

Pierre Bourdieu

as
regras
da arte

PIERRE BOURDIEU

AS REGRAS DA ARTE
Gênese e estrutura do campo literário

Tradução:
MARIA LUCIA MACHADO



C'est en lisant qu'on devient liseur.

Raymond Queneau

SUMÁRIO

Introdução.....	11
<i>Prólogo: Flaubert analista de Flaubert — Uma leitura de A educação sentimental</i>	17
Posições, colocações, deslocamentos	18
A questão da herança	24
Os acidentes necessários	36
O poder da escrita	40
A fórmula de Flaubert	44
Apêndice 1: Resumo de <i>A educação sentimental</i>	51
Apêndice 2: Quatro leitoras de <i>A educação sentimental</i>	53
Apêndice 3: A Paris de <i>A educação sentimental</i>	56

Primeira Parte **TRÊS ESTADOS DO CAMPO**

1. <i>A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo</i>	63
Uma subordinação estrutural.....	64
A boemia e a invenção de uma arte de viver	70
A ruptura com o “burguês”	74
Baudelaire nomóteta	77
As primeiras chamadas à ordem	86
Uma posição a ser construída.....	89
A dupla ruptura	95
Um mundo econômico às avessas.....	100
Posições e disposições	105
O ponto de vista de Flaubert.....	107

Flaubert e o “realismo”	111
“Escrever bem o medíocre”	114
Retorno a <i>A educação sentimental</i>	120
Formalizar	123
A invenção da estética “pura”	125
As condições éticas da revolução estética	129
2. <i>A emergência de uma estrutura dualista</i>	133
As particularidades dos gêneros	133
Diferenciação dos gêneros e unificação do campo	137
A arte e o dinheiro	141
A dialética da distinção	146
Revoluções específicas e mudanças externas	148
A invenção do intelectual	150
As trocas entre os pintores e os escritores	152
Pela forma	159
3. <i>O mercado dos bens simbólicos</i>	162
Duas lógicas econômicas	163
Dois modos de envelhecimento	168
Marcar época	179
A lógica da mudança	184
Homologias e efeito da harmonia preestabelecida	186
A produção da crença	192

Segunda Parte

FUNDAMENTOS DE UMA CIÊNCIA DAS OBRAS

1. <i>Questão de método</i>	203
Um novo espírito científico	204
Doxa literária e resistência à objetivação	210
O “projeto original”, mito fundador	213
O ponto de vista de Tersites e a falsa ruptura	218
O espaço dos pontos de vista	220
A superação das alternativas	234
Objetivar o sujeito da objetivação	235
<i>Apêndice: O intelectual total e a ilusão da onipotência do pensamento</i>	238
2. <i>O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural</i>	243
O campo literário no campo do poder	244

O <i>nomos</i> e a questão dos limites.....	252
A <i>illusio</i> e a obra de arte como fetiche	258
Posição, disposição e tomada de posição	261
O espaço dos possíveis	265
Estrutura e mudança: lutas internas e revolução permanente ...	270
Reflexividade e “ingenuidade”	273
A oferta e a procura	281
Lutas internas e sanções externas	285
O encontro de duas histórias	289
A trajetória construída.....	292
O <i>habitus</i> e os possíveis	294
A dialética das posições e das disposições	299
Formação e dissolução dos grupos	301
Uma transcendência por instituição	304
“O desmonte ímpio da ficção”	308
<i>Apêndice: Efeito de campo e formas de conservantismo</i>	312

Terceira Parte

COMPREENDER O COMPREENDER

1. <i>A gênese histórica da estética pura</i>	319
A análise da essência e a ilusão do absoluto.....	320
A anamnese histórica e o retorno do recalcado.....	324
As categorias históricas da percepção artística	330
As condições da leitura pura	336
Miséria do anti-historismo	341
A dupla historicização	344
2. <i>A gênese social do olho</i>	348
O olho do <i>quattrocento</i>	350
O fundamento da ilusão carismática	354
3. <i>Uma teoria em ato da leitura</i>	357
Um romance reflexionante.....	359
Tempo da leitura e leitura do tempo.....	361
<i>Da Capo. A ilusão e a illusio</i>	365
Post-scriptum. <i>Por um corporativismo do universal</i>	369
Notas	379
Índice onomástico	421
Índice de conceitos	429

INTRODUÇÃO

Anjo. Fica bem em Amor e em literatura.

Gustave Flaubert

Tudo não se encontra no Sottisier. Há esperança.

Raymond Queneau

“Deixaremos que as ciências sociais reduzam a experiência literária, a mais alta que o homem possa fazer, com a do amor, a pesquisas de opinião sobre nossos lazeres, quando se trata do sentido de nossa vida?”¹ Semelhante frase, retirada de uma dessas inúmeras defesas sem idade e sem autor em favor da leitura, e da cultura, com certeza teria desencadeado a furiosa alegria que inspiravam em Flaubert os lugares-comuns conservadores. E que dizer dos *topos* gastos do culto escolar do Livro ou das revelações heideggero-hölderlinianas dignas de enriquecer o “florilégio bouvarde-pecuchetiano” (a fórmula é de Quebeau...): “Ler é em primeiro lugar afastar-se de si mesmo e de seu mundo”;² “não é mais possível estar no mundo sem a ajuda dos livros”;³ “na literatura, a essência revela-se de uma só vez, é dada com sua verdade, na sua verdade, como a própria verdade do ser que se desvenda”⁴

Se me pareceu necessário evocar, de saída, alguns desses enfadonhos tópicos sobre a arte e a vida, o único e o comum, a literatura e a ciência, as ciências (sociais) que bem podem elaborar leis, mas perdendo a “singularidade da experiência”, e a literatura que não elabora leis, mas que “trata sempre do homem singular, em sua singularidade absoluta”,⁵ é que, indefinidamente reproduzidos por e para a liturgia escolar, eles estão também inscritos em todos os espíritos moldados pela Escola: funcionando como filtros ou anteparos, ameaçam sempre bloquear ou confundir a compreensão da análise científica dos livros e da leitura.

A reivindicação da autonomia da literatura, que encontrou sua expressão exemplar no *Contre Sainte-Beuve* [Contra Sainte-Beuve] de Proust, implica que a leitura dos textos literários seja exclusivamente literária? É verdade que a análise científica esteja condenada a destruir o que constitui a especificidade da obra literária e da leitura, a começar pelo prazer estático? E que o sociólogo esteja destinado ao relativismo, ao nivelamento dos valores, ao rebaixamento das grandezas, à abolição das diferenças que constituem a singularidade do “criador”, sempre situado do lado do Único? Isso porque ele teria parte com os grandes números, a média, o mediano e, por conseguinte, com o medíocre, o menor, os *minores*, a massa dos pequenos autores obscuros, justamente ignorados, e com o que repugna acima de tudo aos “criadores” deste tempo, o conteúdo e o contexto, o “referente” e o fora do texto, o exterior à literatura?

Para muitos escritores e leitores oficiais da literatura, sem falar dos filósofos, de maior ou menor envergadura, que, de Bergson a Heidegger e mais adiante, entendem atribuir à ciência limites *a priori*, a causa está decidida. E são incontáveis aqueles que proíbem à sociologia todo contato profanador com a obra de arte. É preciso citar Gadamer, que coloca no ponto de partida de sua “arte de compreender” um postulado de incompreensibilidade ou, pelo menos, de inexplicabilidade: “O fato de a obra de arte representar um desafio lançado à nossa compreensão, porque *escapa indefinidamente a toda explicação* e opõe uma *resistência sempre insuperável* a quem pretender traduzi-la na identidade da conceito, foi para mim precisamente o ponto de partida de minha teoria hermenêutica?”⁶ Não discutirei esse postulado (aliás, ele permite discussão?). Perguntarei apenas por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, *sua transcendência*.

Por que se faz tanta questão de conferir à obra de arte — e ao conhecimento que ela reclama — essa *condição de exceção*, senão para atingir por um descrédito prévio as tentativas (necessariamente laboriosas e imperfeitas) daqueles que pretendem submeter esses produtos da ação humana ao tratamento ordinário da ciência ordinária, e para afirmar a transcendência (espiritual) daqueles que sabem *reconhecer-lhe* a transcendência? Por que essa obstinação contra aqueles que tentam fazer avançar o conhecimento da obra de arte e da experiência estética, senão porque a am-

bição mesma de produzir uma análise científica desse *individuum ineffabile* e do *individuum ineffabile* que o produziu constitui uma ameaça mortal para a pretensão tão comum (pelo menos entre os amadores de arte), e no entanto tão “distinta”, de se pensar como indivíduo inefável e capaz de viver experiências inefáveis desse inefável? Por que, em uma palavra, opõe-se tal *resistência à análise*, senão porque ela dirige aos “criadores”, e àqueles que pretendem identificar-se com eles por uma leitura “criativa”, a última e talvez a pior das ofensas infligidas, segundo Freud, ao narcisismo, depois da daquelas marcadas pelos nomes de Copérnico, Darwin e do próprio Freud?

É legítimo valer-se da experiência do inefável, que é sem dúvida substancial à experiência amorosa, para fazer do amor como abandono maravilhado à obra apreendida em sua singularidade inexprimível a única forma de conhecimento que convém à obra de arte? E para ver na análise científica da arte, e do amor pela arte, a forma por excelência da arrogância cientificista que, sob pretexto de explicar, não hesita em ameaçar o “criador” e o leitor em sua liberdade e singularidade? A todos esses defensores do incognoscível, encarniçados em erguer as muralhas inaccessíveis da liberdade humana contra as usurpações da ciência, oporei estas palavras muito kantianas de Goethe, que todos os especialistas das ciências naturais e das ciências sociais poderiam fazer suas: “Nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limite à sua busca”.⁷ E creio que Kant exprime bem a representação que os cientistas têm de sua empresa quando afirma que a reconciliação do conhecer e do ser é uma espécie de *focus imaginarius*, de ponto de fuga imaginário, a partir do qual a ciência deve regular-se sem jamais poder pretender estabelecer-se aí (isso contra a ilusão do saber absoluto e do fim da história, mais comum entre os filósofos que entre os cientistas...). Quanto à ameaça que a ciência faria pesar sobre a liberdade e a singularidade da experiência literária, basta, para fazer-lhe justiça, observar que a capacidade, proporcionada pela ciência, de explicar e de compreender essa experiência, e de conferir-se assim a possibilidade de uma liberdade real em relação às suas determinações, é oferecida a todos aqueles que desejarem e puderem apropriar-se dela.

Mais legítimo seria talvez o temor de que a ciência, colocando o amor pela arte sob seu escalpelo, venha a matar o prazer e de que, capaz de fazer compreender, seja inapta para fazer sentir. E não podemos senão aprovar uma tentativa como a de Michel Chaillou quando, baseando-se no primado do sentir, do experimentar, da *aisthesis*, propõe uma evocação literária da vida literária, estranhamente ausente das histórias literá-

rias da literatura:⁸ esforçando-se por reintroduzir em um espaço literário singularmente confinado o que se pode chamar, com Schopenhauer, os *parerga e paralipomena*, os entornos negligenciados do texto, tudo o que os comentadores ordinários deixam de lado, e evocando, pela virtude mágica da nomeação, o que fez e foi a vida dos autores, os detalhes familiares, domésticos, pitorescos, ou mesmo grotescos ou degradantes de sua existência e de seu cenário mais cotidiano, ele opera uma inversão da hierarquia ordinária dos interesses literários. Arma-se de todos os recursos da erudição, não para contribuir com a celebração sacralizante dos clássicos, com o culto dos ancestrais e do “dom dos mortos”, mas para convidar e preparar o leitor a “brindar com os mortos”, como dizia Saint-Amant: arranca ao santuário da história e do academicismo textos e autores fetichizados para os recolocar em liberdade.

Como o sociólogo, que deve também romper com o idealismo da hagiografia literária, não se sentiria afim com esse “alegre saber” que recorre às associações livres tornadas possíveis por um uso liberto e libertador das referências históricas para repudiar a pompa profética da grande crítica de autor e o ronrom sacerdotal da tradição escolar? Mas, contrariamente ao que a representação comum da sociologia poderia fazer crer, ele não pode satisfazer-se completamente com essa evocação literária da vida literária. Se a atenção ao sensível convém perfeitamente quando se aplica ao texto, leva a deixar escapar o essencial quando se refere ao mundo social no qual ele é produzido. O esforço para devolver a vida aos autores e ao seu meio poderia ser de um sociólogo, e não faltam análises da arte e da literatura que se atribuem como fim reconstruir uma “realidade” social suscetível de ser apreendida no visível, no sensível e no concreto da existência cotidiana. Mas, como tentarei mostrar ao longo de todo este livro, o sociólogo, próximo nisso do filósofo segundo Platão, opõe-se ao “amigo dos belos espetáculos e das belas vozes” que é também o escritor: a “realidade” que ele busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis.

Significa dizer que se é novamente remetido à velha antinomia do inteligível e do sensível? De fato, caberá ao leitor julgar se, como creio (por tê-lo eu próprio experimentado), a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária: como se verá a propósito de Flaubert, ela parece anular, de início, a singularidade do “criador” em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para melhor

redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o autor encontra-se englobado e “incluído como um ponto”. Conhecer como tal esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, é estar em condição de compreender e de sentir, pela identificação mental com uma posição construída, a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa, e o esforço extraordinário que, pelo menos no caso particular de Flaubert, foi necessário para a fazer existir.

O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto. É para se convencer de ter razão (ou razões) para amar que recorre com tanta freqüência ao comentário, essa espécie de discurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, se tem pelo menos o efeito de redobrar sua crença, pode também despertar e chamar os outros à crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de *amor intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão).

