p. 43.

<sup>13</sup> J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 43. Ainda que a instituição académica esteja dotada de uma autonomia relativa perante o governo, ela é vista como parte da autoridade das instâncias oficiais. Assim, todos (à excepção de Louis Peisse, da *Révue des deux mondes*) estão de acordo em censurar Ingress quando, em 1841, ele se recusou a expor no Salão: «Recusar-se a expor entre os seus contemporâneos, é separar-se da arte nacional» (A. Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 55).

<sup>14</sup> A procura das invariantes estilísticas associadas ao modo de produção académico, que poderia ser aplicado também aos escritores, historiadores ou filósofos mais marcados pela Escola (penso, por exemplo, ao «escrever bem» um pouco ostentatório dos Giraudoux, Alain ou Lucien Febvre de ontem e de hoje) não teria dificuldade em encontrar perfeitos equivalentes dos Gérôme e dos Bouguereau nesses músicos insignificantes de carreira sem

são os detentores de uma autoridade estatutária garantida pela instituição (à maneira do sacerdócio numa outra ordem), é antes de mais, uma arte de execução que — na medida em que põe em prática um modelo de realização estabelecido antecipadamente a partir de uma análise das obras-primas do passado — só pode e deve manifestar a sua virtuosidade no terreno da técnica e da cultura histórica mobilizada. Os pintores académicos — formados na escola da cópia, instruídos no respeito pelos mestres do presente e do passado, convencidos de que a arte nasce da obediência a cânones, às regras que definem os objectos legítimos e a maneira legítima de os tratar — fazem incidir o seu trabalho sobre o conteúdo literário, quando a escolha lhes é permitida, mais do que sobre o terreno da invenção propriamente pictórica.

É significativo que eles próprios produzam cópias ou variantes pouco diferentes das suas obras mais bem sucedidas (trinta e duas no caso da *Femme fellah* de Landelle, que tivera grande sucesso no Salão de 1866)<sup>15</sup>, e as boas cópias são quase tão apreciadas como o original<sup>16</sup>, como testemunha o lugar importante que elas ocupam nas colecções particulares, nos museus e nas igrejas de província. O papel de executantes que lhes cabe vê-se pelo carácter de precisão das encomendas que lhes são feitas. «Horace Vernet, ainda que cumulado de favores régios, teve de aceitar a cada passo, exigências minuciosas.

história, Hérold ou Ambroise Thomas: sobre este, «aluno de Lesueur, sucessor de A. Adam no Instituto, poder-se-ia dizer que foi um sábio, aplicando-lhe tudo o que a palavra comporta de grande prudência, de autoridade, de saber útil e de moderação. Ainda vivo, era já homem do passado, enquanto que em volta dele, a arte se renovava com belos arrojos (...). Acerca dos seus envios de Roma, o Instituto formulou um juízo ao qual nada haveria a mudar se fosse aplicado ao conjunto da sua obra: uma melodia nova sem extravagância, e expressiva sem exagero; uma harmonia sempre correcta, uma instrumentação escrita com elegância e pureza» (J. Combarieu e R. Dumesnil, *Histoire de la Musique*, tomo III, Paris, A. Colin, 1955, pp. 467-468). Não se pode conceber mais bela definição da *academicis mediocritatis*. E deve-se ler, na mesma obra (pp. 244-245) a descrição das cantatas coroadas nos concursos de composição musical que são brilhantes sobretudo pela sua extraordinária discrição.

<sup>15</sup> Cf. J. Harding, *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> J. Lethève, *op. cit.*, p. 184.

Couder, encarregado de representar a Festa da Federação, foi obrigado a refazer completamente o seu quadro para ter em conta os reparos de Luis Filipe, testemunha do acontecimento e preocupado com a verdade histórica<sup>17</sup>. E Jacques Lethève reproduz o programa extraordinariamente preciso de uma estátua que devia ser erigida em Toulon para celebrar o *Génio da Navegação*: «Ela tem a mão direita na cana do leme que dirige a concha marítima sobre a qual a estátua está colocada. O braço esquerdo dobrado para diante segura um sextante, etc.». Do mesmo modo, Landelle, um dos pintores mais famosos e mais venerados do século XIX, encarregado em 1859 de representar a visita da Imperatriz à Manufactura de Saint-Gobain, não conseguiu que a maior parte das pessoas aceitasse ser modelo e, por fim, teve de se sujeitar às alterações que a Imperatriz lhe impôs<sup>18</sup>.

O culto da técnica tratada como fim em si está inscrito no exercício escolar como resolução de um problema de escola ou de um tema imposto que, criado inteiramente a partir de uma cultura de escola, apenas existe para ser resolvido, frequentemente mediante um enorme trabalho (Bouguereau era apelidado de Sísifo). Ele é responsável por aquilo a que Gombrich chama «o erro do demasiado bem feito»: a perfeição glacial e a irreabilidade indiferente de obras demasiado hábeis, ao mesmo tempo brilhantes e insignificantes à força de serem impessoais<sup>19</sup>, caracterizam essas pinturas acabadas de concurso, as quais procuram menos dizer alguma coisa do que mostrar o bem dizer, conduzindo assim a uma espécie de «expressionismo da execução», como diz Joseph Levenson a respeito da pintura chinesa<sup>20</sup>. O cunho da instituição está inscrito em todas as

<sup>17</sup> Ibid., *id.*, p. 145.

<sup>18</sup> Ibid., *id.*, p. 146-149.

<sup>19</sup> Estas características encontram-se no campo da decoração ou do mobiliário, por exemplo, com todos os objectos apresentados ao Crystal Palace em 1851, um tapete, sobretudo, que combinava o ilusionismo do modelado, feito para criar a profundidade, e a estilização, em vez de respeitar o plano liso da superfície (N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1960 (1.ª ed. Londres, Faber and Faber, 1936).

<sup>20</sup> Cf. J. R. Levenson, *Modern China and its Confucian Past*, Nova

obras, mesmo naquelas que podem aparecer como as mais bem sucedidas (como o *Thésée reconnu par son père*, de Flandrin ou a *Reconnaissance d'Ulysse par Eryclée*, de Boulanger) em forma de concessões ou de proezas conseguidas pela preocupação de agradar a um júri conhecido pela sua hostilidade a toda a originalidade e desejo de achar provas visíveis da mestria das técnicas ensinadas pela Escola. Mas a técnica, mesmo que seja valorizada como proeza, permanece sempre subordinada à intenção expressiva e àquilo a que se chama o efeito. A própria dignidade do mestre, termo de um longo esforço da Academia para promover o estatuto social dos pintores fazendo deles homens instruídos, humanistas, é identificada com o momento intelectual do trabalho: «Ver a natureza é uma fórmula que o mais pequeno exame reduz quase às proporções de uma ninharia. Se se trata apenas de abrir os olhos, qualquer recém-chegado pode fazê-lo: também os cães vêem. Os olhos são sem dúvida o alambique cujo recipiente é o cérebro, mas é preciso sabermos servir-nos deles (...). É preciso aprender a ver»<sup>21</sup>. Este primado dado ao conteúdo e à exibição de uma cultura lettrada, adequa-se perfeitamente à estética do conteúdo, logo, da *lisibilidade*, que confere ao quadro uma função transitiva, puramente referencial, a de «um enunciado histórico que exige uma exposição clara»<sup>22</sup>, como diz Boime. A obra deve comunicar qualquer coisa, um sentido transcendente ao jogo puro das formas e das cores que têm em si mesmas o seu significado, e deve dizer-lo claramente: a invenção expressiva orienta-se para a procura dos gestos mais significativos, apropriados à valorização dos sentimentos das personagens e para a produção dos efeitos que melhor podem prender o olhar. Para os pintores como para os críticos conservadores, «os valores literários são um elemento essencial da grande arte e a função principal do estilo é a de tornar estes valores claros e actuantes para o

Iorque, Doubleday and C. e 1964, (1.<sup>a</sup> ed. Berkeley, University of California Press, 1958).

<sup>21</sup> Decamps, citado por G. Cougny, «Le dessin à l'école maternelle», n.º 1, pp. 30-31.

<sup>22</sup> A. Boime, *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*, Londres, Phaidon, 1971.

espectador»<sup>23</sup>. Consequência estilística do primado conferido deste modo ao «tema», privilegiava-se, tanto na execução como na leitura, as regiões mais «falantes» do quadro, onde se concentra o interesse dramático, deixando de lado «essas regiões sombrias» onde, como dizia Fénéon, «o tédio (do pintor) teria feito melhor não se demorar» — mas que Manet reabilitará.

Em resumo, esta pintura de *lector* é feita para ser *lida* mais propriamente do que para ser vista<sup>24</sup>. Ela exige uma decifração erudita, armada de uma cultura literária, precisamente aquela que, antes da Revolução, se ensinava nos colégios dos jesuítas, e depois, nos liceus, e que era dominada pelas línguas e pelas literaturas antigas<sup>25</sup>. Deste modo se acha minimizada a distância que a pintura pura cavará, entre o artista e o «burguês que, em relação ao conteúdo, pode apoiar-se nas humanidades, e em relação à técnica, na familiaridade adquirida nos Salões sucessivos desde 1816. Esta leitura lettrada, atenta às alusões históricas e literárias e nisso muito chegada às interpretações escolares de textos clássicos, procura a história na obra mas sem procurar re-situar a própria obra na história, à maneira da percepção que a pintura moderna exige. Ela arma-se de uma cultura histórica para ler a obra como uma história historicamente situada, mas desconhece a percepção que se arma de um conhecimento específico da história dos estilos e dos processos para situar cada pintura, pelo jogo das comparações e das distinções propriamente pictóricas, na história específica da pintura. A eternidade em que se move o humanismo académico, consagrado ao

<sup>23</sup> J. C. Sloane, *op. cit.*, p. 4.

