

um efeito ideológico de desconhecimento* que os analistas em geral, ao relacionarem directamente as «ideologias» com funções colectivas, e até mesmo com intenções individuais, deixam inevitavelmente escapar. Os efeitos que se geram no seio dos campos não são nem a soma puramente aditiva de acções anárquicas, nem o produto integrado de um plano concreto. A concorrência de que eles são produto exerce-se no seio de um espaço que pode imprimir-lhe tendências gerais, ligadas aos pressupostos inscritos na própria estrutura do jogo de que eles constituem a lei fundamental, como, neste caso particular, a relação entre o campo jurídico e o campo do poder. A função de manutenção da ordem simbólica que é assegurada pela contribuição do campo jurídico é — como a função de reprodução do próprio campo jurídico, das suas divisões e das suas hierarquias, e do princípio de visão e de divisão que está no seu fundamento — produto de inúmeras acções que não têm como fim a realização desta função e que podem mesmo inspirar-se em intenções opostas, como os trabalhos subversivos das vanguardas, os quais contribuem, definitivamente, para determinar a adaptação do direito e do campo jurídico ao novo estado das relações sociais e para garantir assim a legitimação da forma estabelecida dessas relações. É a *estrutura* do jogo e não um simples efeito de *agregação* mecânica, que está na origem da transcendência, revelada pelos casos de inversão das instituições, do efeito objectivo e colectivo das acções acumuladas.

* «méconnaissance» (N. T.).

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 inteligível 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 pompière» 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 compreenda 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 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 génese 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 génese. A arte académica, nascida durante a Revolução, com David — que a aprendeu na Academia de Roma¹ — 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 coleccionadores excêntricos (entre os quais se conta o Primeiro 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 cora de Watteau sobre a Monarquia de Julho, aparecendo este suposto antepassado de Delacroix e dos Românticos aos olhos dos guardiães 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

¹ Sobre a génese 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 à 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 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 *exatidão* 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.² E como não ver que nada se opõe mais radicalmente ao olhar interior de que fala Michael Fried a respeito da pintura do século XVIII³ 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 eclética 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

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

³ 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 superiores⁴; 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 «atelier», 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»⁵. 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.

⁴ 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.

⁵ Cf. J. Thuillier, «L'artiste et l'institution: l'Ecole des Beaux-Arts et le Prix de Rome», in Philippe Grandrecc, *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 génese 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, *meïres*. 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 aí 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 honra⁶. Compreende-se assim o dito de Degas diante de um quadro de Meissonier que representa

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

um soldado a apontar uma espingarda: «Adivinha! 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 concursos⁷, 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 contribuíram 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 nove anos e nele ensinou, sem se desmentir, a tradição académica⁸. Formados na imitação dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem⁹, eles jamais escaparam completamente à dominação da Escola, cuja necessidade interiorizaram profundamente por meio de disciplinas na aparência puramente técnicas

⁷ 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.

⁸ 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 pompier, La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980, p. 22).

⁹ «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 estatal¹⁰. 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

¹⁰ 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 concepção 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, Princeton University Press, 1980, p. 140).

indissolúveis, do Verdadeiro, do Belo, do Bem. Uma composição que retracasse, ilustrasse, divinizasse a grandeza humana»¹¹. 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 1756¹². 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»¹³.

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*¹⁴. Esta arte de professores que, enquanto tais,

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

¹² H. C. and C. A. White, *Carvases and Carvers, Institutional Change in the French Painting World*, New York — Sydney, John Wiley and Sons, 1965, p. 43.

¹³ 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 dorada de uma autonomia relativa perante o governo, ela é vista como parte da autoridade das instâncias oficiais. Assim, todos (a excepção de Louis Peisse, da *Revue des deux mondes*) estão de acordo em censurar Ingres 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).

¹⁴ 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 ostantatório 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)¹⁵, e as boas cópias são quase tão apreciadas como o original¹⁶, 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, Harold 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 *academica mediocritas*. 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.

¹⁵ Cf. J. Harding, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ J. Lethève, *op. cit.*, p. 184.

Coudet, 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 histórica¹⁷. 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 Manufatura 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 impôs¹⁸.

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 irrealidade indifferente de obras demasiado hábeis, ao mesmo tempo brilhantes e insignificantes à força de serem impecáveis¹⁹, 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 chinesa²⁰. O cunho da instituição está inscrito em todas as

¹⁷ Ibid., *id.*, p. 145.

¹⁸ Ibid., *id.*, p. 146-149.

¹⁹ 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 ressaltar 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).