Mas não é pagar muito caro essa intensificação da experiência ter de afrontar a redução à necessidade histórica do que se quer viver como uma experiência absoluta, estranha às contingências de uma gênese? Na realidade, compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não é oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir (ainda que, como o sugere Wittgenstein nas *Lições sobre a ética*, o esforço para compreender deva sem dúvida alguma coisa ao “prazer de destruir os preconceitos” e à “sedução irresistível” que exercem as “explicações do tipo ‘isto não é mais que aquilo’ ”, sobretudo a título de antídoto contra as complacências farisaicas do culto da arte). É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são.

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual

ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal; e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana.

Prólogo
FLAUBERT ANALISTA DE FLAUBERT
Uma leitura de
“A educação sentimental”

Não se escreve o que se quer.

Gustave Flaubert

A educação sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica:¹ ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado.

Pensar-se-á talvez que é o sociólogo que, projetando suas próprias interrogações, faz de Flaubert um sociólogo, e capaz, além do mais, de oferecer uma sociologia de Flaubert. E a prova mesma que ele pretende dar, construindo um modelo da estrutura imanente à obra que permite reengendrar, e portanto compreender em seu princípio, toda a história de Frédéric e de seus amigos, corre o risco de aparecer como o cúmulo da falta de medida científicista. Mas o mais estranho é que essa estrutura que, apenas enunciada, impõe-se como evidente escapou aos intérpretes mais atentos.² O que obriga a levantar em termos menos comuns do que habitualmente o problema do “realismo” e do “referente” do discurso literário. O que é, com efeito, esse discurso que fala do mundo (social ou psicológico) *como se não falasse dele*; que não *pode falar* desse mundo senão com a condição de que fale dele apenas como se não falasse, ou seja, em uma *forma* que opera, para o autor e o leitor, uma *denegação* (no sentido freudiano de *Verneinung*) do que exprime? E não é preciso perguntar-se se o trabalho sobre a forma não é o que torna possível a anamnese parcial de estruturas profundas, e recalçadas, se, em uma pa-

lavra, o escritor mais preocupado com pesquisa formal — como Flaubert e tantos outros depois dele — não é levado a agir como *médium das estruturas* (sociais ou psicológicas) que chegam à objetivação, através dele e de seu trabalho sobre palavras indutoras, “corpos condutores” mas também anteparos mais ou menos opacos?

Mas, além de obrigar a suscitar e a examinar essas questões, se assim se pode dizer, em situação, a análise da obra deveria permitir tirar partido de propriedades do discurso literário, tais como a capacidade de desvelar velando ou de produzir um “efeito de real” desrealizando, para introduzir suavemente, com Flaubert socioanalista de Flaubert, uma socioanálise de Flaubert, e da literatura.

POSIÇÕES, COLOCAÇÕES, DESLOCAMENTOS

Esse “rapaz de dezoito anos, de cabelos longos”, “recém-formado bacharel”, que “sua mãe, com a soma indispensável, enviara ao Havre para ver um tio, do qual esperava, para ele, a herança”, esse adolescente burguês que pensa “no plano de um drama, em temas de quadros, em paixões futuras”, chegou a esse ponto da carreira do qual pode abarcar com um olhar o conjunto dos poderes e dos possíveis que lhe estão abertos e das avenidas que levam a eles. Frédéric Moreau é, no duplo sentido, um ser indeterminado ou, melhor, determinado à indeterminação, objetiva e subjetiva. Instalado na liberdade que lhe é assegurada pela condição dos que vivem de rendas, é comandado, até nos sentimentos de que é aparentemente o sujeito, pelas oscilações de seus investimentos financeiros, que definem as orientações sucessivas de suas escolhas.³

A indiferença, que ele revela, às vezes, pelos objetos comuns da ambição burguesa,⁴ é um efeito secundário de seu amor sonhado pela sra. Arnoux, uma série de suporte imaginário de sua indeterminação. “Que tenho eu a fazer no mundo? Os outros batalham pela riqueza, a celebridade, o poder! Eu não tenho profissão, sois minha ocupação exclusiva, toda a minha fortuna, o fim, o centro de minha existência, de meus pensamentos.”⁵ Quanto aos interesses artísticos que exprime de tempos em tempos, não têm constância e consistência suficientes para oferecer um ponto de apoio a uma ambição mais alta, capaz de contrariar positivamente as ambições comuns: ele que, quando de sua primeira aparição, “pensava no plano de um drama e em temas de quadros” e, em outras vezes, “sonhava com sinfonias”, “queria pintar” e compunha versos, começa um dia a “escrever um romance intitulado *Silvio, o filho do pes-*

cador”, no qual se põe em cena, com a sra. Arnoux; depois “aluga um piano e compõe valsas alemãs”, converte-se em seguida à pintura, que o aproxima da sra. Arnoux, para voltar enfim à ambição de escrever, uma *História da Renascença* desta vez.⁶

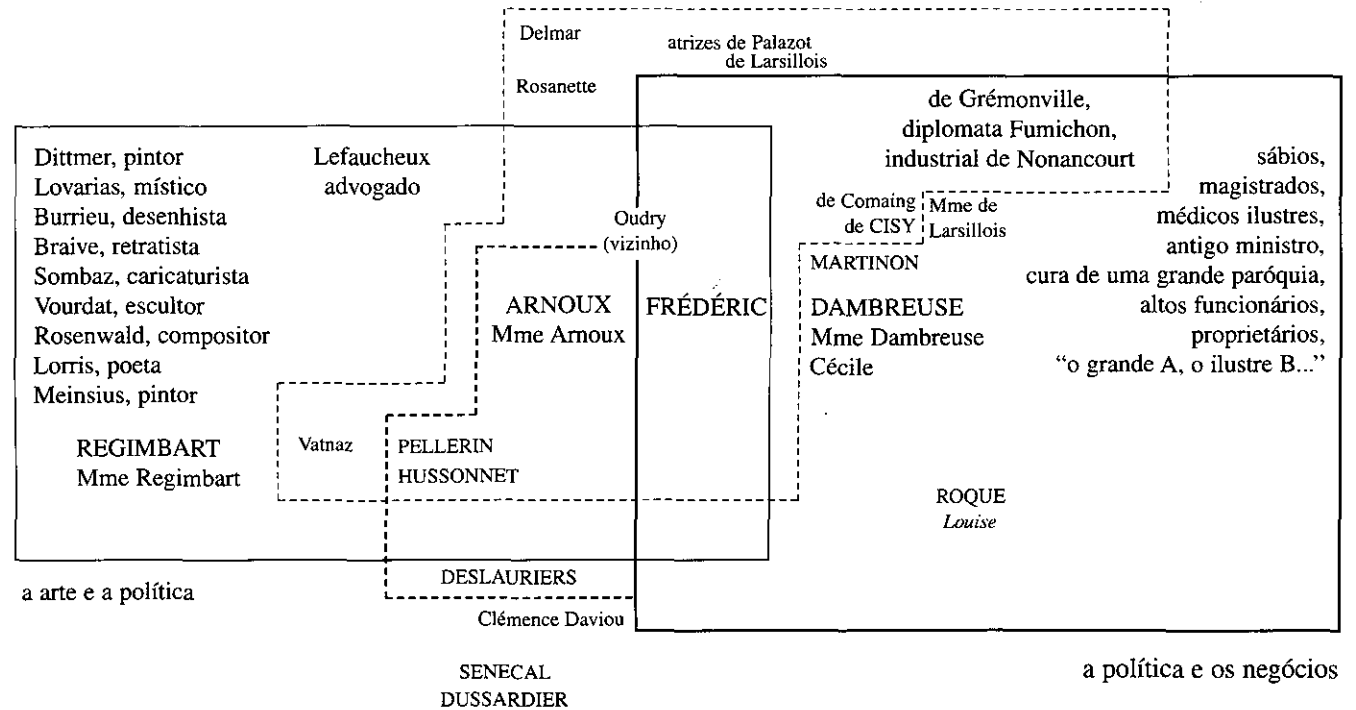
Toda a existência de Frédéric, como todo o universo do romance, vai organizar-se em torno de dois pólos, representados pelos Arnoux e pelos Dambreuse: de um lado, “a arte e a política” e, do outro, “a política e os negócios”. Na interseção dos dois universos, pelo menos no início, isto é, antes da revolução de 1848, além do próprio Frédéric, apenas o pai Oudry, convidado na casa de Arnoux, mas a título de vizinho. As *personagens-referências*, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social. Não são “caracteres”, à maneira de La Bruyère, como acredita Thibaudet, mas acima de tudo símbolos de uma posição social (o trabalho de escrita cria, assim, um universo saturado de detalhes significativos e, por isso, mais significante que o natural, como o testemunha a abundância dos indícios pertinentes que fornece à análise).⁷ Assim, por exemplo, as diferentes recepções e reuniões são inteiramente significadas, e diferenciadas, pelas bebidas que ali são servidas, desde a cerveja de Deslauriers até os “grandes vinhos de Bordéus” dos Dambreuse, passando pelos “vinhos extraordinários” de Arnoux, lipfraoli e tokay, e o champanhe de Rosanette.

Pode-se assim construir o espaço social de *A educação sentimental* baseando-se, para localizar as posições, nos indícios que Flaubert fornece em abundância, e nas diferentes “redes” delimitadas pelas práticas sociais de cooptação, tais como recepções, saraus e reuniões amigáveis (ver *diagrama*, p. 20).

Nos três jantares oferecidos pelos Arnoux,⁸ encontram-se, além dos pilares de *A Arte Industrial*, Hussonnet, Pellerin, Regimbart e, no primeiro, a srta. Vatnaz, freqüentadores assíduos, Dittmer e Burrieu, ambos pintores, Rosenwald, compositor, Sombaz, caricaturista, Lovarias, “místico” (presentes duas vezes), enfim, convidados ocasionais, Anténor Braive, retratista, Théophile Lorris, poeta, Vourdat, escultor, Pierre-Paul Meinsius, pintor (ao que é preciso acrescentar, em um dos jantares, um advogado, mestre Lefaucheux, dois críticos de arte amigos de Hussonnet, um fabricante de papel e o pai Oudry).

Ao contrário, as recepções dos Dambreuse,⁹ as duas primeiras separadas das outras pela revolução de 1848, acolhem, além de personali-

**O CAMPO DO PODER
A PARTIR DE "A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL"**



—— personagens presentes na casa dos Arnoux

— personagens presentes na casa dos Dambreuse (antes de 1848)

- - - personagens presentes na casa dos Dambreuse (depois de 1848)

..... personagens presentes na casa de Rosanette

dades definidas genericamente, um ex-ministro, o cura de uma grande paróquia, dois altos funcionários, “proprietários” e personagens famosos da arte, da ciência e da política (“o grande sr. A., o ilustre B., o profundo C., o eloqüente Z., os velhos destaques do centro-esquerda, os paladinos da direita, os burgraves do justo meio-termo”), Paul de Grémonville, diplomata, Fumichon, industrial, a sra. de Larsillois, mulher de prefeito, a duquesa de Montreuil, o sr. de Nonencourt e, enfim, além de Frédéric, Martinon, Cisy, o sr. Roque e sua filha. Depois de 1848, veremos também na casa dos Dambreuse o sr. e a sra. Arnoux, Hussonnet e Pellerin, convertidos, e enfim Deslauriers, introduzido por Frédéric a serviço do sr. Dambreuse.

Nas duas recepções dadas por Rosanette, uma no tempo de sua ligação com Arnoux,¹⁰ a outra no fim do romance, quando ela projeta casar-se com Frédéric,¹¹ encontram-se atrizes, o ator Delmar, a srta. Vatnaz Frédéric e alguns de seus amigos, Pellerin, Hussonnet, Arnoux, Cisy e, enfim, o conde de Palazot e personagens encontradas também na casa dos Dambreuse, Paul de Grémonville, Fumichon, o sr. de Nonencourt e o sr. de Larsillois, cuja mulher frequenta o salão da sra. Dambreuse.

Os convidados de Cisy são todos nobres (o sr. de Comaing, presente também na casa de Rosanette etc.), com exceção de seu preceptor e de Frédéric.¹²

Nos saraus de Frédéric, encontra-se sempre Deslauriers, acompanhado de Sénecal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbart e Martinon (estando estes dois últimos ausentes por ocasião do último sarau).¹³

Enfim, Dussardier reúne Frédéric e a fração pequeno-burguesa de seus amigos, Deslauriers, Sénecal e um arquiteto, um farmacêutico, um representante de vinhos e um empregado de companhia de seguros.¹⁴

O pólo do poder político e econômico é marcado pelos Dambreuse, que são situados de imediato como fins supremos da ambição política e amorosa (“Um homem de milhões, pensa! Trata de agradá-lo, e a sua mulher também”¹⁵). Seu salão recebe “homens e mulheres versados na vida”, ou seja, nos negócios, excluindo totalmente, antes de 1848, os artistas e os jornalistas. Ali a conversação é séria, tediosa, conservadora: declara-se que a República é impossível na França; quer-se amordaçar os jornalistas; pretende-se descentralizar, repartir o excedente das cidades nos campos; condenam-se os vícios e as necessidades das “classes baixas”; fala-se de política, votos, emendas e subemendas; tem-se preconceitos contra os artistas. Os salões transbordam de objetos de arte. Ali são servidos

os pratos mais raros, douradas, cabrito, lagostins, acompanhados dos melhores vinhos, nas mais belas pratarias. Depois do jantar, os homens falam entre si, em pé; as mulheres estão sentadas, ao fundo.