<sup>24</sup> A metáfora da leitura, que voltou a estar em moda no mundo universitário com a semiologia, corresponde perfeitamente à visão académica do professor como *lector*. Ela representa a antítese absoluta do ponto de vista dos Impressionistas e, em especial, de Monet, para quem a percepção artística é sensação e emoção.

<sup>25</sup> Os «ateliers» recomendavam a prática do livro clássico de Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable pour l'intelligence des poètes et la connaissance des tableaux et des statues dont les sujets sont tirés de la fable*, reeditado 28 vezes entre 1727 e 1855; o pintor não podia trabalhar sem reunir previamente uma verdadeira documentação, rivalizando em precisão e em escrupulo, como Paul Baudry ou Meissonier, com os historiadores (J. Lethève, *op. cit.* p. 20).

culto de objectos e de géneros intemporais, faz com que a ideia de raridade ligada à antiguidade esteja ausente do universo académico, podendo um quadro de Horace Vernet atingir um valor superior ao de um Ticiano.

A história é um dos meios mais eficazes para pôr a realidade à distância e para produzir um efeito de idealização e de espiritualização e, deste modo, paradoxalmente, de eternização<sup>26</sup>. A historicização que sacraliza e des-realiza contribui, com o formalismo técnico que impõe as graduações entre as cores e o modelo contínuo das formas, para produzir a impressão de *exterioridade* fria que as pinturas académicas dão: ela está, com efeito, associada, por um lado, àquilo a que Schlegel chamava a «pantomima», quer dizer, o carácter teatral das personagens ligado à preocupação de representar o irrepresentável, «a alma», os sentimentos nobres e tudo o que entra na «moral» e, por outro lado, àquilo a que o mesmo Schlegel chamava «a capelista», quer dizer, a reconstrução desajeitada e demasiado visível do traço e dos acessórios da época<sup>27</sup>. Os cenários irreais das civilizações antigas podem deste modo consentir, pelos poderes combinados do exotismo e da consagração cultural, numa forma de erotismo tipicamente académica (uma cena de bordel de Gérôme torna-se, pela força da neutralização estilística e do título, num *Interior grego*)<sup>28</sup>. O Oriente, que desconhece as formas mais agressivas da civilização urbana, permite que se descubra o passado no presente — e além disso, fornece um meio de evitar o tabu do vestuário moderno, como aliás o mundo camponês tradicional

<sup>26</sup> A respeito de um quadro de Robert Fleury, «Varsovie, 18 avril 1861», episódio dos massacres dos Polacos pelos Russos, Théophile Gautier objecta: «Trata-se de um tema difícil de tratar pela sua actualidade. É preciso que os acontecimentos tenham o recuo da história para entrarem facilmente na esfera da arte» (A. Tabarant, *op. cit.*, p. 380).

<sup>27</sup> M. Baxandall, *Jacques-Louis David et les Romantiques allemands*, comunicação inédita, Paris, 1985.

<sup>28</sup> Acerca da perversão erudita do *eros* académico, ver a análise de Luc Boltanski, «Pouvoir et impuissance: project intellectuel et sexualité dans le journal d'Amiel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 5-6, Novembro de 1975, pp. 80-108 (sobretudo p. 97 e segs.).

com os seus trajes tão intemporais como os seus costumes<sup>29</sup>. Vê-se, de passagem, que a afinidade ou a cumplicidade entre esta pintura de ordem, hierática, calma, serena, de cores modestas e doces, de nobres contornos e de figuras hirtas e idealizadas, e a ordem moral e social que se trata de manter ou de restaurar, está longe de ser produto de uma dependência e de uma submissão directas, nascendo, antes, da lógica específica da ordem académica e da relação de dependência na independência — e por meio desta — que a liga à ordem política<sup>30</sup>.

A preocupação da lisibilidade e a busca da virtuosidade técnica conjugam-se para favorecerem a estética do «acabado» que, como atestação de probidade e de descrição, preenche ainda todas as exigências e todas as expectativas éticas inscritas na posição académica. Este gosto do acabado nunca se exprime tão claramente como em presença de obras que, por não respeitarem o imperativo maior do rigor académico, como *La Liberté de Delacroix*, *Les Baigneuses de Courbet* ou a *Olympia* de Manet, têm de comum parecerem imundas fisicamente ou moralmente, quer dizer, ao mesmo tempo, sujas e impúdicas, mas também fáceis, portanto, pouco honestas na sua intenção — pois que probidade e limpeza são uma e a mesma coisa —, por uma espécie de contaminação, no seu tema. Assim, Delécluze, lamentando que o nível da arte tenha descido, escreve: «A substituição do desenho pelo colorido tornou a carreira mais fácil de percorrer»<sup>31</sup>. Propriedades propriamente estilísticas (o acabado, o limpo, o primado do desenho e da linha) carregam-se de implicações éticas por intermédio sobretudo do esquema da *facilidade* que leva a apreender certos estilos pictóricos como inspirados pela busca do sucesso rápido e com o menor custo, propendendo assim a que se projete na própria coisa pintada as

<sup>29</sup> O orientalismo aparece assim não só como uma solução estética de um problema estético mas também como produto de um interesse específico pelos países orientais (interesse que em todo o caso muito deve à tradição literária da viagem pelo Oriente).

<sup>30</sup> Os ingridas serão os grandes beneficiários do maná que cai a partir de 1841 sobre a pintura «santa», votada à glorificação da casa reinante e das virtudes cristãs (P. Angrand, *op. cit.*, p. 201).

<sup>31</sup> Citado por A. Tabarant, *op. cit.*, pp. 145-302.

conotações sexuais de todas as condenações estéticas do «fácil». E é, sem dúvida, esta atitude ética que faz com que se ultrapasse ou se ignore a *antinomia desta estética*. Com efeito, a virtuosidade técnica que é, com a exibição de cultura, a única manifestação admitida da mestria, só pode realizar-se negando-se: o acabado é o que faz desaparecer todo o vestígio do trabalho, da *manifattura* (como a pincelada que, segundo Ingres, não deve ser visível, ou o toque, «qualquer que seja a maneira como é dirigido ou empregado, é sempre um sinal de inferioridade em pintura», como escreve Delécluze em *Les Débats*), ou mesmo da matéria pictória (é conhecido o privilégio conferido à linha em relação à cor que se torna suspeita pela sua sedução quase carnal), em suma, de todas as manifestações da especificidade do ofício; é ele que faz com que, no termo desta espécie de realização autodestrutiva, a pintura seja uma obra letreada como as outras (*ut pictura poesis*), passível da mesma decifração que a de uma poesia.

Podemos, para aprofundar esta análise dos princípios fundamentais da arte académica, valermo-nos das primeiras críticas suscitadas pela obra de Manet que, na sua novidade revolucionária, funciona como um analisador, obrigando os críticos a explicitar as exigências e os pressupostos, quase sempre tácitos, da visão académica. Há, em primeiro lugar, tudo o que diz respeito à técnica: os críticos, convencidos de que Manet ignora tudo da arte de pintar, comprazem-se em realçar as falhas, falando por exemplo de «ignorância infantil das bases do desenho»<sup>32</sup>; eles percebem como *sem vida* uma pintura que elimina os valores intermédios (o que valeu ao autor do *Balcon* o ser comparado com um pintor de pare-

<sup>32</sup> G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven, Yale University Press, 1954, p. 72. Não se têm aqui em linha de conta as diferenças entre as reacções dos críticos, que haveria que relacionar com as diferenças nas posições ocupadas no seio do campo da crítica (como se mostram por meio das características dos lugares de publicação — jornais ou hebdomadários — e dos próprios críticos). Tudo leva a pensar e, em particular, a composição dos grupos que reunem artistas e críticos com as mesmas convicções, que a homologia é quase perfeita entre o espaço dos críticos e o espaço dos artistas (cf. J. C. Sloane, *op. cit.*).

des)<sup>33</sup> e, sobretudo, eles lamentam incansavelmente que nela falte o acabado. Manet julga fazer pinturas, quando o que ele faz é pincelar esboços, diz Albert Wolff em 1869<sup>34</sup>; Manet, diz um outro crítico em 1875, zomba do júri enviando esboços mal delineados<sup>35</sup>; segundo um outro, em 1876, por simples incompetência, Manet não acaba o que começou<sup>36</sup>; um outro ainda, no mesmo ano, reprova-o por nada acabar<sup>37</sup> — e Mallarmé, em 1874, defende-o desta acusação indefinidamente repetida<sup>38</sup>. Se não se pode estar de acordo com Albert Boime quando, ao retomar o argumento dos críticos do Salão, formula a hipótese (já sugerida por Sloane<sup>39</sup>) que tem em vista negar a revolução impressionista mostrando que ela teria essencialmente consistido em constituir como obras acabadas os esboços dos pintores académicos<sup>40</sup>, pode-se no entanto tomar por base as suas análises para descrever a significação de que, aos olhos dos críticos do tempo, a mudança operada se pôde revestir. Para a tradição académica, o esboço distinguia-se do quadro como a *impressão* que convém à fase primeira, privada, do trabalho artístico, se distingue da *invenção*, trabalho de reflexão e de inteligência feito na obediência às regras e apoiado na busca erudita, sobretudo histórica. Conhecendo-se todos os valores morais que se prendiam ao ensino do desenho, e sobretudo o apreço em que era tido o trabalho paciente e minucioso que conduzia a «uma exposição pictórica de aplicação laboriosa e diligente»<sup>41</sup> — «Ensina-vam-nos a acabar, diz Charles Blanc, antes de nos ensinarem a construir»<sup>42</sup> —

<sup>33</sup> J. Lethèvre, *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, p. 53.