²⁰ 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 *Renaissance 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»²¹. Este primado dado ao conteúdo e à exibição de uma cultura letrada, adequa-se perfeitamente à estética do conteúdo, logo, da *livelihood*, que confere ao quadro uma função transitiva, puramente referencial, a de «um enunciado histórico que exige uma exposição clara»²², 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 dizê-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 actuaes para o

Irorque, Doubleday and C.e 1964, (1.^a ed. Berkeley, University of California Press, 1958).

²¹ Decaups, citado por G. Cougny, «Le dessin à l'école maternelle», n.º 1, pp. 30-31.

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

espectador»²³. Consequência estilística do primado conferido deste modo ao «tema», privilegiam-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 vista²⁴. 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 antigas²⁵. 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 letrada, 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

²³ J. C. Sloane, *op. cit.*, p. 4.

²⁴ 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.

²⁵ 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 1853; 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.²⁶ A historicização que sacraliza e des-realiza contribui, com o formalismo técnico que impõe as gradações 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 trajo e dos acessórios da época.²⁷ 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*).²⁸ 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

²⁶ 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).

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

²⁸ 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 trajos tão intemporais como os seus costumes.²⁹ 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.³⁰

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 discrição, 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».³¹ 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 projecte na própria coisa pintada as

²⁹ 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).

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

³¹ 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 *manifatura* (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 pictórica (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 letuada 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 acadêmica, valeremo-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 acadêmica. 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»³²; 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-

³² 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 reúnem 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)³³ 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 1869³⁴; Manet, diz um outro crítico em 1875, zomba do júri enviando esboços mal delineados³⁵; segundo um outro, em 1876, por simples incompetência, Manet não acaba o que começou³⁶; um outro ainda, no mesmo ano, exproba-o por nada acabar³⁷ — e Mallarmé, em 1874, defende-o desta acusação indefinidamente repetida³⁸. 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 Sloane³⁹) que tem em vista negar a revolução impressionista mostrando que ela teria essencialmente consistido em constituir como obras acabadas os esboços dos pintores acadêmicos⁴⁰, 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 acadêmica, 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»⁴¹ — «Ensinavam-nos a acabar, diz Charles Blanc, antes de nos ensinarem a construir»⁴² —

³³ J. Lethève, *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, p. 53.

³⁴ G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 139.

³⁵ *Ibid.*, *id.*, p. 191 — Cf. também J. Lethève, *Impressionistes...* p. 73.

³⁶ G. H. Hamilton, *op. cit.*, p. 196.

³⁷ *Ibid.*, *id.*, p. 198.

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

³⁹ J. C. Sloane, *op. cit.*, p. 103.

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

⁴¹ *Ibid.*, *id.*, p. 24.

⁴² C. Blanc, «Les artistes de mon temps», p. 108, citado por J. Lethève, *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 suberfúgio para se darem ares de originalidade poupando-se à longa aprendizagem dada e sancionada pela Academia.⁴³ 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 discrição 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 apre-sentável — 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!»⁴⁴.

⁴³ Couture, que pela sua relativa liberdade em relação à Academia era levado frequentemente a pesquisas próximas das dos artistas independentes, sobre-nudido 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».

⁴⁴ J. Lethève, *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»⁴⁵. Assim, para o crítico da *Gazeta 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.⁴⁶ 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 tê-lo presente 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).

⁴⁵ Esta função de comunicação ou de narração pode ser posta 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 produzir 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).

⁴⁶ 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 coloridas⁴⁷. 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 diferente⁴⁸. 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»⁴⁹. Do mesmo modo, a respeito do *Balcan* 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 enfia as luvas como se estivesse para sair⁵⁰. E vemos

⁴⁷ Ibid., *id.* p. 124.

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

⁴⁹ Castagnary, *Salons 1857-1870*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892, p. 179.

⁵⁰ 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 *lingua 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 *nomenclatura* — 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 preferir, 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 cânone artístico diferentes e sobretudo a pintura romântica a qual, como nota Francis Haskell, retoma um certo estilo do século XVIII, Warreau 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) excluam 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 veredictos, 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 guardiã dos verdadeiros, dos únicos princípios do belo»⁵¹, e, em Junho do mesmo ano, a concen-

⁵¹ 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, compreende-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* revolucionária⁵²: 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 audácias 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 *appareilho* 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.).

⁵² É preciso ter cuidado em não esquecer, como frequentemente acontece, que a eficácia real dos factores morfológicos só se define em relação com os estrangulamentos específicos de um universo social determinado, e que, por consequência, sob pena de se constituírem 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 nome central cede o lugar à pluralidade dos cultos concorrentes dos múltiplos deuses incertos⁵³.

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? Escrevamos, 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...»⁵⁴.

⁵³ 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.

⁵⁴ A. Tabarant, *op. cit.* p. 285.