O pólo oposto é marcado não por um grande artista, revolucionário ou estabelecido, mas por Arnoux, comerciante de quadros que, a esse título, é o representante do dinheiro e dos negócios no seio do universo da arte. Flaubert é perfeitamente claro em seus cadernos: o sr. Moreau (nome inicial de Arnoux) é um “industrial de arte”, depois um “industrial puro”.¹⁶ A aliança de palavras está ali para marcar, tanto na designação de sua profissão quanto no título de seu jornal, *A Arte Industrial*, a dupla negação que está inscrita na fórmula desse ser duplo, indeterminado, como Frédéric, e por isso destinado à ruína. “Terreno neutro onde as rivalidades acotovelam-se familiarmente”,¹⁷ o “estabelecimento híbrido” que é a *A Arte Industrial* oferece um lugar de encontro a artistas que ocupam posições opostas, partidários da “arte social”, defensores da arte pela arte ou escritores consagrados pelo público burguês. As palavras ali são “livres”, isto é, habitualmente obscenas (“Frédéric ficou surpreso com o cinismo desses homens”), sempre paradoxais; as maneiras são “simples”, mas ali não se detesta a “pose”. Comem-se pratos exóticos e bebem-se “vinhos extraordinários”. Ali as pessoas inflamam-se por teorias estéticas ou políticas. É-se de esquerda, antes republicano, como o próprio Arnoux, ou mesmo socialista. Mas *A Arte Industrial* é também uma indústria artística capaz de explorar economicamente o trabalho dos artistas porque é uma instância de consagração que governa a produção dos escritores e dos artistas.¹⁸

Arnoux estava predisposto, de certa maneira, a cumprir a função do comerciante de arte, que apenas pode assegurar o sucesso de seu empreendimento dissimulando-lhe a verdade, ou seja, a exploração, por um permanente jogo duplo entre a arte e o dinheiro.¹⁹ Esse ser duplo, “liga de mercantilismo e de ingenuidade”,²⁰ de avareza calculista e de “loucura” (no sentido da sra. Arnoux,²¹ mas também de Rosanette²²), isto é, de extravagância e de generosidade tanto quanto de impudência e de inconveniência, acumula em seu proveito, pelo menos por um tempo, as vantagens das duas lógicas antitéticas, a da arte desinteressada, que conhece lucros apenas simbólicos, e a do comércio: sua dualidade, mais profunda que todas as duplicidades, permite-lhe levar os artistas no seu próprio jogo, o do desinteresse, da confiança, da generosidade, da amizade (“Arnoux o amava — Pellerin — ao mesmo tempo que o explorava”²³), e deixar-lhes assim a melhor parte, os lucros inteiramente simbólicos do que eles próprios chamam de “glória”,²⁴ para reservar-se os lucros materiais

retirados de seu trabalho. Homem de negócios e de comércio entre pessoas que devem a *si mesmas* a recusa de reconhecer, se não de conhecer, seu interesse material, ele está destinado a aparecer como um burguês para os artistas e como um artista para os burgueses.²⁵

Situado entre a boemia e a “sociedade”, a “sociedade duvidosa”, representada pelo salão de Rosanette, recruta adeptos a um só tempo nos dois universos opostos: “Os salões das cortesãs (sua importância data desse tempo) eram um terreno neutro onde os acionistas de partidos diferentes encontravam-se”.²⁶ Esse mundo intermediário, e um pouco suspeito, é dominado por “mulheres livres”, portanto capazes de cumprir até o fim a função de *mediadoras* entre os “burgueses”, dominantes *tout court*, e os artistas, dominantes-dominados (a esposa legítima do “burguês”, dominada — enquanto mulher — entre os dominantes, cumpre também essa função, de outro modo, com seu salão). Muitas vezes oriundas das “classes baixas”, essas “cortesãs” de luxo, e mesmo de arte, como as dançarinas e as atrizes, ou a Vatnaz, meio mulher manteúda, meio mulher de letras, que são pagas para ser “livres”, engendram as liberdades por suas fantasias e sua extravagância (é frisante a homologia com a boemia ou mesmo com os escritores mais estabelecidos que, como Baudelaire ou Flaubert, interrogam-se, no mesmo momento, sobre a relação entre sua função e a da “prostituta”). Tudo que seria impensável em outros lugares, mesmo na casa de Arnoux,²⁷ sem falar do salão dos Dambreuse, na casa delas é permitido: incongruências de linguagem, trocadilhos, jactâncias, “mentiras tidas por verdades, asserções improváveis”, desvios de conduta (“lançava-se de longe uma laranja, uma rolha; deixava-se o seu lugar para conversar com alguém”). Esse “meio feito para agradar”²⁸ acumula as vantagens dos dois mundos opostos, conservando a liberdade de um e o luxo do outro, sem lhes acumular as privações, já que ali uns abandonam seu ascetismo forçado e os outros sua máscara de virtude. E é bem para “uma festinha de família”, como diz ironicamente Hussonnet,²⁹ que as cortesãs convidam os artistas entre os quais recrutam por vezes seus amigos de coração (aqui, Delmar) e os burgueses que as mantêm (aqui, Oudry); mas essa reunião de família às avessas, em que a ligação de dinheiro e de conveniência serve para manter a relação de coração, ainda permanece dominada, como a missa negra, por aquilo que nega: todas as regras e virtudes burguesas dela são banidas, salvo o respeito pelo dinheiro que, como alhures a virtude, pode impedir o amor.³⁰

A QUESTÃO DA HERANÇA

Estabelecendo, assim, os dois pólos do campo do poder, verdadeiro *meio* no sentido newtoniano,³¹ em que se exercem forças sociais, atrações ou repulsões, que encontram sua manifestação fenomenal sob a forma de motivações psicológicas tais como o amor ou a ambição, Flaubert instaura as condições de uma espécie de experimentação sociológica: cinco adolescentes — entre os quais o herói, Frédéric —, provisoriamente reunidos por sua posição comum de estudantes, serão lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças, e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar em uma maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, do outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhes são destinadas pelo campo.³²

Campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo, em suma, todo o processo de *envelhecimento social* que Flaubert chama de “educação sentimental”.

Como se houvesse desejado expor às forças do campo um conjunto de indivíduos que possuem, em combinações diferentes, as aptidões que representavam aos seus olhos as condições do sucesso social, Flaubert “constrói” então um grupo de adolescentes de maneira que cada um de seus membros esteja unido a cada um dos outros e separado de todos os outros por um conjunto de similitudes e de diferenças distribuídas de modo quase sistemático: Cisy é muito rico, nobre, dotado de relações e distinto (belo?), mas pouco inteligente e pouco ambicioso; Deslauriers é inteligente e animado por uma vontade feroz de vencer, mas é pobre, desprovido de relações e sem beleza; Martinon é bastante rico, bastante belo (gaba-se disso, pelo menos), bastante inteligente e obstinado em vencer; Frédéric tem tudo a seu favor, como se diz — a riqueza relativa, o charme e a inteligência —, salvo a vontade de vencer.

Nesse jogo que é o campo do poder, a aposta é evidentemente o *domínio*, que é preciso conquistar ou conservar, e aqueles que nele entram podem diferir sob dois aspectos: em primeiro lugar, do ponto de vista

da herança, ou seja, dos trunfos; em segundo lugar, do ponto de vista da disposição do herdeiro a seu respeito, ou seja, da “vontade de vencer”.

O que faz com que um herdeiro esteja ou não disposto a herdar? O que o leva a manter simplesmente a herança ou a aumentá-la? Flaubert dá alguns elementos de resposta a essas perguntas, especialmente no caso de Frédéric. A relação com a herança enraíza-se sempre na relação com o pai e com a mãe, figuras sobredeterminadas nas quais os componentes psíquicos (tais como os descreve a psicanálise) entrelaçam-se com os componentes sociais (tais como os analisa a sociologia). E a ambivalência de Frédéric com relação à sua herança, fonte de suas tergiversações, poderia encontrar seu princípio em sua ambivalência com relação à sua mãe, personagem dupla, feminina, evidentemente, mas também masculina enquanto substituta do pai desaparecido, comumente portador da ambição social. Tornando-se viúva de um marido “plebeu” que “morrera de um golpe de espada durante sua gravidez, deixando-lhe uma fortuna comprometida”, essa mulher de cabeça forte, saída de uma família de pequena nobreza de província, transferira para seu filho todas as suas ambições de restabelecimento social e lembrava-lhe continuamente os imperativos do universo dos negócios e do dinheiro, que se aplicam também aos negócios de amor. Ora, Flaubert sugere (especialmente na evocação do encontro final: “ele sentia algo de inexprimível, uma repulsa, e como que o horror de um incesto”) que Frédéric transferiu seu amor por sua mãe para a sra. Arnoux, responsável pela vitória das razões do amor sobre as dos negócios.

Tem-se, assim, uma primeira divisão entre os “pequeno-burgueses, que não têm outros recursos que não sua (boa) vontade, Deslauriers e Hussonnet,³³ e os herdeiros. Entre estes últimos, há os herdeiros que se assumem como tais, quer se contentem em manter sua posição, como Cisy, o aristocrata, quer se esforcem por aumentá-la, como Martinon, o burguês conquistador. Cisy não tem razão de ser, na economia do romance, que não a de representar uma das disposições possíveis com relação à herança e, de maneira mais geral, com relação ao sistema das posições herdáveis: é o herdeiro sem história, que se contenta em herdar porque, dada a natureza de sua herança, de seus bens, de seus títulos, mas também de sua inteligência, não tem nada mais a fazer do que isso, nada mais a fazer também para isso. Mas há igualmente os herdeiros com histórias,

aqueles que, como Frédéric, recusam-se, se não a herdar, pelo menos a ser herdados por sua herança.

A transmissão do poder entre as gerações representa sempre um momento crítico da história das unidades domésticas. Entre outras razões, porque a relação de *apropriação recíproca* entre o patrimônio material, cultural, social e simbólico e os indivíduos biológicos modelados pela e para a apropriação encontra-se provisoriamente em perigo. A tendência do patrimônio (e, por aí, de toda a estrutura social) em perseverar em seu ser apenas pode realizar-se se a herança herda o herdeiro, se, por intermédio especialmente daqueles que lhe têm provisoriamente o encargo e que devem assegurar sua sucessão, “o morto (ou seja, a propriedade) apossa-se do vivo (ou seja, um proprietário disposto e apto a herdar)”.

Frédéric não preenche as condições: possuidor que não pretende deixar-se possuir por sua posse, sem por isso renunciar a ela, recusa ajustar-se, dotar-se das duas únicas propriedades que, nesse tempo e nesse meio, poderiam conferir-lhe os instrumentos e as insígnias da existência social, a saber, um “estado” e uma esposa dotada de rendas.³⁴ Frédéric quer herdar sem ser herdado. Falta-lhe o que os burgueses chamam de seriedade, essa aptidão para ser o que se é: forma social do princípio de identidade que é a única a poder fundar uma identidade social sem equívoco. Mostrando-se incapaz de levar a si próprio a sério, de identificar-se por antecipação ao ser social que lhe está destinado (por exemplo, o de “futuro” da srta. Louise³⁵) e de dar, com isso, garantias de seriedade futura, ele desrealiza a “seriedade” e todas as “virtudes domésticas e democráticas”.³⁶ Virtudes daqueles que, identificados com o que são, fazem o que é preciso e estão inteiramente naquilo que fazem, “burgueses” ou “socialistas”.

Enquanto tudo o aproxima dele de outro ponto de vista, Martinon é, sob esse aspecto, a antítese perfeita de Frédéric. Se, no final das contas, é ele quem acaba por ganhar, é que entra seriamente nos papéis que Frédéric não faz mais que representar: Flaubert, que, desde a sua primeira aparição, observava que ele queria “já parecer sério”,³⁷ indica, por exemplo, que, por ocasião da primeira recepção dos Dambreuse, em meio aos risos e aos “gracejos fortuitos”, “apenas Martinon mostrou-se sério”,³⁸ enquanto Frédéric bisbilhotava com a sra. Dambreuse. De maneira geral, em semelhantes circunstâncias, Martinon esforça-se sempre por convencer as “pessoas sérias” de sua “seriedade”; ao contrário de Frédéric, que, junto das mulheres, foge do tédio da conversação masculina (“Como essas coisas entediavam Frédéric, aproximou-se das mulheres”³⁹).

O desdém de Frédéric pelos homens *sérios*, sempre dispostos, como Martinon, a adotar com entusiasmo os estados para os quais estão destinados e as mulheres que lhes estão prometidas, tem como contrapartida a irresolução e a insegurança que experimenta diante de um universo sem objetivos marcados nem referências seguras. Ele encarna uma das maneiras, e não a mais rara, de realizar a adolescência burguesa, que pode viver-se e exprimir-se, segundo os momentos ou as épocas, na retórica do aristocratismo ou na fraseologia do populismo, fortemente tingidas, nos dois casos, de estetismo.

Burguês em *sursis* e intelectual provisório, obrigado a adotar ou a imitar por um tempo as poses do intelectual, está predisposto à indeterminação por essa dupla determinação contraditória: colocado no centro de um campo de forças que deve sua estrutura à oposição entre o pólo do poder econômico ou político e o pólo do prestígio intelectual ou artístico (cuja força de atração recebe um reforço da lógica própria do meio estudantil), ele se situa em uma zona de não-gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma ou outra direção.

Além disso, através de Frédéric, Flaubert conduz a interrogação para o que faz da adolescência *um momento crítico*, no duplo sentido. “Entrar na vida”, como se diz, é aceitar entrar em um ou outro dos jogos sociais socialmente reconhecidos, e iniciar o *investimento* inaugural, a um só tempo econômico e psicológico, que está implicado na participação nos *jogos sérios* de que é feito o mundo social. Essa crença no jogo, no valor do jogo, e de suas apostas, manifesta-se antes de tudo, como em Martinon, na seriedade, ou mesmo no espírito de seriedade, essa propensão a levar a sério todas as coisas e os homens socialmente designados como sérios — a começar por si mesmo —, e apenas esses.