<sup>34</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 139.

<sup>35</sup> Ibid., *id.*, p. 191 — Cf. também J. Lethèvre, *Impressionistes...* p. 73.

<sup>36</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 196.

<sup>37</sup> Ibid., *id.*, p. 198.

<sup>38</sup> S. Mallarmé, «Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1974, p. 698.

<sup>39</sup> J. C. Sloane, *op. cit.*, p. 103.

<sup>40</sup> A. Boime, *op. cit.*, pp. 166 segs. («The Aesthetics of the Sketch»).

<sup>41</sup> Ibid., *id.*, p. 24.

<sup>42</sup> C. Blanc, «Les artistes de mon temps», p. 108, citado por J. Lethèvre, *La Vie...* p. 20.

compreende-se que os membros da Academia não possam ter visto no estilo mais directo e mais imediato dos artistas independentes mais do que o sinal de uma educação inacabada, um subterfúgio para se darem ares de originalidade poupando-se à longa aprendizagem dada e sancionada pela Academia<sup>43</sup>. De facto, a liberdade de exprimir na obra final, pública, a impressão directa, até então reservada ao esboço, momento privado, e até mesmo íntimo, aparece como uma transgressão ética, uma forma de facilidade e de deixar-passar, uma falta à descrição e à atitude de reserva que se impõem ao mestre académico. O acabado é com efeito aquilo que, ao idealizar, torna impessoal e universal, quer dizer, universalmente apresentável — assim, a orgia dos *Romains de la Décadence*, pintura austera e muito censurada, condenada a suscitar o deleite ascético da decifração erudita e cuja forma, por força da frieza técnica, anula de certo modo a substância. A ruptura com o estilo académico implica a ruptura com o *estilo de vida* que ele supõe e exprime. Compreende-se o dito de Couture a Manet, a respeito do *Buveur d'Absinthe* que este último queria apresentar no Salão de 1851, onde foi recusado: «Um bebedor de absinto! Pode-se acaso fazer tal horror? Mas, meu pobre amigo, o bebedor de absinto é você. Foi você quem perdeu o senso moral!»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Couture, que pela sua relativa liberdade em relação à Academia era levado frequentemente a pesquisas próximas das dos artistas independentes, sobretudo no que diz respeito à atenção conferida à impressão — especialmente em matéria de paisagem ou de retrato — nunca foi capaz de «se entregar inteiramente à improvisação nas suas obras definitivas, tendo sido sempre retido por uma necessidade de moralizar» (A. Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven — Londres, Yale University Press, 1980, p. 76). Prisioneiro da estética do acabado que se lhe impunha quando chegava à fase final do seu trabalho «ele identificava a liberdade com o primeiro esboço, mas ficava desorientado quando era preciso projectá-lo em grande escala para fazer dele a obra pública, oficial» (A. Boime, *op. cit.*, p. 277); e a atenção prestada aos pormenores realistas que se vê nos retratos pitorescos dos esboços, muito próximos de Courbet, apaga-se nos quadros diante da preocupação de elevação e de idealização pela alegoria que convém aos «grandes temas».

<sup>44</sup> J. Lethèvre, *La vie quotidienne...*, p. 66. Duranty começava o seu artigo de 5 de Maio de 1870 no *Paris-Journal* contando que, enquanto estava parado diante do quadro *La Leçon de musique*, um outro visitante que

Manet, ao impor à sua obra uma construção cuja intenção não é a de ajudar à «leitura» de um sentido, condena a uma segunda decepção, sem dúvida mais fundamental, um olhar académico acostumado a perceber a pintura como uma narrativa, uma representação dramática de uma «história»<sup>45</sup>. Assim, para o crítico da *Gazette des Beaux-Arts* de Julho de 1869, Paul Mantz, Manet tem indiscutivelmente qualquer coisa para dizer, mas, como se quisesse deixar o espectador na expectativa, ele recusa-se ainda a dizê-la.<sup>46</sup> A censura que foi feita tanta vez a Manet (como a Courbet), de apresentar temas «baixos» e, sobretudo, de os tratar de maneira objectiva, fria, sem fazer com que signifiquem alguma coisa, revela que se espera que o pintor exprima senão uma mensagem, pelo menos um sentimento, elevado de preferência, e que a decência estética participe numa espécie de decência moral, pois que a hierarquia dos temas, como bem mostrou Joseph Sloane, assenta numa avaliação da sua importância moral e espiritual «para a humanidade em geral» («um herói era superior a um banqueiro ou a um varredor, e tal facto supunha-se que o artista devia têm-lo pesente no seu espírito durante o trabalho»).

Ora, encontra-se aqui a terceira censura, que faz ver o liame entre a abolição das hierarquias e a atenção dispensada à forma: a origem de todos os erros de Manet, diz Thoré em 1868, está numa espécie de panteísmo que não estabelece diferença entre uma cabeça e uma chinela e que dá por vezes mais importância a um ramo de flores do que a um rosto de mulher (como Degas, em *La Femme et le Bouquet*). Todas as «falhas» realçadas pelos críticos têm por princípio a diferença

---

também olhava para o mesmo quadro, abriu o catálogo, viu o nome de Manet, encolheu os ombros e foi-se embora, murmurando: «Que grande pouca-vergonha!» (G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 148).

<sup>45</sup> Esta função de comunicação ou de narração pode serposta ao serviço das significações políticas ou morais mais variadas. Compreende-se assim que os vencedores do concurso aberto em 1848 para fazer a estátua da República tenham sido artistas académicos, preparados para produzirem obras portadoras de um sentido, qualquer que ele fosse (cf. T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 67).

<sup>46</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 135.

entre o olhar académico, atento às significações, e a pintura pura, atenta às formas. Assim, Thoré observava que, no retrato de Zola, a cabeça atraía pouco a atenção, perdida como estava nas modulações coloridas<sup>47</sup>. Da mesma forma, Odilon Redon censura Manet, em 1869, por renunciar ao homem e às ideias em proveito da técnica pura: uma vez que ele só se interessa pelo jogo das cores, as suas personagens são desprovidas de «vitalidade moral» e o retrato de Zola é mais uma natureza morta do que a expressão de um ser humano. A perturbação chega ao auge perante quadros que, como *L'Exécution de Maximilien*, suprimem toda a forma de drama e fazem desaparecer toda a espécie de relação narrativa, psicológica ou histórica, entre os objectos e, sobretudo, as personagens, ligados assim apenas por relações de cores e de valores. A insuportável insignificância conduz quer à condenação indignada, quando é percebida como produto de uma intenção, quer à projecção arbitrária de um sentido diferente<sup>48</sup>. Assim, Castagnary, não obstante ser conhecido pela sua acção em prol das obras novas e dos jovens artistas, quis ver em *La Dame Blanche* de Whistler «o amanhecer da noiva», «o momento perturbante em que a jovem se interroga e se admira por já não reconhecer em si mesma a virgindade da noite precedente», acabando por comparar esta obra a *La Cruche Cassée* de Greuze e interpretando-a como uma alegoria — e tudo isto por não querer acreditar no pintor, que lhe dissera ter querido fazer «uma proeza com a sua arte de pintor, pincelando brancos sobre brancos»<sup>49</sup>. Do mesmo modo, a respeito do *Balcon* de Manet, o mesmo crítico pergunta se as duas mulheres representadas são duas irmãs, ou se se trata da mãe e da filha, achando que é uma contradição que uma esteja sentada a olhar para a rua enquanto a outra enfaia as luvas como se estivesse para sair<sup>50</sup>. E vemos

<sup>47</sup> Ibid., *id.* p. 124.

<sup>48</sup> Estas duas reacções podem ser observadas quando se apresentam a pessoas pouco cultas fotografias que reunem personagens sem ligação social declarada ou que figuram objectos insignificantes.

<sup>49</sup> Castagnary, *Salons 1857-1870*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892, p. 179.

<sup>50</sup> Ibid., *id.*, p. 365.

assim os críticos e os escritores mais abertos à nova pintura teimarem em julgá-la como literatos atentos ao tema.

#### O modelo: do nomos à institucionalização da anomia

Assim, a arte académica, essa arte de professores acostumados a associar a sua dignidade e a sua actividade tanto à afirmação da sua cultura histórica e literária como à manifestação da sua virtuosidade técnica, está inteiramente organizada tendo em vista a comunicação de um sentido, e de um sentido moralmente, isto é, socialmente edificante, portanto, hierárquico; ela está sujeita a regras explícitas, a princípios codificados que foram retirados *ex post*, pelo ensino e para o ensino, de um *corpus academicamente definido* de obras do passado (as que o famoso quadro de Delaroche destinado ao Hemiciclo da Escola de Belas-Artes de Paris arrola e enaltece). Preocupada acima de tudo com a legibilidade, ela institui como *língua oficial* o código ao mesmo tempo jurídico e comunicativo que se impõe tanto à concepção como à recepção. Gestos codificados: braços levantados, mão aberta com os dedos crispados para exprimir o desespero, o dedo indicador ameaçando para significar a condenação, a palma da mão aberta para dizer a surpresa ou a admiração, etc. Símbolos convencionais: o céu é azul, as estradas cinzentas, os campos verdes, a pele cor de «carne», etc. Composição de uma rígida perspectiva. Definição estereotipada da beleza, através do ideal da regularidade das feições, por exemplo.

Através da Academia e dos seus mestres, o Estado impõe o princípio de visão e de divisão legítimo em matéria de representação figurada do mundo, o *nomos* artístico que rege a produção das imagens legítimas (por meio da produção de produtores legitimados para produzirem estas figurações). Este princípio é, ele próprio, uma dimensão do princípio fundamental de visão e de divisão legítimo que o Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, tem o poder de impor universalmente nos limites da sua alçada. O monopólio da *nomeação* — acto de designação criadora que faz existir

aquilo que ela designa em conformidade com a sua designação — toma, ao aplicar-se ao universo da arte, a forma do monopólio estatal da produção dos produtores e das obras legítimas ou, se se quiser, do poder de dizer quem é pintor e quem o não é, o que é pintura e o que a não é. Concretamente, a produção dos produtores de que o Estado, por meio das instituições encarregadas de controlar o acesso ao corpo, detém o monopólio, toma a forma de um processo de certificação ou, se se prefere, de consagração pelo qual os produtores são instruídos, aos seus próprios olhos e aos olhos de todos os consumidores legítimos, como produtores legítimos, conhecidos e reconhecidos por todos. Deste modo, o Estado, à maneira de um banco central, cria os criadores garantindo o crédito ou a moeda fiduciária que representa o título do pintor autorizado.

No trabalho simbólico, que a Academia deve realizar de modo contínuo para impor o reconhecimento do seu próprio valor e do valor simbólico e económico dos produtos que ela garante e para instaurar a crença de que a grande pintura é a do presente, ela dispõe de uma vantagem considerável em relação a instituições como o *Art Journal* em Inglaterra. Com efeito, a Academia pode — quando se trata de conjurar a ameaça que faria pesar sobre o seu monopólio (e, por este meio, sobre os preços extraordinários atingidos pelos pintores académicos) toda a espécie de arte ou de cânones artísticos diferentes e sobretudo a pintura romântica a qual, como nota Francis Haskell, retoma um certo estilo do século XVIII, Watteau sobretudo, e professa a mesma indiferença pela Antiguidade — controlar a produção dos produtores legítimos e excluir os modelos heréticos, por meio da Escola de Belas-Artes, onde os seus membros ensinam, e dos concursos como o Prémio de Roma, por ela organizados; ela pode em qualquer caso impedir-lhes o acesso ao mercado, por meio do júri por ela designado, visto que tem o poder de decidir sobre a admissão ao Salão que torna o pintor acreditado e lhe assegura uma clientela. Esta lógica da defesa do corpo é a de todos os corpos (juristas, médicos, professores de ensino superior, etc.) cuja permanência no privilégio depende da sua capacidade de manter o controle sobre os mecanismos apropriados a assumir a sua reprodução,

quer dizer, a reconhecer, no duplo sentido de marcar e de consagrar, os membros legítimos do corpo.

Para tais corpos, cujo capital simbólico e, em consequência, cujo capital económico não podem acomodar-se a uma grande afluência e a uma grande dispersão, a ameaça vem do número — quer o *numerus clausus* de direito ou de facto venha a desaparecer, substituindo a concorrência limitada a um pequeno número de eleitos (por exemplo, as encomendas do Estado vão para uma escassa minoria de pintores) por uma concorrência sem limites; quer os produtores em excesso — quer dizer, todos aqueles que as instâncias que controlam a entrada no corpo (por meio do concurso) excluem do estatuto de produtor e, por este meio, da produção — consigam produzir o seu próprio mercado e, pouco a pouco, as suas próprias instâncias de consagração.

De facto, o monopólio académico assenta em toda uma rede de crenças que se reforçam mutuamente: crença dos pintores na legitimidade do júri e dos seus verdictos, crença do Estado na eficácia do júri, crença do público no valor da marca académica (análoga, na sua ordem, ao efeito da chancela do costureiro) para cujos efeitos ela contribui (sobretudo em matéria de preços). São crenças cruzadas que se desmoronam pouco a pouco, arrastando para a ruína o capital simbólico que elas fundamentam. Não é fácil determinar quais foram os mecanismos decisivos que levaram a esta espécie de bancarrota do banco central do capital simbólico em matéria de arte. Pode-se suspeitar que as exposições isoladas ou colectivas, as críticas incansáveis dos artistas e dos críticos contra o júri ou as modificações da sua composição tenham dado, como diz Jacques Lethève, «golpes sem remédio na confiança da opinião». Tratando-se de uma instituição que, em última instância, retira a sua autoridade da garantia do Estado, o «golpe» fatal é, em todo o caso, aquele que lhe é dado pelo Estado: a criação, em 1863, do Salão dos recusados que surgiu como uma desaprovação do júri de admissão e da Academia de Belas-Artes, «ferida na sua dignidade de guardião dos verdadeiros, dos únicos princípios do belo»<sup>51</sup>, e, em Junho do mesmo ano, a concen-

<sup>51</sup> J. Lethève, *Impressionistes...*, p. 29.

tração nas mãos da administração (quer dizer, do Ministério da Casa do Imperador e das Belas-Artes) de todos os poderes sobre a organização da vida artística, e, enfim, em Novembro de 1884, o decreto que retirou à Academia o poder de dirigir o ensino na Escola de Belas-Artes e na vila Médicis.

Sabendo-se que toda a lógica da instituição académica supunha a organização da concorrência, comprehende-se que o afluxo dos pretendentes cada vez mais numerosos — que o seu próprio sucesso tinha contribuído para atrair a ela entre os produtos de um ensino secundário em rápida expansão —, tenha criado as condições próprias para favorecer o sucesso de uma contestação\* revolucionária<sup>52</sup>: a proliferação dos produtores em excesso favorece o desenvolvimento, fora da instituição, depois contra ela, de um meio artístico negativamente livre — a boémia —, que será ao mesmo tempo o laboratório social do modo de pensamento e do estilo de vida característicos do artista moderno e o mercado em que as audácia inovadoras em matéria de arte e arte de viver encontrarão o mínimo indispensável de gratificações simbólicas. Este processo, cujo ponto de partida está sem dúvida no efeito numérico, conduz à instauração de um estado crítico da instituição favorável à ruptura crítica com a instituição e, sobretudo, com a institucionalização bem sucedida desta ruptura. O universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como *aparelho* hierarquizado controlado por um corpo, institui-se pouco a pouco como *campo* de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do *nomos*, mesmo que todos tenham pretensões a tal título. A constituição de um campo é, no verdadeiro sentido, uma *institucionalização da anomia*. Revolução de grande alcance que,

\* «Mise en question» no texto original (N.T.).

<sup>52</sup> É preciso ter cuidado em não esquecer, como frequentemente acontece, que a eficácia real dos factores morfológicos só se define em relação com os constrangimentos específicos de um universo social determinado, e que, por consequência, sob pena de se constituirem estes factores (como em outros casos os factores técnicos ou económicos) em causas quase naturais, na sua génese e na sua operação estranhas à história, é preciso em cada caso proceder, como se faz aqui, à análise prévia do espaço social no qual eles intervêm.

pelo menos na ordem da arte que se vai fazendo, elimina qualquer referência a uma autoridade suprema, capaz de resolver, em última instância: o monoteísmo do nomoteta central cede o lugar à pluralidade dos cultos concorrentes dos múltiplos "deuses incertos"<sup>53</sup>.

Para aproximar da intuição este modelo muito geral e para fazer sentir quanta dificuldade podia apresentar a conversão colectiva que esta revolução simbólica supunha, bastará lembrar o discurso pronunciado pelo Conde Walewski, ministro de Estado, na cerimónia da distribuição dos prémios do Salão de 1861:

«Ouvi invocar as liberdades da arte, os direitos da invenção e do génio desconhecidos. A exposição, tal como é, não é bastante importante? Escrivemos, por um momento, por cima da porta deste Palácio da Indústria: Todo o pintor, todo o escultor, todo o gravador, tem o direito de ser admitido... Mas, onde começa o pintor, o gravador, o estatuário? Se cada um for livre de o decidir à sua vontade, todas as falsas vocações a si mesmas passarão, de imediato, diploma, todos os erros do novato e do homem experiente virão a público... É um dever daqueles que têm por missão velar pelo movimento das letras e das artes lutar contra os falsos deuses, mesmo quando estão apoiados numa popularidade efémera e são adulados por um público enganado...»<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> A abolição de todo o lugar central de certificação torna, em certo sentido, mais difícil o trabalho revolucionário e a tomada do Hotel Massa, em Maio de 1968, por um grupo de escritores, foi vista, de imediato, como ridícula ou patética, como manifestação deslocada de uma intenção «revolucionária» capaz de trilhar as vias específicas da sua realização.