Frédéric não chega a aplicar-se em um ou outro dos jogos de arte ou de dinheiro propostos pelo mundo social. Recusando a *illusio* como ilusão unanimemente aprovada e compartilhada, portanto como *ilusão de realidade*, refugia-se na *ilusão* verdadeira, declarada como tal, cuja forma por excelência é a ilusão romanesca em suas formas mais extremas (em Dom Quixote ou Emma Bovary, por exemplo). A entrada na vida como entrada na ilusão de real garantida por todo o grupo não é evidente. E as adolescências romanescas, como as de Frédéric ou de Emma, que, como o próprio Flaubert, levam a ficção a sério porque não conseguem levar a sério o real, lembram que a “realidade” pela qual medimos todas as ficções não é mais que o referente universalmente garantido de uma ilusão coletiva.⁴⁰

Assim, com o espaço polarizado do campo do poder, o jogo e as apostas são estabelecidos: entre os dois extremos, a incompatibilidade é total, e não se pode jogar com todas as possibilidades, sob pena de perder tudo querendo ganhar tudo. Com a descrição das propriedades dos adolescentes, os trunfos estão distribuídos. A partida pode começar. Cada um dos protagonistas é definido por uma espécie de fórmula geradora, que não tem necessidade de ser completamente explicitada, e menos ainda formalizada, para orientar as escolhas do romancista (ela funciona, sem dúvida, mais ou menos como a intuição prática do *habitus* que, na experiência cotidiana, permite-nos pressentir ou compreender as condutas das pessoas familiares). As ações, as interações, as relações de rivalidade ou de conflito, ou mesmo os acasos felizes ou infelizes que formam o curso das diferentes histórias de vida, não são mais que umas tantas oportunidades de manifestar a essência das personagens desdobrando-a no tempo sob a forma de uma *história*.

Assim, cada uma das condutas de cada uma das personagens virá precisar o sistema das diferenças que a opõem a todos os outros membros do grupo experimental; sem jamais ser realmente um acréscimo à fórmula inicial. De fato, cada uma delas está inteira em cada uma de suas manifestações, *pars totalis* predisposta a funcionar como signo imediatamente inteligível de todas as outras, passadas ou futuras. Assim, a “barba talhada em colar” de Martinon anuncia todas as suas condutas posteriores, desde a palidez, os suspiros e as lamentações pelos quais trai, por ocasião da rebelião, seu medo de comprometer-se, ou a prudente oposição que faz a seus camaradas quando atacam Luís Filipe — atitude que o próprio Flaubert relaciona à docilidade que lhe valeu escapar aos castigos durante os anos de colégio e agradar hoje aos professores de direito —, até a seriedade que exhibe, tanto em suas condutas quanto em suas palavras ostensivamente conservadoras, nos saraus dos Dambreuse.

Se *A educação sentimental*, história necessária de um grupo cujos elementos, unidos por uma combinatória quase sistemática, estão sujeitos ao conjunto das forças de atração ou de repulsão que exerce sobre eles o campo do poder, pode ser lida como uma história, é que a estrutura que organiza a ficção, e que fundamenta a ilusão de realidade que ela produz, dissimula-se, como na realidade, sob as interações entre pessoas, que ela estrutura. E como as mais intensas dessas interações são relações sentimentais, antecipadamente apontadas à atenção pelo próprio autor, compreende-se que tenham mascarado completamente o fundamento de sua própria inteligibilidade aos olhos de comentadores cujo “senso literário” não inclinava muito a procurar nas estruturas sociais a chave dos sentimentos.

O que tira das personagens seu ar abstrato de combinações de parâmetros é também, paradoxalmente, a estreiteza do espaço social em que estão colocadas: nesse universo finito e fechado, muito semelhante, apesar das aparências, ao desses romances policiais em que todas as personagens estão encerradas em uma ilha ou em um solar isolado, os vinte protagonistas têm fortes probabilidades de encontrar-se, para o melhor e para o pior, e, portanto, de desenvolver em uma aventura necessária todas as implicações de suas “fórmulas” respectivas que encerram por antecipação as peripécias de sua interação, por exemplo, a rivalidade por uma mulher (entre Frédéric e Cisy a propósito de Rosanette, ou entre Martinon e Cisy a propósito de Cécile) ou por uma posição (entre Frédéric e Martinon a respeito da proteção do sr. Dambreuse).

Ao fim do primeiro balanço comparativo das trajetórias, fica-se sabendo que “Cisy não terminaria seu curso de direito”. E por que o faria? Tendo convivido, no tempo de uma adolescência parisiense, como aliás a tradição o previa, com homens, costumes e idéias heréticos, não tardará a reencontrar o caminho, inteiramente reto, que o conduz ao futuro implicado em seu passado, ou seja, ao “castelo de seus ancestrais”, onde termina, como convém, mergulhado na religião e pai de oito filhos”. Exemplo puro de reprodução simples, opõe-se tanto a Frédéric, o herdeiro que recusa a herança, quanto a Martinon, que, querendo mobilizar tudo para aumentá-la, põe a serviço de seu capital herdado (bens e relações, a beleza e a inteligência) uma vontade de vencer da qual só se encontra o equivalente nos pequeno-burgueses e que lhe assegurará a mais alta das trajetórias objetivamente oferecidas. A *determinação* de Martinon, inverso estrito da indeterminação de Frédéric, deve sem dúvida uma parte importante de sua eficácia aos efeitos simbólicos que acompanham toda ação marcada por esse sinal: a modalidade particular das práticas por onde se manifesta a disposição com relação à aposta, a “seriedade”, a “convicção”, o “entusiasmo” (ou, inversamente, a “leviandade”, a “insolência” e a “desenvoltura”), constitui o mais seguro testemunho do reconhecimento das posições cobiçadas, portanto, da submissão à ordem na qual se pretende integrar-se, aquilo mesmo que todo corpo exige acima de tudo daqueles que terão de o reproduzir.

A relação entre Frédéric e Deslauriers desenha a oposição entre aqueles que herdam e aqueles que herdam apenas a aspiração a possuir, ou seja, entre burguês e pequeno-burguês. Assim é com a aventura na casa da turca: Frédéric tem o dinheiro, mas falta-lhe a audácia; Deslauriers, que ousaria, não tem o dinheiro, e pode apenas segui-lo em sua fuga.

A distância social que os separa é lembrada muitas vezes, em particular através da oposição entre seus gostos: Deslauriers tem aspirações estéticas de primeiro grau e ignora os refinamentos do esnobismo (“pobre, cobiçava o luxo sob sua forma mais clara”⁴¹): “Eu, em teu lugar”, diz Deslauriers, “preferiria comprar prataria, revelando, por esse amor pelo suntuoso, o homem de origem medíocre”⁴². De fato, ele “ambiciona a riqueza como meio de poder sobre os homens”, ao passo que Frédéric imagina o futuro como esteta.⁴³ Além disso, Frédéric manifesta várias vezes que tem vergonha de sua relação com Deslauriers⁴⁴ e demonstra-lhe mesmo abertamente seu desdém.⁴⁵ E Flaubert, como para lembrar o princípio de toda a conduta de Deslauriers (e de sua diferença com Frédéric), faz da questão da *herança* a causa do fracasso que põe fim às suas ambições universitárias: tendo-se apresentado para o concurso de ingresso no magistério “com uma tese sobre o direito de fazer testamento em que sustentava que se devia restringi-lo tanto quanto possível”, “o acaso quisera que sorteasse, para tema de aula, a Prescrição”, o que lhe deu a oportunidade de prolongar sua diatribe contra a herança e os herdeiros; reforçado por seu fracasso nas “teorias deploráveis” que lhe valeram fracassar, preconiza a abolição das sucessões colaterais, fazendo exceção apenas para Frédéric...⁴⁶ Alguns comentadores — e o próprio Sartre — interrogaram-se muito seriamente sobre a existência de uma relação homossexual entre Frédéric e Deslauriers, em nome, precisamente, de uma das passagens de *A educação sentimental* em que a estrutura objetiva da relação entre as classes transparece mais claramente na interação entre os indivíduos: “Depois pensou na própria pessoa de Frédéric. Ela sempre exercera sobre ele um encanto quase feminino”⁴⁷. O que não é, na realidade, mais que uma maneira relativamente estereotipada de enunciar a diferença social de *hexis* corporal e de maneiras que, estando situada na ordem do refinamento, da elegância, remete Frédéric para o lado do feminino, ou mesmo do afeminado, como se vê nessa outra passagem: “Ele fizera na escola outro conhecimento, o do sr. de Cisy, filho de grande família, e que parecia uma donzela, pela gentileza de suas maneiras”⁴⁸. Às diferenças nas maneiras, seria preciso acrescentar as diferenças, mais fundamentais, na relação com o dinheiro, tendo Frédéric manifestamente, como o observa Pierre Coigny, “uma noção feminina do dinheiro, do qual faz um instrumento de prazer e de luxo, mais que de poder”⁴⁹.

O princípio da relação singular entre os dois amigos está inscrito na relação entre a burguesia e a pequena burguesia: a aspiração que leva a

identificar-se, a colocar-se no lugar, a tomar-se por um outro é constitutiva da pretensão pequeno-burguesa e, mais amplamente, da posição de *pretendente* (ou de segundo, de “duplo”). Pensamos, evidentemente, na tentativa ambígua que Deslauriers empreende em nome de Frédéric com a sra. Arnoux, em suas deliberações no momento em que tenta apropriar-se das duas “possibilidades” de Frédéric, o sr. Dambreuse e a sra. Arnoux, tomar seu lugar colocando-se no seu lugar, ou na estratégia que emprega com Louise, “prometida” de Frédéric que acabará por desposar: “Ele começara não apenas por elogiar seu amigo, mas por imitá-lo nas maneiras e na linguagem tanto quanto possível”.⁵⁰

A propensão de Deslauriers para identificar-se com Frédéric, apoiar sua causa, imaginar “quase ser ele, por uma singular evolução intelectual em que havia a uma só vez vingança e simpatia, imitação e audácia”,⁵¹ não se dá sem uma consciência aguda da diferença que o separa de Frédéric, um *sensu* da distância social que o obriga a manter suas distâncias, mesmo em imaginação. Sabendo que o que é bom para um não é necessariamente bom para o outro, ele se mantém em seu lugar mesmo quando se coloca no lugar: “Em dez anos, era preciso que Frédéric fosse deputado; em quinze, ministro; por que não? Com o patrimônio que logo ia receber, podia, em primeiro lugar, fundar um jornal; seria o começo; em seguida, veríamos. Quanto a ele, continuava ambicionando uma cátedra na escola de direito”.⁵² Se liga suas ambições às de Frédéric, é sempre para subordinar-lhes seus projetos, realistas e limitados: “É preciso que vás para esse mundo! Tu me levarás a ele mais tarde”.⁵³ Ele tem ambições *por* Frédéric: mas isso quer dizer que *atribui* a Frédéric não *suas* ambições, propriamente falando, mas as que se sentiria plenamente justificado de experimentar *se pelo menos* tivesse os meios de que dispõe Frédéric: “Veio-lhe uma idéia: a de se apresentar na casa do sr. Dambreuse e de pedir o emprego de secretário. Esse emprego, por certo, exigia a compra de certo número de ações. Ele reconheceu *a loucura* de seu projeto e disse a si mesmo: ‘Oh, não! Seria mal’. Então procurou uma maneira de virar-se para recuperar os quinze mil francos. Semelhante soma não era *nada para Frédéric!* Mas, ele, *se a tivesse tido*, que alavanca!”.⁵⁴ A abundância do herdeiro prestigioso, que pode dilapidar sua herança ou pagar-se o luxo de a recusar, não é feita para reduzir a distância objetiva que o separa dos pretendentes: condenação implícita do arrivismo ansioso e crispado, ela pode apenas acrescentar o ódio envergonhado à inveja inconfessável.

A esperança desesperada de ser um outro transforma-se facilmente no desespero de fracassar nisso e a ambição por procuração termina na *indignação moral*: Frédéric, tendo o que tem, deveria ter as ambições que Deslauriers tem por ele; ou então Deslauriers, sendo o que é, deveria ter os meios de que dispõe Frédéric. É preciso acompanhar Flaubert mais uma vez: “E o ex-amanuense indignou-se por a fortuna do outro ser grande. ‘Ele faz dela um uso lamentável. É um egoísta. Ah!, que me importam seus quinze mil francos!’ ”. Chega-se aí ao princípio da *dialética do ressentimento* que condena no outro a posse que deseja para si próprio. “Por que os emprestara? Pelos belos olhos da sra. Arnoux. Ela era sua amante! Deslauriers não duvidava disso. ‘Eis uma coisa a mais para que serve o dinheiro!’ Pensamentos *rancorosos* invadiram-no.” A paixão infeliz por posses inacessíveis e a admiração extorquida que vai de par estão condenadas a terminar no ódio pelo outro, única maneira de escapar ao ódio de si quando a inveja se aplica a propriedades, especialmente corporais ou *incorporadas*, como as maneiras, das quais não se pode apropriar-se, sem poder por isso abolir todo desejo de apropriação (é assim que a condenação indignada do “brilhante”, freqüente entre os “pedantes”, como teria dito Flaubert, é apenas, no mais das vezes, a forma invertida de uma inveja que não tem nada a opor ao valor dominante a não ser um antivalor, a “seriedade”, definido pela *privação* do valor condenado).