<sup>54</sup> A. Tabarant, *op. cit.* p. 285.

## CAPÍTULO X

### *Génese histórica de uma estética pura*

Comecemos com um paradoxo: acontece que alguns filósofos se interrogam sobre aquilo que permite distinguir as obras de arte das simples coisas (penso em Arthur Danto) e não hesitam em sugerir, com uma audácia sociologista que nunca permitiriam a um sociólogo, que o princípio dessa diferença ontológica deve ser procurado na instituição ou, por outras palavras, que o objecto de arte é um artefacto cujo fundamento só pode ser achado num *artworld*, quer dizer, num universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética<sup>1</sup>. Mas nunca aconteceu (embora um ou outro dos nossos pós-modernos não tardará a fazê-lo) que um filósofo verdadeiramente «digno desse nome» se interroge sobre aquilo que permite distinguir um discurso filosófico de um discurso vulgar. Esta questão surge com particular acuidade quando, como neste caso, o filósofo, ou seja, aquele que certo *philosophical world* designa e reconhece como tal, concede a si próprio um discurso que ele recusaria, pondo-lhe o rótulo de sociologismo, a todo aquele que, tal como o sociólogo, não faz parte da instituição filosófica<sup>2</sup>. A dissimetria radical que a filosofia institui assim na sua relação com as ciências do homem fornece-lhe, entre outras coisas, um meio infalível de disfarçar aquilo que ela lhes vai pedir. Com efeito, penso que a filosofia dita pós-moderna (por um efeito de rotulagem até agora reservado ao *artworld*), não faz mais que retomar em forma de negação (refiro-me à maneira da *Verneinung* freudiana) não só

<sup>1</sup> A. Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964, pp. 571-584; G. Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, 1974.

<sup>2</sup> Cf. P. Bourdieu, *The Philosophical Establishement*, in: *Philosophy in France Today*, A. Montefiore, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-8.

certos saberes adquiridos das ciências sociais, mas também a filosofia historicista inscrita na prática dessas ciências. A apropriação disfarçada pela negação do que se retira às ciências sociais é uma das mais poderosas estratégias que a filosofia jamais utilizou contra aquelas ciências e contra a ameaça de relativização que impedia sobre ela. O modelo dessa apropriação é indiscutivelmente a ontologização do historicismo que Heidegger efectuou<sup>3</sup>. É esta mesma estratégia de jogo duplo que permite a Derrida ir buscar à ciência social, contra a qual ele se insurge, alguns dos seus instrumentos mais típicos de des-construção. Assim, ao mesmo tempo que opõe ao estruturalismo, e à noção «estética» de estrutura, uma variante «pós-modernizada» da crítica bergsoniana dos efeitos redutores da inteligência científica, Derrida pode dar-se ares de radicalismo ao virar contra a crítica literária tradicional uma crítica das oposições binárias que, através de Levi-Strauss, remonta à mais clássica análise das «formas de classificação» caras a Durkheim e Mauss<sup>4</sup>. Mas não se pode verdadeiramente ganhar em todas as frentes e a sociologia da instituição artística, que o «des-construtor» pode realizar unicamente em forma de negação, nunca vai até ao termo da sua lógica: a crítica da instituição que essa sociologia implica é uma meia-crítica, própria para provocar as deliciosas comoções de uma revolução em branco<sup>5</sup>. Além disso, ao fazer crer numa ruptura radical com a ambição de apreender essências a-históricas e ontologicamente fundamentadas, essa crítica pode levar a que se desanime

<sup>3</sup> Cf. P. Bourdieu, «L'ontologie politique de Martin Heidegger», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6, Novembro 1975, pp. 183-190 e *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, Francfort, Syndikat, 1976.

<sup>4</sup> Seria necessário mostrar, pela mesma lógica, como Nietzsche forneceu a Foucault os conceitos-chave (estou a pensar por exemplo na noção de genealogia funcionando como substituto eufemístico da história social) que permitiram que ele aceitasse e fizesse aceitar em forma de negação modos de pensamento típicos de uma sociologia genética, e, portanto, sacrificasse sem infringir as práticas das ciências sociais.

<sup>5</sup> Já mostrei anteriormente, a propósito da análise que Derrida consagra à crítica da faculdade de julgar, como e porquê a «des-construção» fica a meio caminho (cf. P. Bourdieu, «Elements pour une critique 'vulgaire' des critiques 'pures'», in *La distinction*, Paris, Minuit, 1979, espec. pp. 578-583).

de procurar o fundamento da atitude estética e da obra de arte onde ele realmente se encontra, quer dizer, na história da instituição artística.

#### A análise da essência e a ilusão do absoluto

O que é digno de nota na diversidade das respostas que os filósofos têm dado à questão da especificidade da obra de arte, é mais a ambição que lhes é comum (à excepção talvez de Wittgenstein) de apreender uma essência trans-histórica ou an-histórica, do que estarem de acordo quase sempre em insistirem na ausência de função, no desapego, na gratuidade, etc<sup>6</sup>. O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte — ao tomar como objecto de reflexão a sua própria experiência, que é a de um homem culto de uma determinada sociedade, sem tomar como objecto a historicidade da sua reflexão e a do objecto a que ela se aplica — constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção artística. Ora, esta experiência, no que ela tem aparentemente de mais singular (e esse sentimento de unicidade contribui, sem dúvida, em muito para lhe dar valor), é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica, a única capaz de explicar ao mesmo tempo a sua natureza e a aparência de

<sup>6</sup> Sem evocar todas as definições que são apenas variantes da análise kantiana (como a que Strawson propõe — a obra de arte tem como função o não ter função. — cf. «Aesthetic Appraisal and Works of Art» in *Freedom and Resentment*, Londres, 1974, pp. 178-188), podemos contentar-nos com lembrar um exemplo de *idealitus* da constituição em essência, por meio de uma enumeração das suas características, de uma experiência da obra de arte situada de forma muito evidente no espaço social e no tempo histórico: segundo Harold Osborne, a atitude estética caracteriza-se pela concentração da atenção (ela separa — frames apart — o objecto percebido do seu meio envolvente), pelo pôr em suspenso as actividades discursivas e analíticas (ela ignora o contexto sociológico e histórico), pelo desinteresse e desapego (ela põe de parte as preocupações passadas e futuras), pela indiferença para com a existência do objecto (cf. H. Osborne, *The art of Appreciation*, Londres, Oxford University Press, 1970).

universalidade que ela dá àqueles que a vivem ingenuamente, a começar pelos filósofos que a submetem à sua reflexão, ignorando as suas *condições sociais de possibilidade*.

A compreensão desta forma especial de relação com a obra de arte que é a compreensão imediata da familiaridade implica uma compreensão do analista por ele próprio: este não pode consagrarse nem à simples análise fenomenológica da experiência vivida da obra — na medida em que esta experiência assenta no esquecimento activo da história que a produz —, nem à análise da linguagem correntemente utilizada para a exprimir — na medida em que essa linguagem também é produto da des-historicização. Onde Durkheim dizia «o inconsciente é a história», poder-se-ia escrever «o *a priori* é a história». Só mobilizando todos os recursos das ciências sociais se pode levar a bom termo esta espécie de realização historicista do projecto transcendental que consiste na reapropriação, por meio da anamnese histórica, do produto de todo o trabalho histórico cuja consciência ele produz a cada passo, quer dizer, neste caso especial, as atitudes e os esquemas classificatórios que são a condição da experiência estética tal como é descrita ingenuamente pela análise de essência.

Com efeito, o que a análise reflexiva esquece é que o olhar do amador de arte do século XX é um produto da história, embora surja a si próprio sobre a aparência de dom da natureza. Assim, pelo lado da filogénese, o olhar puro, capaz de apreender a obra de arte como ela exige que seja apreendida, em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função, é inseparável do aparecimento de produtores animados de uma intenção artística pura, ela própria indissociável da emergência de um campo artístico autónomo, capaz de pôr e de impor os seus próprios fins contra as exigências externas. Mas, pelo lado da ontogénese, esse olhar está associado às condições de aquisição extremamente particulares, como a frequentação desde cedo dos museus e a exposição aberta ao ensino escolar e à *skolé* que ela implica — o que significa, diga-se de passagem, que a análise de essência quando omite essas condições, universalizando dessa forma o caso particular, institui tacitamente em norma universal de qualquer prática que pretende ser estética

as propriedades bem específicas de uma experiência que é produto do privilégio, quer dizer, de condições de aquisição excepcionais.

Aquilo que a análise an-histórica da obra de arte e da experiência estética apreende na realidade é uma instituição que, como tal, existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, em forma de um campo artístico, universo social relativamente autónomo que é produto de um lento processo de constituição; nos cérebros, em forma de atitudes que se foram inventando no próprio movimento pelo qual se inventou o campo a que elas imediatamente se ajustaram. Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor. De tal modo que, para que venha a serposta a questão absolutamente extraordinária do fundamento do valor da obra de arte, geralmente admitida como evidente (*taken for granted*), é necessária uma experiência a qual, para um homem culto, é absolutamente excepcional, embora seja, pelo contrário, absolutamente vulgar, como prova a investigação empírica<sup>7</sup>, para todos aqueles que não tiveram o ensejo nem a oportunidade de adquirir as atitudes objectivamente exigidas pela obra de arte. Está neste caso Danto, ao descobrir, após a visita à exposição das caixas Brillo de Warhol na Stable Gallery, o carácter arbitrário, *ex instituto*, como diria Leibniz, da imposição do valor feita pelo campo por meio da exposição num local consagrado e consagrante.

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas

<sup>7</sup> Acerca do desconcerto, do embaraço até, que a falta do mínimo domínio dos instrumentos de percepção e de apreciação, e em particular dos rótulos e das referências como nomes de géneros, de escolas, de épocas, de artistas, etc., provoca nos visitantes de museus culturalmente mais desprovidos, poderá consultar-se P. Bourdieu e A. Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966; P. Bourdieu, «Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue internationale des sciences sociales*, XX, 4, 1968, pp. 640-664.

faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte<sup>8</sup>. Este círculo, que é o círculo da crença e do sagrado, é também o de qualquer instituição que só pode funcionar se for instituída ao mesmo tempo na objectividade de um jogo social e nas atitudes que levam a entrar no jogo, a interessar-se por ele. Os museus poderiam escrever no seu frontão — mas não há que o fazer de tal forma isso é evidente: «Que ninguém entre aqui se não for amador de arte». O jogo cria a *illusio*, o investimento no jogo do jogador avisado, dotado do sentido do jogo, que habituado ao jogo, pois que é feito pelo jogo, joga o jogo e, por esse meio, o faz existir. O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar. Em especial, por meio sobretudo da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo, ele reproduz incessantemente o interesse pelo jogo, a crença no valor daquilo que está em jogo. Para dar uma ideia desse trabalho colectivo e dos inúmeros actos de delegação de poder simbólico, de reconhecimento voluntário ou forçado através dos quais se gera esse reservatório de crédito onde bebem os criadores de feitiços, bastará evocar a relação entre os diferentes críticos de vanguarda que se consagram como tais consagrando obras cujo valor sagrado é dificilmente apreendido pelos amadores cultos ou até pelos seus concorrentes mais avançados.

<sup>8</sup> A análise sociológica permite escapar à alternativa do subjectivismo e do objectivismo, rejeitar o subjectivismo das teorias de consciência estética (*ästhetisches Bewusstsein*) que reduzem a qualidade estética de uma coisa natural ou de uma obra humana a um simples correlato de uma atitude deliberada da consciência, que se coloca diante da coisa numa atitude que não é teórica nem prática, mas puramente contemplativa sem cair, como o Gadamer de *Wahrheit und Methode*, numa ontologia da obra de arte.

Em suma, a questão do sentido e do valor da obra de arte, tal como a questão da especificidade do juízo estético e todos os grandes problemas da estética filosófica só podem achar a sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados.

#### A gênese do campo artístico e a invenção do olhar puro

O que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de arte? Será o facto de estarem assinados por Duchamp, artista reconhecido (e antes de mais como artista), e não por um comerciante de vinhos ou um latoeiro? Ora não será simplesmente passar da obra de arte como feitiço para o «feitiço do nome do mestre», como dizia Benjamin? Por outras palavras, quem criou o «criador» como produtor reconhecido de feitiços? E o que é que confere a sua eficácia mágica ou, se se preferir, ontológica, ao seu nome, cuja celebridade está na medida da sua pretensão em existir como artista, e à imposição desse nome o qual, como a marca do grande costureiro, multiplica o valor do objecto em que está posto (que é tudo o que está em jogo nas querelas de atribuição e faz o poder dos peritos)? Onde reside o princípio último do efeito de rótulo, ou de nomeação, ou de teoria — palavra esta particularmente adequada visto que se trata de ver, *theorein*, e de fazer crer — que, ao introduzir a diferença, a divisão, a separação, produz o sagrado?

Estas questões são absolutamente análogas, na sua ordem, às que Mauss punha quando, no seu *Essai sur la magie*, ao interrogar-se acerca do princípio da eficácia mágica, se viu obrigado a passar dos instrumentos utilizados pelo feiticeiro para o próprio feiticeiro, e deste para a crença dos seus clientes e, gradualmente, para todo o universo social no interior do qual se elabora e se exerce a magia. Deste modo, nessa

regressão para a causa primeira e para o fundamento último do valor da obra de arte, é necessário parar. E, para explicar esta espécie de milagre da transubstanciação que está na origem da existência da obra de arte e que, comumente esquecido, é brutalmente trazido à mente pelas manifestações de força à maneira de Duchamp, é necessário substituir a questão ontológica pela questão histórica da génese do universo em cujo seio se produz e se reproduz incessantemente, numa verdadeira criação contínua, o valor da obra de arte, quer dizer, o campo artístico.

A análise de essência do filósofo apenas regista o produto da análise de essência real que a própria história realiza na objectividade, através do processo de autonomização no qual — e, também, pelo qual — se institui progressivamente o campo artístico e se criam os agentes (artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, etc.), os técnicos, as categorias e os conceitos (géneros, maneiras, épocas, estilos, etc.) característicos desse universo. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais como as de artista e de «criador», assim como as próprias palavras que as designam e as constituem são produto de um longo e lento trabalho histórico. É isto que, muitas vezes, os próprios historiadores da arte esquecem quando se interrogam acerca da emergência do artista no sentido moderno do termo, sem por isso escaparem à armadilha do «pensamento essencial» inscrita no uso, constantemente ameaçado pelo anacronismo, de palavras historicamente inventadas, por conseguinte datadas. Por não se pôr em causa tudo aquilo que se encontra tacitamente envolvido na noção moderna de artista, particularmente a ideologia profissional do «criador» criado que se foi elaborando ao longo do século XIX, e por não se romper com o objecto aparente, quer dizer, o artista (ou, por outro lado, o escritor, o filósofo, o letrado), para considerar o campo de produção de que é produto o artista, socialmente instituído como «criador», os historiadores da arte não podem substituir a interrogação ritual acerca do local e do momento do aparecimento da personagem do artista (em oposição ao artífice) pela questão das condições económicas e sociais da constituição de um campo artístico baseado na crença nos poderes quase

mágicos reconhecidos ao artista moderno nos estados mais avançados do campo.

Não se trata apenas de exorcizar aquilo a que Benjamin chamava o «feitiço do nome do mestre» por meio de uma simples inversão sacrílega e um tanto pueril — quer se queira quer não, o nome do mestre é bem um feitiço. Trata-se, sobretudo, de descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico (no qual estão incluídos os analistas, a começar pelos historiadores da arte, mesmo os mais críticos) como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. O que leva a arrolar não só os índices de autonomia do artista (aqueles que a análise dos contratos revela, como o aparecimento da assinatura, da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito, à arbitragem dos pares, etc.), mas também os índices de autonomia do campo tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais: locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores (escolas de Belas-Artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das atitudes objectivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irredutíveis às que têm curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos. Enquanto a pintura for medida em unidades de superfície ou em campos de trabalho, ou pela quantidade e pelo preço dos materiais utilizados, ouro ou silicato, o artista pintor não difere radicalmente de um pintor de paredes. Por isso, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma linguagem artística: antes de mais, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse

trabalho, através da qual se elabora uma definição autónoma do valor propriamente artístico, irredutível, enquanto tal, ao valor estritamente económico; e também, pela mesma lógica, uma maneira de falar da própria pintura, da técnica pictórica, com palavras apropriadas, muitas vezes pares de adjetivos, que permitem que se exprima a arte pictórica, a *manifattura*, e até mesmo o cunho próprio de um pintor, para cuja existência social ela contribui ao nomeá-la. Nesta lógica, o discurso de celebração, nomeadamente a biografia, desempenha um papel determinante, menos, sem dúvida, pelo que ela diz acerca do pintor e da sua obra, do que pelo facto de o constituir em personagem memorável, digna do relato histórico, à maneira dos homens de Estado e dos poetas (é sabido que a analogia nobilitante — *ut pictura poesis* — contribui, pelo menos algum tempo, e até se tornar um obstáculo, para a afirmação da irreduzibilidade, da arte pictórica). Uma sociologia genética deveria também introduzir no seu modelo a acção dos próprios produtores, a sua reivindicação do direito de serem os únicos juízes da produção pictórica, de produzirem eles próprios os critérios de percepção e de apreciação dos seus produtos; ela deveria igualmente levar em linha de conta o efeito que pode produzir neles e na imagem que têm de si próprios e da sua produção e, deste modo, sobre a sua própria produção, a imagem que têm deles e da sua produção os outros agentes envolvidos no campo, os outros artistas e também os críticos, os clientes, os colecionadores, etc. (Podemos, pois, supor que o interesse manifestado, desde o Quattrocento, por certos colecionadores em relação aos esboços e aos desenhos, tenha contribuído para elevar o sentimento que o artista podia ter da sua dignidade).