Mas o ressentimento não é a única saída; ele se desenvolve em alternância com o voluntarismo: “Entretanto, não era a vontade o elemento capital dos empreendimentos? e, já que com ela se triunfa em tudo...”⁵⁵ O que para Frédéric bastaria querer, Deslauriers precisa obter com o auxílio da vontade, ainda que para isso tivesse de tomar o lugar de Frédéric. Essa visão tipicamente pequeno-burguesa que faz o êxito social depender da vontade e da boa vontade individuais, essa ética crispada do esforço e do mérito que traz no seu avesso o ressentimento prolongam-se logicamente em uma visão do mundo social que combina o artificialismo com a obsessão criptocrática, meio otimista, já que a obstinação e a intriga podem tudo, meio desesperada, já que as molas secretas dessa mecânica são reveladas no complô apenas dos iniciados. “*Não tendo jamais visto o mundo* senão através da febre de suas cobiças, *imaginava-o* como uma *criação artificial*, funcionando em virtude de leis matemáticas. Um jantar na cidade, o encontro com um homem de posição, o sorriso de uma mulher bonita podiam, por uma série de ações deduzidas umas das outras, ter gigantescos resultados. Alguns salões parisienses eram como essas *máquinas* que tomam a matéria em estado bruto e devolvem-na cen-

tuplicada de valor. Ele acreditava nas cortesãs a aconselhar os diplomatas, nos ricos casamentos obtidos pelas intrigas, no gênio dos galerianos, nas docilidades do acaso sob a mão dos fortes.”⁵⁶ É assim que o mundo do poder aparece quando é percebido de fora, e sobretudo de longe e de baixo, por alguém que aspira penetrar nele: em política como em outras coisas, o pequeno-burguês está condenado à *alodoxia*, erro de percepção e de apreciação que consiste em *reconhecer* uma coisa por outra.⁵⁷

O ressentimento é uma revolta submissa. A decepção, pela ambição que aí se revela, constitui uma confissão de reconhecimento. O conservantismo jamais se enganou com isso: sabe ver aí a melhor homenagem prestada à ordem social, a do despeito e da ambição frustrada; assim como sabe descobrir a verdade de mais de uma revolta juvenil na trajetória que conduz da boemia revoltada da adolescência ao conservantismo desencantado ou ao fanatismo reacionário da idade madura.

Hussonnet, outro pequeno-burguês que Flaubert, como se viu, tem dificuldade em distinguir de Deslauriers, tentara muito cedo uma carreira literária: encarnação típica dessa boemia, destinada às privações materiais e às decepções intelectuais, que Marx chama de *Lumpenproletariat* e Weber de “*intelligentsia* proletaróide”, ele se mantém durante longos anos na condição de “moço de letras”, ocupado em escrever “*vaudevilles* não aceitos” e em “tornear a copla”. De fracasso em fracasso, de jornal malgrado a hebdomadário indefinidamente projetado,⁵⁸ o adolescente um pouco utopista, que não tem os meios materiais (as rendas) nem os meios intelectuais indispensáveis para permanecer muito tempo à espera do reconhecimento do público, torna-se um boêmio azedo, disposto a tudo denegrir na arte de seus contemporâneos, assim como na ação revolucionária.⁵⁹ Ao fim, encontra-se instalado no posto de animador de um círculo reacionário,⁶⁰ intelectual desencantado de tudo, especialmente das coisas intelectuais, e disposto a tudo, até mesmo a escrever biografias de donos de indústria,⁶¹ para ganhar a “alta posição” de onde domina “todos os teatros e toda a imprensa”.⁶²

Resta Frédéric. Herdeiro que não quer tornar-se o que é, ou seja, um burguês, ele oscila entre estratégias mutuamente exclusivas e, à força de recusar os possíveis que lhe são oferecidos — especialmente através do casamento com Louise —, acaba por comprometer todas as suas possibilidades de reprodução. As ambições contraditórias que o levam sucessivamente para os dois pólos do espaço social, para a carreira artística ou para os negócios, e, paralelamente, para as duas mulheres que estão associadas a essas posições, são próprias de um ser *sem gravidade* (outra palavra para dizer seriedade), incapaz de opor a menor resistência às forças do campo.

Tudo que ele pode opor a essas forças é sua herança, da qual se serve para retardar o momento em que será herdado, para prolongar o estado de indeterminação que o define.

Quando, uma primeira vez, está “arruinado, despojado, perdido”, ele renuncia a Paris e a tudo que se liga à cidade, “a arte, a ciência, o amor”,⁶³ para resignar-se ao escritório do mestre Prouharam; mas, desde que herda de seu tio, reata com seu sonho parisiense que parece à sua mãe, responsável pelas chamadas à ordem, ou seja, às possibilidades objetivas, “uma loucura, um absurdo”.⁶⁴ Uma nova queda de suas ações determina-o a um retorno à província, à casa materna e à srta. Roque, isto é, ao seu “lugar natural” na ordem social. “No fim de julho, uma baixa inexplicável fez cair as ações do Norte. Frédéric não vendera as suas; perdeu de uma só vez 60 mil francos. Seus rendimentos achavam-se sensivelmente diminuídos. Precisava restringir sua despesa, ou ter uma profissão, ou fazer um belo casamento.”⁶⁵

Desprovido de toda força própria, quer se tratasse da tendência a perseverar na posição dominante que caracteriza os herdeiros dispostos a enquadrar-se, quer da aspiração a chegar a ela que define os pequenos burgueses, ele desafia a lei fundamental do campo do poder tentando esquivar-se das escolhas irreversíveis que determinam o envelhecimento social e conciliar os contrários, a arte e o dinheiro, o amor louco e o amor de conveniência. E enxerga com justeza quando, no fim da história, esclarecido por seus inúmeros malogros, atribui seu fracasso à “falta de linha reta”.

Incapaz de determinar-se, de privar-se de um ou outro dos possíveis incompatíveis, Frédéric é um ser duplo, com ou sem duplicidade, destinado, portanto, ao quiproquó ou ao vaivém, espontâneo, provocado ou explorado, ou ao jogo duplo da “existência dupla”⁶⁶ que a coexistência de universos separados torna possível e que permite adiar, por um tempo, as determinações.

É por um primeiro quiproquó que é anunciado o mecanismo dramático que organiza toda a obra. Deslauriers, que chega de improviso à casa de Frédéric no momento em que este se prepara para sair, crê que ele vai jantar na casa de Dambreuse, e não na casa de Arnoux, e brinca: “Acreditar-se-ia que te vais casar!”⁶⁷ Quiproquó cingidamente mantido por Frédéric, quando Rosanette crê que ele chora, como ela, seu filho

morto enquanto ele pensa na sra. Arnoux;⁶⁸ ou quando Rosanette, que Frédéric recebe no apartamento preparado para a sra. Arnoux, pensa que são para ela, sem que Frédéric faça qualquer coisa para a tirar do engano, as amabilidades e as lágrimas destinadas a outra. Quíproquó ainda quando Frédéric acusa Rosanette de ter lançado contra Arnoux (ou seja, contra a sra. Arnoux) acusações pelas quais a sra. Dambreuse é na realidade responsável.⁶⁹ São os vaivéns amorosos de Frédéric que dão sentido ao quiasmo implícito deste desabafo de Rosanette: “Por que te vais divertir na casa das mulheres honestas?”⁷⁰ É um vaivém organizado por Martinon, que, com a cumplicidade inconsciente de Frédéric, muito feliz por estar sentado ao lado da sra. Arnoux, tira-lhe o lugar de maneira a sentar-se ao lado de Cécile.⁷¹ Outro vaivém complicado, organizado também por Martinon: mais uma vez com a cumplicidade de sua vítima, este empurra a sra. Dambreuse para os braços de Frédéric, enquanto corteja Cécile, com quem se casará, herdando assim, através dela, a fortuna do sr. Dambreuse, que perseguira de início na sra. Dambreuse, finalmente deserddada por seu marido, no momento mesmo em que Frédéric dela recebe herança.

Frédéric busca em estratégias de jogo duplo ou de desdobramento o meio de se manter por um momento no universo burguês em que reconhece “seu verdadeiro ambiente”⁷² e que lhe proporciona “um apaziguamento, uma satisfação profunda”.⁷³ Tenta conciliar os contrários reservando-lhes espaços e tempos separados. À custa de uma divisão racional de seu tempo e de algumas mentiras, consegue acumular o amor nobre da sra. Dambreuse, encarnação da “consideração burguesa”,⁷⁴ e o amor alegre de Rosanette, que se enamora dele com uma paixão exclusiva no momento mesmo em que ele descobre os encantos da dupla inconstância: “repetia a uma o juramento que acabava de fazer à outra, enviava-lhes dois buquês semelhantes, escrevia-lhes ao mesmo tempo, depois estabelecia comparações entre elas; havia uma terceira sempre presente em seu pensamento. A impossibilidade de a ter o justificava de suas perfídias, que avivavam o prazer, introduzindo-lhe a alternância”.⁷⁵ Mesma estratégia em política, em que se lança em uma candidatura “sustentada por um conservador e preconizada por um vermelho”,⁷⁶ que também fracassará: “Dois candidatos novos se apresentavam, um conservador, o outro vermelho; um terceiro, quem quer que fosse, não tinha possibilidades. Era o erro de Frédéric: deixara passar o bom momento, deveria ter vindo mais cedo, mexer-se”.⁷⁷

OS ACIDENTES NECESSÁRIOS

Mas a possibilidade do *acidente*, colisão imprevista de possíveis socialmente exclusivos, também está inscrita na coexistência de séries independentes. A educação sentimental de Frédéric é o aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário; é a história dos acidentes estruturalmente necessários que determinam o envelhecimento social ao determinar o choque de possíveis estruturalmente inconciliáveis que os jogos duplos da “existência dupla” permitiam fazer coexistir no equívoco: os encontros sucessivos de séries causais independentes aniquilam pouco a pouco todos os “possíveis laterais”.⁷⁸

A título de verificação do modelo proposto, basta observar que a necessidade estrutural do campo, que destrói as ambições desordenadas de Frédéric, também levará a melhor sobre o empreendimento essencialmente contraditório de Arnoux: verdadeiro par estrutural de Frédéric, o comerciante de arte é, como ele, um ser duplo, enquanto representante do dinheiro e dos negócios no universo da arte.⁷⁹ Se pode adiar por um tempo o desfecho fatal a que o destina a lei da incompatibilidade entre os universos jogando, como Frédéric, um jogo duplo entre a arte e o dinheiro, Arnoux está condenado à ruína por sua indeterminação e sua ambição de conciliar os contrários: “Sua inteligência não era bastante alta para alcançar a arte, nem bastante burguesa para visar exclusivamente o lucro, de modo que, sem contentar ninguém, arruinava-se”.⁸⁰

É notável que uma das últimas posições com que Deslauriers e Hussonnet acenam para Frédéric, ao lado daquelas com que conta, por outro lado, na administração ou nos negócios, é inteiramente semelhante à que ocupava outrora Arnoux: “Será preciso que dê um jantar uma vez por semana. É indispensável, ainda que a metade de teu rendimento se destinasse a isso! As pessoas vão querer vir, será um centro para os outros, uma alavanca para ti; e, manejando a opinião pelas duas pontas, literatura e política, antes de seis meses, verás, ocuparemos a primeira posição em Paris”.⁸¹

Para compreender essa espécie de jogo de “quem perde ganha” que é a vida de Frédéric, é preciso ter no espírito, de um lado, a correspondência estabelecida por Flaubert entre as formas de amor e as formas de

amor pela arte que estão sendo inventadas, mais ou menos no mesmo momento, e no mesmo mundo, o da boemia e dos artistas, e, de outro lado, a relação de inversão que opõe o universo da arte pura e o mundo dos negócios. O jogo da arte é, do ponto de vista dos negócios, um jogo de “quem perde ganha”. Nesse mundo econômico invertido, não se pode conquistar o dinheiro, as honras (era bem Flaubert quem dizia: “As honras desonram”), as mulheres, legítimas ou ilegítimas, em suma, todos os símbolos do sucesso *mundano*, sucesso no mundo e sucesso neste mundo, sem comprometer sua salvação no outro. A lei fundamental desse jogo *paradoxal* é que aí se tem interesse no desinteresse: o amor pela arte é um amor louco, pelo menos quando o consideramos do ponto de vista das normas do mundo ordinário, “normal”, aquele posto em cena pelo teatro burguês.

É através da homologia entre as formas do amor pela arte e as formas do amor que a lei da incompatibilidade entre os universos se cumpre. Com efeito, na ordem da ambição, as oscilações pendulares entre a arte e o poder tendem a diminuir à medida que se avança na história; isso, ainda que Frédéric continue a hesitar muito tempo entre uma posição de poder no mundo da arte e uma posição na administração ou nos negócios (a de secretário-geral do negócio dirigido pelo sr. Dambreuse ou a de auditor no Conselho de Estado). Na ordem sentimental, ao contrário, as oscilações de grande amplitude, entre o amor louco e os amores mercenários, continuam até o fim: Frédéric está colocado entre a sra. Arnoux, Rosanette e a sra. Dambreuse, ao passo que Louise (Roque), a “prometida”, o possível mais provável, nunca é para ele mais que um refúgio e uma desforra nos momentos em que suas ações, no sentido próprio e no figurado, estão em baixa.⁸² E a maior parte dos acidentes, que estreitam o espaço dos possíveis, ocorrerá por intermédio dessas três mulheres; mais exatamente, nascerão da relação que, através delas, une Frédéric a Arnoux ou ao sr. Dambreuse, à arte e ao poder.