\* Deste modo, à medida que o campo se vai constituindo como tal, o «sujeito» da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objecto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesses na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus

diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista.

Se é esta a lógica do campo, então comprehende-se que os conceitos utilizados para pensar as obras de arte e, em particular, para as classificar, se caracterizem, como observava Wittgenstein, por uma extrema indeterminação, quer se trate de géneros (tragédia, comédia, drama ou romance), de formas (balada, rondó, soneto ou sonata), de períodos ou de estilos (gótico, barroco ou clássico) ou de movimentos (impressionista, simbolista, realista, naturalista). Compreende-se igualmente que não seja menor a confusão entre os conceitos utilizados para caracterizar a própria obra de arte, para a perceber e a apreciar, como os pares de adjetivos, por exemplo: belo ou feio, requintado ou grosseiro, leve ou pesado, etc., que estruturam a expressão e a experiência da obra de arte. Se estas categorias do juízo do gosto, por estarem inscritas na língua comum e serem utilizadas, na sua maior parte, para além da esfera propriamente estética, são comuns a todos os locutores de uma mesma língua e permitem, pois, uma forma aparente de comunicação, elas permanecem sempre marcadas, mesmo no uso que delas fazem os profissionais, por uma incerteza e uma flexibilidade extremas que, como observa ainda Wittgenstein, as torna totalmente refractárias à definição essencial<sup>9</sup>. Isto acontece, sem dúvida, porque a utilização que se faz dessas categorias e o sentido que se lhes dá dependem dos pontos de vista individuais, situados social e historicamente e, muitas vezes, perfeitamente irreconciliáveis, dos seus utilizadores<sup>10</sup>. Em suma,

<sup>9</sup> Cf. R. Shusterman, «Wittgenstein and Critical Reasoning», *Philosophy Phenomenological Research*, 47, 1986, pp. 91-110.

<sup>10</sup> Uma consciência aguda da situação em que está colocado o analista pode conduzi-lo a aporias quase insuportáveis. Isto nomeadamente porque a linguagem mais neutra está destinada a aparecer, assim que a leitura ingénua o leva a entrar no jogo social, como uma tomada de posição no próprio debate que ele tenta apenas objectivar. Assim por exemplo, mesmo quando se substitui um conceito mais neutro, o de periferia, por uma palavra nativa como «província», demasiado carregada de conotações pejorativas, a verdade é que a oposição do centro e da periferia que utilizamos para

embora se possa sempre discutir a propósito dos gostos — e, como se sabe, a confrontação das preferências ocupa efectivamente um lugar importante nas conversas quotidianas —, o certo é que a comunicação nestas matérias só se realiza com um elevado grau de equívoco, porque os lugares comuns que a tornam possível são também aquilo que praticamente a torna ineficaz, quando os utilizadores desses tópicos dão aos termos que eles opõem sentidos diferentes, por vezes estritamente inversos. Assim, indivíduos que ocupam posições opostas no espaço social podem dar sentidos a valores totalmente opostos aos adjetivos vulgarmente utilizados para caracterizar as obras de arte ou os objectos da existência quotidiana (estou a pensar, por exemplo, no adjetivo «cuidado», frequentemente excluído do gosto «burguês» sem dúvida por encarnar o gosto pequeno-burguês)<sup>11</sup>. E não ficaria por aqui o arrolamento, numa dimensão histórica, das noções que, a começar pela ideia de beleza, tomaram, em épocas diferentes, sentidos diferentes, até radicalmente opostos, na sequência de revoluções artísticas, como, por exemplo, a noção de «acabado» que, após ter condensado ao mesmo tempo o ideal ético e estético do pintor académico, viu-se excluída da arte por Manet e os impressionistas.

Desta forma, as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, elas são

analisar efeitos de dominação simbólica está em jogo na luta dentro do campo analisado; por exemplo, com a vontade dos «centrais» quer dizer dos dominantes, de descrever as tomadas de posição dos ocupantes de posições periféricas como um efeito do atraso e do outro lado a resistência dos «periféricos» contra a desclassificação implicada nesta classificação, e o seu esforço para converter uma posição periférica em posição central ou, pelo menos, em afastamento electivo: o exemplo de Avignon ilustra o facto de o artista só poder-se produzir como tal — neste caso como alternativa adequada a uma concorrência eficaz à posição dominante —, na relação com os clientes (cf. E. Castelnuovo e C. Ginsburg, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, Novembro, 1981, pp. 51-73). [Estudo que será publicado na coleção Memória e Sociedade].

<sup>11</sup> Cf. P. Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*, p. 216.

objecto de usos também eles marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*.

A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definirem ou para definirem os seus adversários são armas e objectivos de lutas e muitas das categorias que os historiadores da arte utilizam para pensar o seu objecto são apenas categorias nativas \* mais ou menos sabiamente disfarçadas ou transfiguradas. Estes conceitos de combate, inicialmente concebidos, a maior parte das vezes, como insultos ou condenações (as nossas categorias vêm do grego *katègorein*, acusar publicamente), tornam-se pouco a pouco em categorias técnicas a que, graças à amnésia da génese, as dissecações da crítica e as dissertações ou as teses académicas conferem um ar de eternidade. Entre todas as maneiras de entrar em lutas que devem ser apreendidas como lutas, do exterior, para serem objectivadas, a mais tentadora e irreprensível é, sem dúvida, a que consiste em se arvorar em árbitro ou juiz, em resolver conflitos que não estão resolvidos na realidade, em ter, por exemplo, a satisfação de anunciar veredictos, de dizer o que é verdadeiramente o realismo, ou ainda, muito simplesmente, de decretar — e por actos aparentemente tão inocentes como o de incluir ou não este ou aquele produtor na amostra ou no *corpus* — quem é artista e quem o não é... (decisão ainda mais grave, sob a aparência da inocência positivista, pois o que mais está em jogo nas lutas artísticas é sempre e em toda a parte a questão dos limites do mundo da arte, e porque a validade das inferências, nomeadamente estatísticas, que se podem tirar a respeito de um universo, depende da validade da classe acerca da qual elas foram estabelecidas).

Se há uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas; embora as classificações ou os juízos divergentes ou antagonistas dos agentes envolvidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas atitudes e pelos interesses específicos associados a uma posição no campo, a um ponto de vista, o certo é que eles são formulados em nome de

\* «indigènes» no texto original (N.T.).

uma pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista<sup>12</sup>. O «pensamento essencial» opera em todos os universos sociais e, muito especialmente, nos campos de produção cultural, campo religioso, campo científico, campo jurídico, etc., onde se jogam jogos em que está em jogo o universal. Mas, nesse caso, é evidente que as «essências» são normas. Era o que relembrava Austin, quando analisava as implicações do adjetivo «verdadeiro» em expressões como um «verdadeiro» homem, uma «verdadeira» coragem ou, como neste caso, um «verdadeiro» artista ou uma «verdadeira» obra-prima: em todos os exemplos, a palavra «verdadeiro» opõe tacitamente o caso considerado a todos os casos da mesma classe a que os outros locutores atribuem também, indevidamente, quer dizer, de uma maneira que não está «verdadeiramente» justificada, este predicado, simbolicamente muito poderoso, como qualquer reivindicação do universal.

A ciência nada mais pode fazer senão tentar estabelecer a verdade dessas lutas pela verdade, apreender a lógica objectiva segundo a qual se determinam as coisas em jogo e os campos, as estratégias e as vitórias, produzir representações e instrumentos de pensamento que, com desiguais probabilidades de êxito, aspiram à universalidade, às condições sociais da sua produção e da sua utilização, quer dizer, à estrutura histórica do campo em que se geram e funcionam. Em conformidade com o postulado metodológico, constantemente validado pela análise empírica da homologia entre o espaço das tomadas de posição (formas literárias ou artísticas, conceitos e instrumentos de análise, etc.) e o espaço das posições ocupadas no campo, somos levados a historicizar esses produtos culturais que têm de comum a aspiração à universalidade. Mas historicizá-los não é somente, como se pensa, relativizá-los tendo em conta que eles apenas têm sentido quando referidos a um determinado estado

<sup>12</sup> Quer dizer, quando o filósofo propõe uma definição de essência do juízo de gosto ou concede a uma definição que, como a de Kant, se aplica às suas atitudes éticas, a universalidade que ela reivindica, ele afasta-se menos do que pensa do modo de pensamento comum e da propensão para a absolutização do relativo que a caracteriza.

do campo de lutas; é também restituír-lhes a sua necessidade, subtraindo-os à indeterminação resultante de uma falsa eternização, para os pôr em relação com as condições sociais da sua génesis, verdadeira definição geradora<sup>13</sup>. Em vez de conduzir a um relativismo historicista, a historicização das formas do pensamento que nós aplicamos ao objecto histórico, as quais podem ser produto desse objecto, oferece a única oportunidade real de escapar um pouco à história.

Da mesma forma que as oposições que estruturam a percepção estética não são dadas *a priori* mas sim historicamente produzidas e reproduzidas e são indissociáveis das condições históricas da sua aplicação, assim também a atitude estética — que constitui em obra de arte os objectos socialmente designados para a sua aplicação, estabelecendo ao mesmo tempo que é da sua alçada a competência estética, com as suas categorias, os seus conceitos, as suas taxinomias — é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada potencial consumidor da obra de arte, por uma aprendizagem específica. Basta observar a sua distribuição quer ao longo da história (com esses críticos que, até aos finais do séc. XIX, defenderam uma arte subordinada aos valores morais e às funções didácticas) quer, hoje, no seio de uma mesma sociedade, para nos convencermos que não há nada menos natural que a atitude a adoptar perante uma obra de arte e, mais ainda, perante um objecto, qualquer que seja a postura estética tal como ela é descrita pela análise de essência.

A invenção do olhar puro produz-se no próprio movimento do campo para a autonomia. De facto, não podendo relembrar aqui a demonstração, podemos dizer que a afirmação da auto-

<sup>13</sup> Contrariamente à representação dominante a qual pretende que a análise sociológica, relacionando cada forma de gosto com as suas condições sociais de produção, reduza e relativize as práticas e as representações a que diz respeito, podemos considerar que ela as subtrai ao arbitrário e as absolutiza, tornando-as ao mesmo tempo necessárias e incomparáveis, justificadas, pois, para existirem como existem. Com efeito, podemos admitir que duas pessoas dotadas de *habitus* diferentes que não estão expostas à mesma situação nem aos mesmos estímulos, porque os constroem de outra maneira, não ouvem as mesmas músicas nem vêm os mesmos quadros e, por esse facto, não podem formar o mesmo juízo de valor.

nomia dos princípios de produção e de avaliação da obra de arte é inseparável da afirmação da autonomia do produtor, quer dizer, do campo de produção. Tal como a pintura pura de que o olhar puro é o correlato obrigatório — feita, como escreveu Zola a propósito de Manet, para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto pintura, enquanto jogo de formas, de valores e de cores e não como um discurso (*ut poesis*), quer dizer, independentemente de qualquer referência a significações transcendentais —, o olhar puro é o resultado de um processo de depuração, verdadeira análise de essência operada pela história, ao longo das sucessivas revoluções que, tal como no campo religioso, conduzem de cada vez a nova vanguarda a opor em nome do regresso ao rigor das origens, à ortodoxia, uma definição mais pura do género. Vimos desta forma a poesia depurar-se de todas as propriedades acessórias — formas a destruir: o soneto, o alexandrino; figuras de retórica a demolir: a comparação, a metáfora; conteúdos e sentimentos a banir: o lirismo, a efusão, a psicologia —, para se reduzir pouco a pouco, no termo de uma espécie de análise histórica, aos efeitos mais especificamente poéticos, como a ruptura do paralelismo fono-semântico.

De uma maneira mais geral, a evolução dos diferentes campos de produção cultural para uma maior autonomia é acompanhada por uma espécie de retorno reflexivo e crítico dos produtores sobre a sua própria produção, que os leva a retirar dela o princípio próprio e os pressupostos específicos. E isto, primeiro, porque o artista, doravante em condições de recusar qualquer constrangimento ou exigência externa, pode afirmar a sua mestria sobre aquilo que o define e que lhe pertence em particular, quer dizer, a forma, a técnica, a arte, em suma, instituída desta forma como fim exclusivo da arte. Flaubert, no domínio da escrita, Manet, no domínio da pintura, foram, sem dúvida, os primeiros a tentar impor, à custa de extraordinárias dificuldades subjectivas e objectivas, a afirmação consciente e radical da omnipotência do olhar criador, capaz de se aplicar não só, por simples inversão, aos objectos baixos e vulgares, como pretendia o realismo de Champfleury e Courbet, mas também aos objectos insignificantes, perante os quais o «criador» pode afirmar o seu poder quase divino de transmutação.

«Escrever bem o medíocre»: esta fórmula de Flaubert, que também é válida para Manet, afirma a autonomia da forma em relação ao tema, conferindo ao mesmo tempo à percepção culta a sua norma fundamental. Como podemos verificar empiricamente, não existe homem culto (quero dizer, segundo os cânones da escola, com títulos de ensino superior) que não saiba hoje que uma realidade, qualquer que ela seja, uma corda, uma pedra, um mendigo esfarrapado, pode ser objecto de uma obra de arte, como pretende a definição do juízo estético geralmente mais aceite entre os filósofos<sup>14</sup>; e que não saiba, pelo menos, que é bom dizer que assim é, como nos dizia um pintor de vanguarda, especialista na arte de confundir a nova *doxa* estética. (Com efeito, para despertar este esteta de limitada boa vontade e ressuscitar nele a admiração artística, e até filosófica, é necessário aplicar-lhe um tratamento de choque à maneira de Duchamp ou de Varhol que, ao exporem tal qual objectos do mundo, de certo modo fazem ver claramente ao artista, tal como é definido desde Manet, a omnipotência criadora que a atitude pura concede sem pensar.

A segunda razão desse retorno reflexivo e crítico da arte sobre si própria está em que, à medida que o campo se fecha sobre si, o domínio prático dos conhecimentos específicos inscritos nas obras passadas e registadas, codificadas, canonizadas por um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exequetas, analistas, faz parte das condições do acesso ao campo de protecção. Daí resulta que, contrariamente àquilo que um relativismo ingênuo ensina, o tempo da história da arte é realmente irreversível e que ela apresenta uma forma de *cumulatividade*. Ninguém está mais ligado ao passado específico do campo, mesmo até na intenção subversiva, ela própria também ligada a um estado do campo, do que os artistas de vanguarda que, sob pena de surgirem como «naïfs» (à maneira do guarda de alfândega Rousseau ou de Brisset), têm inevitavelmente de se situar em relação a todas as tentativas anteriores de ir mais além das que se efectuaram na história do campo e no espaço dos possíveis

<sup>14</sup> Cf. P. Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*, pp. 45 e segs.

que o mesmo campo impõe aos recém-chegados. O que acontece no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e só a ela, e é, pois, cada vez mais difícil de deduzir a partir do estado do mundo social no momento considerado (como pretende fazer certa «sociologia» que ignora a lógica específica do campo). A percepção adequada de obras que, como as caixas Brillo de Warhol ou as pinturas monocromas de Klein, devem as suas propriedades formais e o seu valor unicamente à estrutura do campo, à sua história portanto, é uma percepção diferencial, diacrítica, quer dizer, atenta aos desvios em relação a outras obras contemporâneas e também do passado. De tal modo que, como a produção, o consumo de obras provenientes de uma longa história de rupturas com a história, com a tradição, tende a tornar-se de parte a parte histórica, e, não obstante, cada vez mais totalmente des-historicizado; com efeito, a história que a decifração e a apreciação praticamente põem em jogo reduz-se cada vez mais à história pura das formas, ocultando completamente a história social das lutas a respeito das formas, história essa que faz a vida e o movimento do campo artístico.

Desta forma fica também resolvido o problema aparentemente insolúvel que a estética formalista, que só quer conhecer a forma, tanto na recepção como na produção, opõe à análise sociológica como um verdadeiro desafio: com efeito, as obras provenientes de uma preocupação pura pela forma parecem feitas para consagrar a validade exclusiva da leitura interna, atenta unicamente às propriedades formais, e para frustrar ou desrespeitar todos os esforços que têm em vista reduzi-las a um contexto social contra o qual elas se constituíram. E, no entanto, para inverter a situação, basta observar que a recusa que a ambição formalista opõe a qualquer espécie de historicização assenta na ignorância das suas próprias condições sociais de possibilidade, exactamente como a estética filosófica que regista e ratifica esta ambição... Em ambos os casos, é esquecido o processo histórico no decurso do qual se estabeleceram as condições sociais de liberdade em relação às determinações externas, quer dizer, o campo de produção relativamente autónomo e a estética ou o pensamento puro que ele torna possível.

#### Origem dos textos por Capítulos:

Capítulo I — Conferência na Universidade de Chicago em Abril de 1973, «Sur le pouvoir symbolique», *Annales E.S.C.*, 3, Maio-Junho 1977, pp. 405-411.

Capítulo II — Introdução ao seminário da École des Hautes Études en Sciences Sociales, Outubro de 1987: *Introduction à une sociologie réflexive*, pp. 67

Capítulo III — Versão original do artigo intitulado «The Genesis of the Concepts of Habitus and Field», *Sociocriticism* (Pittsburgh, Montpellier), *Theories and Perspectives*, II, n.º 2, Dezembro 1985, pp. 11-24.

Capítulo IV — «Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 32-33, Abril-Junho 1980, pp. 3-14.

Capítulo V — «L'identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l'idée de région», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35, Novembro 1980, pp. 63-72.

Capítulo VI — Texto apresentado na Universidade de Frankfurt, em Fevereiro de 1984, «Espace social et genèse des 'classes'», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, Junho 1984, pp. 3-15.

Capítulo VII — «La représentation politique. Eléments pour une théorie du champ politique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 64, Setembro 1986, pp. 5-19.

Capítulo IX — «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19-20, Junho 1987, pp. 6-19.

Capítulo X — «Genèse historique d'une esthétique pure», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.