Essas três figuras femininas representam um sistema de possíveis, definindo-se cada uma delas por oposição às duas outras: “Ele não experimentava ao seu lado [da sra. Dambreuse] o encantamento de todo o seu ser que o arrebatava para a sra. Arnoux, nem a desordem alegre em que o pusera de início Rosanette. Mas cobiçava-a como uma coisa anormal e difícil, porque ela era nobre, porque era rica, porque era devota”.⁸³ Rosanette opõe-se à sra. Arnoux como a mulher fácil à mulher inacessível, que se recusa para continuar a sonhar com ela e a amá-la no irreal do passado; como a “mulher de má fama” à mulher sem preço, sagrada, “santa”.⁸⁴ “uma alegre, arrebatada, divertida, a outra grave e quase re-

ligiosa”.⁸⁵ De um lado, aquela cuja verdade social (uma “perdida”⁸⁶) é sempre lembrada (de tal mãe não se pode aceitar senão um menino que, ela própria o propõe, reconhecendo assim sua indignidade, chamar-se-á Frédéric, como seu pai). Do outro, aquela que tudo predestina a ser mãe,⁸⁷ e de uma “menina”, que se pareceria com ela.⁸⁸ Quanto à sra. Dambreuse, opõe-se tanto a uma quanto a outra: é a antítese de todas as formas de “paixões infrutíferas”,⁸⁹ como diz Frédéric, “loucuras” ou “amor louco”, que desesperam as famílias burguesas porque aniquilam a ambição. Com ela, assim como com Louise, mas em um grau de realização superior, a antinomia do poder e do amor, da ligação sentimental e da ligação de negócios, anula-se: a própria sra. Moreau não pode deixar de aplaudir, retomando seus mais altos sonhos. Porém, se traz o poder e o dinheiro, esse amor burguês, no qual Frédéric verá retrospectivamente “uma especulação um pouco ignóbil”,⁹⁰ não proporciona, ao contrário, nem o prazer, nem o “encantamento”, e até precisa tirar sua substância dos amores autênticos: “Ele se serviu do velho amor. Contou-lhe, como se inspirado por ela, tudo que no passado a sra. Arnoux o fizera sentir, seus langores, suas apreensões, seus sonhos”.⁹¹ “Reconheceu então o que ocultara de si mesmo, a desilusão de seus sentidos. Mas não deixou de fingir grandes ardores; contudo, para os sentir, precisava evocar a imagem de Rosanette ou da sra. Arnoux.”⁹²

O primeiro acidente que porá fim às ambições artísticas de Frédéric ocorre quando precisa escolher entre três destinações possíveis para os 15 mil francos que acaba de receber de seu tabelião:⁹³ dá-los a Arnoux para ajudá-lo a escapar da falência (e por isso mesmo salvar a sra. Arnoux), confiá-los a Deslauriers e Hussonnet e lançar-se em um projeto literário, fornecê-los ao sr. Dambreuse para seus investimentos.⁹⁴ “Ele ficou em casa amaldiçoando Deslauriers, pois queria manter sua palavra e, não obstante, obsequiar Arnoux. ‘E se eu me dirigisse ao sr. Dambreuse? Mas com que pretexto pedir dinheiro? Cabe a mim, ao contrário, fornecê-lo a ele para suas ações de carvão!’ ”⁹⁵ E o mal-entendido se prolonga: Dambreuse oferece-lhe o posto de secretário-geral quando, na realidade, ele acaba de interceder por Arnoux a pedido da sra. Arnoux.⁹⁶ Assim, é da relação que o une a Arnoux, ou seja, ao mundo da arte, através da paixão que sente por sua mulher, que surge, para Frédéric, a ruína de seus possíveis artísticos ou, mais exatamente, a colisão dos possíveis mutuamente exclusivos que o possuem: o amor louco, princípio e expressão da recusa de ser herdado, portanto, da ambição; a ambição, contraditória, do poder no mundo da arte, isto é, no universo do não-poder; a ambição veleidosa e derrotada do verdadeiro poder.

Outro acidente, nascido do jogo duplo e do quiproquó, que põe um fim definitivo em todos os jogos duplos: a sra. Dambreuse, que soube que os 12 mil francos que Frédéric lhe tomara emprestados, sob um falso pretexto, eram destinados a salvar Arnoux, portanto a sra. Arnoux,⁹⁷ manda levar a leilão, a conselho de Deslauriers, os bens dos Arnoux; Frédéric, que suspeita de Rosanette quanto a essa ação, rompe com ela. E é o encontro final, manifestação arquetípica da estrutura, que reúne a sra. Dambreuse e Rosanette em torno das “reliquias” da sra. Arnoux. À compra, pela sra. Dambreuse, do porta-jóias da sra. Arnoux, que reduz o símbolo e o amor que ele simboliza ao seu valor em dinheiro (mil francos), Frédéric revida com a ruptura e, “sacrificando-lhe uma fortuna”,⁹⁸ restabelece a sra. Arnoux em sua condição de objeto sem preço. Colocado entre a mulher que compra o amor e aquela que o vende, entre duas encarnações dos amores burgueses, o belo partido e a amante, aliás complementares e hierarquizados, como a sociedade e os meios sociais equívocos, Frédéric afirma um amor puro, irredutível ao dinheiro e a todos os objetos do interesse burguês, um amor por uma coisa que, à maneira da obra de arte pura, não se vende e não é feita para ser vendida. Como o amor puro é a arte pela arte do amor, a arte pela arte é o amor puro da arte.

Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente. É assim que a venda em leilões abarca no instante toda a história da caixinha com fechos de prata, que condensa ela própria toda a estrutura e a história da confrontação entre as três mulheres e o que elas simbolizam: no primeiro jantar na rue de Choiseul, na casa de Arnoux, ela está ali, sobre a chaminé; a sra. Arnoux tirará dali a fatura do xale de *cashmere* que Arnoux deu a Rosanette. Frédéric a anotará, na casa de Rosanette, no segundo vestibulo, “entre um vaso cheio de cartões de visita e objetos para escrever”. E ela é logicamente a testemunha e a aposta da última confrontação entre as três mulheres, ou, mais exatamente, da confrontação final de Frédéric *com* as três mulheres que se realiza a propósito desse objeto e que não pode deixar de evocar o “tema das três caixinhas” analisado por Freud.

Sabe-se que Freud, tomando como ponto de partida uma cena do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em que os pretendentes devem es-

colher entre três escrínios, um de ouro, o outro de prata, o terceiro de chumbo, mostra que esse tema trata de fato da “escolha que faz um homem entre três mulheres”, sendo os escrínios “símbolos do essencial na mulher, portanto, da própria mulher”.⁹⁹ Pode-se supor que, através do esquema mítico inconscientemente empregado para evocar essa espécie de violação da pureza sonhada da sra. Arnoux, representada pela apropriação mercenária de seu porta-jóias, Flaubert introduz também um esquema social homólogo, a saber, a oposição entre a arte e o dinheiro; pode, assim, produzir uma representação de uma região inteiramente essencial do espaço social que, de início, parece ausente: o próprio campo literário, que se organiza em torno da oposição entre a arte pura, associada ao amor puro, e a arte burguesa, sob suas duas formas, a arte mercenária que se pode dizer maior, representada pelo teatro burguês, e associada à figura da sra. Dambreuse, e a arte mercenária menor, representada pelo *vaudeville*, o cabaré ou o folhetim, evocada por Rosanette. Mais uma vez, somos obrigados a supor que é através da elaboração de uma história, e graças a ela, que o autor é levado a trazer à luz a estrutura mais profundamente enterrada, mais obscura, porque a mais diretamente ligada aos seus investimentos primários, que está no próprio princípio de suas estruturas mentais e de suas estratégias literárias.

O PODER DA ESCRITA

Assim, somos conduzidos ao verdadeiro lugar da relação, tantas e tantas vezes evocada, entre Flaubert e Frédéric. Aí onde se costuma ver uma dessas projeções complacentes e ingênuas do gênero autobiográfico, é preciso ver, na realidade, um trabalho de *objetivação de si*, de autoanálise, de socioanálise. Flaubert se separa de Frédéric, da indeterminação e da impotência que o definem, no próprio ato de escrever a história de Frédéric, cuja impotência se manifesta, entre outras coisas, por sua incapacidade de escrever, de tornar-se escritor.¹⁰⁰ Longe de sugerir com isso a identificação do autor com a personagem, é sem dúvida para melhor marcar a distância que toma em relação a Gustave e seu amor pela sra. Schlésinger, no ato mesmo de escrever a história de Frédéric, que Flaubert indica que Frédéric projeta escrever um romance, imediatamente abandonado, que se passava em Veneza e cujo “herói era ele próprio, a heroína a sra. Arnoux”.¹⁰¹

Flaubert sublima a indeterminação de Gustave, sua “apatia profunda”,¹⁰² pela apropriação retrospectiva de si próprio que assegura ao es-

crever a história de Frédéric. Frédéric ama na sra. Arnoux “as mulheres dos livros românticos”;¹⁰³ jamais reencontra na felicidade real toda a felicidade sonhada; ¹⁰⁴ inflama-se de uma “concupiscência retrospectiva e inexprimível”¹⁰⁵ na evocação literária das amantes dos reis; conspira, por suas inabilidades, suas indecisões ou suas delicadezas, com os acasos objetivos que vêm retardar ou impedir a satisfação de um desejo ou realização de uma ambição.¹⁰⁶ E pensa-se na frase que, bem no fim do romance, conclui o retorno nostálgico de Frédéric e Deslauriers à sua visita frustrada à casa da turca: “Foi isso que tivemos de melhor”. Essa debandada da ingenuidade e da pureza revela-se retrospectivamente como uma realização: de fato, ela condensa toda a história de Frédéric, ou seja, a experiência da posse virtual de uma pluralidade de possíveis entre os quais não se pode e não se quer escolher, que, pela indeterminação que ela determina, está no princípio da impotência. É a essa revelação desesperadamente retrospectiva que estão condenados todos aqueles que só podem viver sua vida no futuro do pretérito, à maneira da sra. Arnoux evocando sua relação com Frédéric: “Não importa, nós nos teremos amado muito”.

Poder-se-iam citar vinte frases da *Correspondance* [Correspondência] em que Flaubert parece falar exatamente a linguagem de Frédéric: “Muitas coisas que me deixam frio quando as vejo ou quando outros falam delas entusiasma-me, irritam-me, ferem-me, se falo delas e, sobretudo, se escrevo”.¹⁰⁷ “Pintará o vinho, o amor, as mulheres, a glória, com a condição, meu rapaz, de que não serás nem beberão, nem amante, nem marido, nem soldado. Emaranhados na vida, vemo-la mal, sofremo-la ou gozamo-la em demasia. O artista, na minha opinião, é uma monstruosidade — algo fora da natureza.”¹⁰⁸ No entanto, o autor de *A educação sentimental* é precisamente aquele que soube converter em projeto artístico a “paixão inativa”¹⁰⁹ de Frédéric. Flaubert não podia dizer: “Frédéric sou eu”. Ao escrever uma história que teria podido ser a sua, nega que essa história de um malogro seja a história daquele que a escreve.

Flaubert fez um *partido* daquilo que se impunha a Frédéric como um destino: a recusa das determinações sociais, daquelas que, como as maldições burguesas, associam-se a uma posição social, assim como das marcas propriamente intelectuais, como a vinculação a um grupo literário ou a uma revista.¹¹⁰ Durante toda a sua vida, tentou manter-se nessa posição indeterminada, nesse *lugar neutro* de onde se pode sobrevoar os grupos e seus conflitos, as lutas que opõem entre si as diferentes espécies de intelectuais e de artistas e aquelas que os defrontam globalmente com as

diferentes variedades de “proprietários”. *A educação sentimental* marca um momento privilegiado desse trabalho: a intenção estética e a neutralização que ela opera aplicam-se aí ao próprio possível que lhe foi preciso negar para constituir-se, a saber, a indeterminação passiva de Frédéric, equivalente espontâneo, e por isso mesmo fracassado, da indeterminação ativa do “criador” que ele trabalha em criar. A compatibilidade imediata de todas as posições sociais que, na existência ordinária, não podem ser ocupadas simultaneamente ou mesmo sucessivamente, entre as quais é preciso escolher, pelas quais, queira-se ou não, somos escolhidos, é apenas na e pela criação literária que se pode vivê-la.

“Eis por que amo a Arte. É que aí, pelo menos, tudo é liberdade, nesse mundo de ficções. Aí se sacia tudo, faz-se tudo, é-se a um só tempo seu rei e seu povo, ativo e passivo, vítima e sacerdote. Nada de limites; a humanidade é para você um fantoche com guizos que se faz soar na ponta de sua frase como um equilibrista na ponta de seu pé.”¹¹¹ Pensar-se-á também nas biografias imaginárias que atribui a si mesmo, retrospectivamente, santo Antônio: “Eu teria feito bem em permanecer entre os monges de Nítria [...]. Mas teria servido melhor meus irmãos sendo simplesmente um padre [...]. Dependia apenas de mim ser... por exemplo... gramático, filósofo [...]. Soldado era preferível [...]. Nada me impedia, igualmente, de comprar com meu dinheiro um cargo de publicano no pedágio de alguma ponte”.¹¹² Entre as numerosíssimas variações sobre o tema das existências compostáveis, reteremos esta passagem de uma carta a George Sand: “Não experimento como vós esse sentimento de uma vida que começa, a estupefação de uma existência recém-desabrochada. Parece-me, ao contrário, que sempre existi e possuo lembranças que remontam aos faraós. Vejo-me em diferentes eras da história, muito nitidamente, exercendo ofícios diferentes e em situações múltiplas. Meu indivíduo atual é o resultado de minhas individualidades desaparecidas. Fui barqueiro no Nilo, *leno* na Roma do tempo das guerras púnicas, depois retórico grego em Suburra, onde era devorado por percevejos. Morri, durante a cruzada, por ter comido uvas demais na costa da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro. Talvez imperador do Oriente”.¹¹³

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma,

especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais,¹¹⁴ é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições. Como o idealismo berkeleyano, o idealismo do mundo social supõe a visão em sobrevôo e o ponto de vista absoluto do espectador soberano, isento da dependência e do trabalho, por onde se evoca a resistência do mundo físico e do mundo social, e capaz, como diz Flaubert, “de colocar-se de um salto acima da humanidade e de não ter com ela nada em comum, apenas uma relação de olhar”. Eternidade e ubiquidade, esses são os atributos divinos que se outorga o observador puro. “Eu via as outras pessoas viver, mas outra vida que não a minha: uns acreditavam, outros negavam, outros duvidavam, outros, enfim, não se ocupavam absolutamente de tudo isso e faziam seus negócios, isto é, vendiam em suas lojas, escreviam seus livros ou gritavam em suas cátedras.”¹¹⁵

Reconhece-se, aqui ainda, a relação fundamental de Flaubert com Frédéric como possibilidade a uma só vez superada e conservada de Gustave. Através da personagem Frédéric, que ele poderia ter sido, Flaubert objetiva o idealismo do mundo social que se exprime na relação de Frédéric com o universo das posições oferecidas às suas aspirações, no dilettantismo do adolescente burguês provisoriamente isento das sujeições sociais, “sem ninguém para cuidar, sem eira nem beira, sem fé nem lei”, como diz o Sartre de *La mort dans l'âme* [Com a morte na alma]. Ao mesmo tempo, a *ubiquidade social* perseguida por Frédéric inscreve-se na definição social do ofício de escritor, e pertencerá doravante à representação do artista como “criador” incriado, sem vínculos nem raízes, que orienta não apenas a produção literária, mas toda uma maneira de viver a condição de intelectual.

Mas é difícil separar a questão dos determinantes sociais da ambição de afastar-se de todas as determinações e de sobrevoar em pensamento o mundo social e seus conflitos. O que se evoca, através da história de Frédéric, é que a ambição intelectual poderia não ser mais que a inversão imaginária da falência das ambições temporais. Não é significativo que Frédéric, que, então no topo de sua trajetória, não escondia seu desdém por seus amigos, revolucionários frustrados (ou frustrados revolucionários), jamais se sinta tão intelectual como quando seus negócios vão mal? Perturbado pela censura do sr. Dambreuse a respeito de suas ações e pelas alusões da sra. Dambreuse a respeito de seu carro e de Rosanette, defende entre os banqueiros as posições do intelectual, para concluir: “Os negócios não me interessam”.¹¹⁶

E como o escritor poderia deixar de perguntar-se se o desprezo do escritor pelo “burguês” e pelas posses temporais em que se aprisiona — propriedades, títulos, condecorações, mulheres — não deve alguma coisa ao ressentimento do “burguês” frustrado, levado a converter seu fracasso em aristocratismo da renúncia eletiva? “Artistas: gabar seu desinteresse”, diz o *Dictionnaire des idées reçues* [Dicionário das idéias feitas]. O culto do desinteresse é o princípio de uma prodigiosa inversão, que faz da pobreza riqueza recusada, portanto, riqueza espiritual. O mais pobre dos projetos intelectuais vale uma fortuna, aquela que se lhe sacrifica. Melhor ainda, não há fortuna temporal que possa rivalizar com ele, pois que lhe seria em todo caso preferido... Quanto à autonomia que supostamente justifica essa renúncia imaginária a uma riqueza imaginária, não seria ela a liberdade condicional, e limitada ao seu universo separado, que o “burguês” lhe atribui? A revolta contra o “burguês” não permanece comandada pelo que contesta por todo o tempo em que ignora o princípio, propriamente reacional, de sua existência? Como estar seguro de que não é mais uma vez o “burguês” que, mantendo-o à distância, permite ao escritor tomar suas distâncias com relação a ele?¹¹⁷

A FÓRMULA DE FLAUBERT

Assim, através da personagem de Frédéric e da descrição de sua posição no espaço social, Flaubert revela a fórmula geradora que está no princípio de sua própria criação romanesca: a relação de dupla recusa das posições opostas nos diferentes espaços sociais e das tomadas de posições correspondentes que está no fundamento de uma relação de distância objetivadora com relação ao mundo social.

“Frédéric, preso *entre duas massas profundas*, não se movia, fascinado, aliás, e divertindo-se extremamente. Os feridos que tombavam, os mortos estendidos não tinham o ar de verdadeiros feridos, de verdadeiros mortos. Parecia-lhe assistir a um *espetáculo*.”¹¹⁸ Poder-se-iam recen-sear inúmeros atestados desse *neutralismo esteta*: “Não me compadeço mais da sorte das classes operárias atuais do que dos escravos antigos que giravam a mó, não mais ou tanto quanto. Não sou mais moderno que antigo, não mais francês que chinês”.¹¹⁹ “Não há para mim no mundo senão os belos versos, as frases bem torneadas, harmoniosas, cantantes, os belos pores-do-sol, os luares, os quadros coloridos, os mármore antigos e as cabeças acentuadas. Para além, nada. Teria preferido ser Talma

a Mirabeau porque ele viveu em uma esfera de beleza mais pura. Os pássaros engaiolados causam-me tanta piedade quanto os povos escravizados. De toda a política, há apenas uma coisa que compreendo, é a rebelião. Fatalista como um turco, creio que tudo que podemos fazer pelo progresso da humanidade ou nada é a mesma coisa.”¹²⁰ A George Sand, que excita sua verve nihilista, Flaubert escreve: “Ah! como estou cansado do ignóbil operário, do inepto burguês, do estúpido camponês e do odioso eclesiástico! É por isso que me perco, tanto quanto posso, na antiguidade”.¹²¹

Essa dupla recusa está sem dúvida também no princípio de todos esses pares de personagens que funcionam como esquemas geradores do discurso romanesco, Henry e Jules da primeira *Educação sentimental*, Frédéric e Deslauriers, Pellerin e Delmar em *A educação* etc. Ela se afirma ainda no gosto pelas simetrias e as antíteses (particularmente visível nos esboços de *Bouvard e Pécuchet* publicados por Demorest), antíteses entre coisas paralelas e paralelos entre coisas antitéticas, e sobretudo pelas trajetórias cruzadas que conduzem tantas personagens de Flaubert de um extremo ao outro do campo do poder, com todas as palinódias sentimentais e todas as reviravoltas políticas correlatas, simples desenvolvimentos no tempo, sob a forma de processos biográficos, da mesma estrutura quiasmática: em *A educação sentimental*, Hussonnet, revolucionário que se torna ideólogo conservador, Sénécal, republicano que se torna agente de polícia a serviço do golpe de Estado e abate na barricada seu ex-amigo Dussardier.¹²²

Mas o atestado mais claro desse esquema gerador, verdadeiro princípio da invenção flaubertiana, é revelado pelos cadernos em que Flaubert anotava os esboços de seus romances: as estruturas que a escrita confunde e dissimula, pelo trabalho de formalização, revelam-se aí com toda a clareza. Três vezes dois pares de personagens antitéticas, cujas trajetórias se cruzam, estão destinados a todos os reviramentos e renegações, vira-voltas e reviravoltas, sobretudo da esquerda para a direita, com os quais se encanta o desencantamento burguês. É preciso dar a ler na íntegra esse projeto, “O juramento dos amigos”,* em que Flaubert põe em cena duas dessas reviravoltas que lhe são caras, em um espaço social bastante semelhante ao de *A educação*.

(*) M. J. Durry, *op. cit.*, pp. 111, 258-9.

O JURAMENTO DOS AMIGOS

Um [industrial] <comerciante> opaco fazendo uma grande fortuna
par { um homem de letras de início poeta...
depois decaindo jornalista torna-se célebre
um verdadeiro poeta — cada vez mais refinado e obscuro —
[concreto
médico
jurista o homem do direito. tabelião
Advogado — republicano. tornando-se ministério público.
[trabalho da família para desmoralizá-lo (ern. cavaleiro)
par { um verdadeiro republicano todas as utopias sucessivamente
(Emm. Vasse)
acaba na guilhotina
empregado em um escritório
A degradação do Homem pela Mulher. —
O Herói democrata, <letrado> livre-pensador
<& pobre> apaixonado por uma grande dama católica. a
filosofia e a religião moderna em oposição, —
& infiltrando-se uma na outra.
Ele é de início virtuoso para a merecer. — <ela é para
ele o ideal> depois vendo que isso não serve para nada, ele
se torna canalha. & reabilita-se no final por um ato de
devotamento. — ele a salva na Comuna da qual faz parte volta-se
em seguida contra a comuna & se deixa matar pelos versalheses.
Ele é de início poeta lírico <não impresso> —
depois autor dramático <não representado> — depois romancista
<não notado> — depois jornalista. [depois]
<e vai tornar-se> funcionário quando o império cai.
— Ele se voltou para o poder durante o Ministério Olivier.
Então Ela [vai] <quer> dar-lhe sua filha
Um liberal (um pouco <tornando-se cada vez mais>
cético) a Católica o corrompe suavemente
— Ela perde sua fé.
ele se arruína.

M. J. Durry, *op. cit.*, pp. 111, 258-9.

Tudo leva a pensar que o trabalho de escrita (“as agruras do estilo”, evocadas com tanta freqüência por Flaubert) visa em primeiro lugar dominar os efeitos incontrolados da ambivalência da relação com todos aqueles que gravitam no campo do poder. Essa ambivalência que Flaubert tem em comum com Frédéric (em quem a objetiva), e que faz com que jamais possa identificar-se completamente com nenhuma de suas personagens, é

sem dúvida o fundamento prático da vigilância extrema com a qual controla a distância inerente à situação de narrador. A preocupação de evitar a *confusão das pessoas* à qual sucumbem tão frequentemente os romancistas (quando colocam seus pensamentos no espírito das personagens), e de manter uma distância até na identificação decisória da compreensão verdadeira, parece-me ser a raiz comum de todo um conjunto de traços estilísticos localizados por diferentes analistas: o uso deliberadamente ambíguo da *citação* que pode ter valor de ratificação ou de derisão, e exprimir ao mesmo tempo a hostilidade (é o tema da “coletânea de tolices”) e a identificação; o hábil encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre que permite fazer variar de maneira infinitamente sutil a distância entre o sujeito e o objeto da narrativa e o ponto de vista do narrador sobre o ponto de vista das personagens (“De todos os franceses, o que tremia mais forte era o sr. Dambreuse. O novo estado das coisas ameaçava sua fortuna, mas sobretudo burlava sua experiência. Um sistema tão bom, um rei tão sábio! Como era possível! A terra ia desabar! Já no dia seguinte, despediu três domésticos, vendeu seus cavalos, comprou, para sair às ruas, um chapéu mole, pensou mesmo em deixar crescer a barba...”¹²³); o emprego do *como se* (“Então ele estremeceu, tomado de uma tristeza glacial, como se houvesse entrevisto mundos inteiros de miséria e de desespero...”), que, como observa Gérard Genette, “introduz uma visão hipotética”¹²⁴ e lembra explicitamente que o autor atribui às personagens pensamentos prováveis, em lugar de lhes “emprestar seus próprios pensamentos”, sem o saber e, em todo caso, sem o fazer saber; o uso, salientado por Proust, dos tempos verbais, e em particular do imperfeito e do perfeito, apropriados para marcar distâncias variadas com o presente da narração e do narrador; o recurso a brancos que, à maneira de imensas reticências, abrem um espaço para a reflexão silenciosa do autor e do leitor; o “assíndeto generalizado”, notado por Roland Barthes,¹²⁵ manifestação negativa — portanto despercebida — do afastamento do autor, que se assinala pela supressão dessas minúsculas intervenções lógicas, as partículas de ligação, através das quais se introduzem, de maneira imperceptível, relações de causalidade ou de finalidade, de oposição ou de similitude, e se insinua toda uma filosofia da ação e da história.

Assim, a dupla distância do neutralismo social e a oscilação constante entre a identificação e a hostilidade, a adesão e a derrisão que ela favorece, predispunham Flaubert a produzir a visão do campo do poder que propõe em *A educação sentimental*. Visão que se poderia dizer sociológica se não estivesse separada de uma análise científica pela forma co-

mo se revela e se mascara a um só tempo. Com efeito, *A educação sentimental* reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. Mas ela o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações* ou, melhor, *evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeitos, especialmente *sobre os corpos*, pela "magia evocativa" de palavras capazes de "falar à sensibilidade" e de obter uma crença e uma participação imaginária *análogas* às que concedemos ordinariamente ao mundo real.¹²⁶

A tradução sensível dissimula a estrutura, na forma mesma na qual a apresenta e graças à qual é bem-sucedida em produzir um *efeito de crença* (antes que de real). E é isso sem dúvida que faz com que a obra literária possa por vezes dizer mais, mesmo sobre o mundo social, que muitos escritos com pretensão científica (sobretudo quando, como aqui, as dificuldades que se trata de vencer para chegar ao conhecimento são menos obstáculos intelectuais que resistências da vontade); mas ela o diz apenas de um modo tal que não o diz realmente. O desvendamento encontra seu limite no fato de que o escritor conserva de alguma maneira o controle do retorno do recalcado. A formalização que ele opera funciona como um eufemismo generalizado e a realidade literariamente desrealizada e neutralizada que propõe permite-lhe satisfazer uma vontade de saber capaz de contentar-se com a sublimação que lhe oferece a alquimia literária.

Para desvelar completamente a estrutura que o texto literário desvelava apenas velando-a, a análise deve reduzir a narração de uma aventura ao protocolo de uma espécie de montagem experimental. Compreende-se que ela tenha algo de profundamente desencantador. Mas a reação de hostilidade que desperta obriga a levantar com toda a clareza a questão da especificidade da expressão literária: dar forma é também seguir as formalidades, e a denegação operada pela expressão literária é o que permite a manifestação limitada de uma verdade que, dita de outra maneira, seria insuportável. O "efeito de real" é essa forma muito particular de crença que a ficção literária produz através de uma referência denegada ao real designado que permite saber recusando saber o que ele é realmente. A leitura sociológica rompe o encanto. Colocando em suspenso a cumplicidade que une o autor e o leitor na mesma relação de denegação da realidade expressa pelo texto, ela revela a verdade que o texto enuncia, mas de modo tal que não a diz; além disso, ela faz surgir *a contrario* a verdade do próprio texto que, precisamente, define-se em sua especifici-

dade pelo fato de que não diz o que diz como ela o diz.¹²⁷ A forma na qual se enuncia a objetivação literária é sem dúvida o que permite a emergência do real mais profundo, mais oculto (aqui, a estrutura do campo do poder e o modelo do envelhecimento social), porque ela é o véu que permite ao autor e ao leitor dissimulá-lo e dissimulá-lo para eles próprios.

O encanto da obra literária deve-se sem dúvida, em grande parte, a que fale das coisas mais sérias sem pedir, à diferença da ciência segundo Searle, para ser levada completamente a sério. A escrita oferece ao próprio autor e ao seu leitor a possibilidade de uma compreensão denegatória, que não é uma compreensão pela metade. Sartre diz, na *Critique de la raison dialectique* [Crítica da razão dialética], a propósito de suas primeiras leituras da obra de Marx: “Eu compreendia tudo e não compreendia nada”. Tal é a compreensão da vida que temos através da leitura dos romances. Não se pode “viver todas as vidas”, segundo as palavras de Flaubert, pela escrita ou pela leitura, senão porque são umas tantas maneiras de não as viver verdadeiramente. E quando chegamos a viver realmente o que tínhamos vivido cem vezes na leitura dos romances, precisamos retomar do zero nossa “educação sentimental”. Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romanescas, e entre as quais é preciso também contar os autores de romances — “Madame Bovary sou eu” —, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frédéric, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. No princípio do funcionamento de todos os campos sociais, trate-se do campo literário ou do campo do poder, há a *illusio*, o investimento no jogo. Frédéric é aquele que não consegue empenhar-se em nenhum dos jogos de arte ou de dinheiro produzidos e propostos pelo mundo social. Seu bovarismo tem como princípio a impotência para levar a sério o real, isto é, as apostas dos jogos ditos sérios.

A ilusão romanesca, que, em suas formas mais radicais, pode chegar, com Dom Quixote ou Emma Bovary, à abolição completa da fronteira entre a realidade e a ficção, encontra seu princípio, assim, na experiência da realidade como ilusão: se a adolescência aparece como a idade romanesca por excelência, e Frédéric como a encarnação exemplar dessa idade, é talvez porque a entrada na vida, ou seja, em um ou outro dos jogos sociais que o mundo social oferece ao nosso investimento, nem sempre seja evidente. Frédéric — como todas as adolescências difíceis — é

um formidável analisador de nossa relação mais profunda com o mundo social. Objetivar a ilusão romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada.

Apêndice 1
RESUMO DE
“A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL”

Frédéric Moreau, estudante em Paris por volta de 1840, conhece a sra. Arnoux, mulher de um editor de arte, que tem loja de quadros e de gravuras no *faubourg* Montmartre. Apaixona-se por ela. Alimenta vagas veleidades ao mesmo tempo literárias, artísticas e mundanas. Tenta introduzir-se na casa de Dambreuse, banqueiro mundano, mas, decepcionado pela acolhida que lhe é dada, recai na incerteza, na ociosidade, na solidão e no sonho. Frequenta todo um grupo de jovens que vão gravitar em torno dele, Martinon, Cisy, Sénecal, Dussardier e Hussonnet. É convidado para a casa de Arnoux e sua paixão pela sra. Arnoux reanima-se. De férias em Nogent, na casa de sua mãe, é informado da situação precária de sua fortuna e encontra a pequena Louise Roque, que se enamora dele. Enriquecido por uma herança inesperada, parte novamente para Paris.

Reencontra a sra. Arnoux, cuja acolhida o decepciona. Conhece Rosanette, cortesã, amante de Arnoux. Está dividido entre tentações diversas, oscilando de uma a outra: de um lado, Rosanette e os encantos da vida de luxo; do outro, a sra. Arnoux, que tenta em vão seduzir; enfim, a rica sra. Dambreuse, que poderia ajudá-lo a realizar suas ambições mundanas. Depois de uma longa sucessão de hesitações e de tergiversações, retorna a Nogent, decidido a desposar a pequena Roque. Mas parte mais uma vez para Paris: Marie Arnoux aceita um encontro. Ele espera em vão enquanto se luta nas ruas (em 22 de fevereiro de 1848). Decepcionado e furioso, vai consolar-se nos braços de Rosanette.

Testemunha da revolução, Frédéric frequenta assiduamente Rosanette: tem dela um filho que morre cedo. Frequenta também o salão dos Dambreuse. Torna-se amante da sra. Dambreuse. Esta, depois da morte de seu marido, propõe-lhe casamento. Mas, bruscamente, ele rompe em primeiro lugar com Rosanette, depois com a sra. Dambreuse, sem por isso

reencontrar a sra. Arnoux, que, depois da falência de seu marido, deixou Paris. Volta a Nogent, decidido a desposar a pequena Roque. Mas esta se casou com seu amigo Deslauriers.

Quinze anos mais tarde, em março de 1867, a sra. Arnoux o visita. Confessam-se mutuamente seu amor, evocam o passado. Separam-se para sempre.

Dois anos mais tarde, Frédéric e Deslauriers fazem o balanço de sua falência. Não lhes restam mais que as lembranças de sua juventude; a mais preciosa, a de uma visita à casa da turca, é a história de uma debandada: Frédéric, que tinha o dinheiro, fugira do bordel, assustado com a visão de tantas mulheres oferecidas; e Deslauriers fora obrigado a segui-lo. Eles concluem: "Isso foi o que tivemos de melhor".

Apêndice 2
QUATRO LEITORAS DE
“A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL”

Então se é de bom grado revolucionário em arte e em literatura, ou pelo menos acredita-se sê-lo, pois se toma por grandes audácias e imensos progressos tudo que contradiz as idéias aceitas pelas duas gerações que precederam aquela que chega à idade madura. Então como hoje e como em todos os tempos, enganamo-nos com palavras, entusiasma-mo-nos por frases vazias, e vive-se de ilusões. Na política, um Regimbard, um Sénécal são tipos que encontramos ainda e que se verão enquanto os homens freqüentarem as cervéjarias e os clubes; no mundo dos negócios e das finanças, há sempre os Dambreuse e os Arnoux; entre os pintores, os Pellerin; Hussonnet é ainda a praga das salas de redação; e, no entanto, todos eles são bem de seu tempo e não de hoje. Mas têm tal humanidade que percebemos neles os caracteres permanentes que constituem, em vez de uma personagem de romance destinada a morrer com seus contemporâneos, um tipo que sobrevive ao seu século. E o que dizer dos protagonistas, Frédéric, Deslauriers, sra. Arnoux, Rosanette, sra. Dambreuse, Louise Roque? Jamais um romance mais amplo ofereceu ao leitor tal quantidade de figuras tão marcadas por traços característicos.

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*, Paris, Librairie de France, 1928, pp. 22-3.

Os três amores de Frédéric, a sra. Arnoux, Rosanette, a sra. Dambreuse, poderiam, com algum artifício, ser estilizados sob estes três nomes, a beleza, a natureza, a civilização [...]. Assim é o centro do quadro, os valores claros. As bordas, os valores escuros, figuras mais secundárias, são de um lado o grupo dos revolucionários, do outro lado o grupo dos burgueses, os homens do progresso e os homens da ordem. Direita e esquerda, essas realidades políticas são pensadas aqui como valores de

artista, e Flaubert não vê aí mais que a oportunidade de pôr em cena, uma vez mais, como em Homais e Bournisien, as duas máscaras alternadas da tolice humana [...]. Essas figuras dependem umas das outras, pelo fato de que se interpelam e se completam, mas não se ligam ao coração e ao tema do romance, poder-se-ia afastá-las sem alterar sensivelmente o motivo principal.

A. Tribaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 161, 166, 170.

Que significa o título? A educação sentimental de Frédéric Moreau é a sua educação pelo sentimento. Ele aprende a viver ou, mais exatamente ainda, aprende o que é a existência fazendo a experiência do amor, dos amores, da amizade, da ambição... E essa experiência desemboca no fracasso total. Por quê? Em primeiro lugar, porque Frédéric é, antes de tudo, um imaginativo no mau sentido do termo, que sonha a existência em vez de apreender-lhe lucidamente as necessidades e os limites, portanto, porque é, em larga medida, a réplica masculina de Emma Bovary; enfim, e por via de consequência, Frédéric é um *veleidoso*, a maior parte do tempo *incapaz* de tomar uma decisão, a não ser decisões excessivas e extremas, por rompantes.

Isso significa dizer que *A educação sentimental* desemboca no nada? Não pensamos assim. Pois há Marie Arnoux. Essa pura figura *resgata*, por assim dizer, todo o romance. Marie Arnoux é, com certeza, Elisa Schlésinger, mas não se pode deixar de pensar que é Elisa singularmente idealizada. Se a sra. Schlésinger era sob muitos aspectos uma mulher bastante respeitável, o que se sabe dela, apesar de tudo, sua atitude, pelo menos equívoca, por ocasião de sua ligação com Schlésinger, o fato, pelo menos provável, de que foi, em dado momento, a amante de Flaubert fazem pensar que, no final das contas, Marie Arnoux é sem dúvida antes o ideal feminino de Flaubert que uma imagem fiel e autêntica de sua "grande paixão". Entretanto, tal como é, Marie Arnoux permanece, no meio de um mundo onde pululam os arrivistas, os vaidosos, os sensuais, os pândegos, os sonhadores ou os inconscientes, uma figura profundamente humana, feita de ternura, de resignação, de firmeza, de sofrimentos silenciosos, de bondade.

J.-L. Douchin, apresentação de *L'éducation sentimentale*, Paris, Larousse, col. Nouveaux Classiques Larousse, 1969, pp. 15-7.

Em que medida o amor que ele lhe dirige é homossexual? Em seu excelente artigo “A escrivãzinha dupla”, Roger Kempf estabeleceu muito hábil e judiciosamente a “androginia” de Flaubert. Ele é homem e mulher: precisei mais acima que se pretende mulher nas mãos das mulheres, mas é muito possível que tenha vivido esse avatar da vassalagem como um abandono de seu corpo aos desejos do Senhor. Kempf faz perturbadoras citações. Estas, em particular, que destaca na segunda *Educação*: “No dia da chegada de Deslauriers, Frédéric deixa-se convidar por Arnoux...”; avistando seu amigo, “pôs-se a tremer como uma mulher adúltera sob o olhar de seu esposo”; e: “Depois Deslauriers pensou na própria pessoa de Frédéric. Ela sempre exercera sobre ele um charme quase feminino”. Eis então um casal de amigos em que, “por um acordo tácito, um representaria a mulher e o outro o esposo”. É com razão que o crítico acrescenta que “essa distribuição dos papéis é muito sutilmente comandada” pela feminilidade de Frédéric. Ora, Frédéric, em *A educação*, é a encarnação principal de Flaubert. Pode-se dizer, em suma, que, consciente dessa feminilidade, ele a interioriza fazendo-se a esposa de Deslauriers. Muito habilmente, Gustave mostra-nos Deslauriers perturbado por sua mulher Frédéric, mas jamais esta desfalecendo diante da virilidade de seu marido.

J.-P. Sartre, *L'idiote de la famille, Gustave Flaubert, 1821-1857*, t. 1, Paris, Gallimard, 1971, pp. 1046-7.

Apêndice 3

A PARIS DE "A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL"

Reconhece-se no triângulo cujos vértices são representados pelo mundo dos negócios (iv, a *chaussée* d'Antin, residência dos Dambreuse), pelo mundo da arte e dos artistas de sucesso (v, o *faubourg* Montmartre, com *A Arte Industrial* e as residências sucessivas de Rosanette) e pelo meio dos estudantes (ii, o Quartier Latin, residência inicial de Frédéric e de Martinon) uma estrutura que não é outra que não a do espaço social de *A educação sentimental*.¹ Esse universo em seu conjunto é ele próprio definido objetivamente por uma dupla relação de oposição, jamais evocada na própria obra, de um lado à grande aristocracia antiga do *faubourg* Saint-Germain (iii), freqüentemente mencionada em Balzac e totalmente ausente de *A educação*, e, do outro lado, às "classes populares" (i): as zonas de Paris que foram lugar dos acontecimentos revolucionários decisivos de 1848 são excluídas do romance de Flaubert (a descrição dos primeiros incidentes do Quartier Latin² e dos distúrbios no Palais-Royal reconduz todas as vezes aos bairros de Paris constantemente evocados no resto do romance). Dussardier, único representante das classes populares no romance, trabalha inicialmente na rua de Cléry.³ O lugar de chegada a Paris de Frédéric, na volta de Nogent, situa-se também nesse bairro (rua do Coq-Héron).

O Quartier Latin, bairro dos estudos e do "começo de vida", é a residência dos estudantes e das grisetes cuja imagem social está a constituir-se (em particular, com os *Contes et nouvelles* de Musset, especialmente "Frédéric et Bernerette", publicado em *La Revue des Deux Mondes*). A trajetória social de Frédéric inicia-se aí: mora sucessivamente na rua Saint-Hyacinthe,⁴ depois no cais Napoléon,⁵ janta regularmente na rua de La Harpe.⁶ Da mesma maneira que Martinon.⁷ Na imagem social de Paris que os literatos estão construindo, e à qual se refere tacitamente Flaubert, o Quartier Latin, lugar da festa galante, dos artistas e das grisetes

tempo ao mundo equívoco do *faubourg* Montmartre e sobretudo à antiga aristocracia do *faubourg* Saint-Germain, entre outras coisas pelo caráter heterogêneo da população que aí reside (testemunhado, no romance, pela distância social entre Frédéric, Dambreuse e Arnoux) e pela mobilidade de seus membros (Dambreuse chegou a ela, Frédéric só tem acesso a ela depois de sua herança, Martinon a atinge por seu casamento e Arnoux logo será excluído dela). Essa nova burguesia, que pretende salvar ou criar (dotando-se, por exemplo, de enormes mansões) os sinais do antigo padrão de vida do *faubourg* Saint-Germain, é sem dúvida, em parte, o produto de uma *readaptação social* que se traduz por uma *translação espacial*;⁸ “O sr. Dambreuse chamava-se realmente conde d’Ambreuse; mas, desde 1825, abandonando pouco a pouco sua nobreza e seu partido, voltara-se para a indústria”;⁹ e um pouco mais adiante, para assinalar ao mesmo tempo os laços e a *ruptura* geográfica e social: “Adulando as duquesas, ela [sra. Dambreuse] apaziguava os ressentimentos do nobre *faubourg* e fazia crer que o sr. Dambreuse ainda podia arrepender-se e prestar serviços”. O mesmo sistema de laços e de oposições pode ser lido no brasão de Dambreuse, a um só tempo marca heráldica e rótulo de cavalheiro de indústria. A alusão ao comitê da rua de Poitiers,¹⁰ local de encontro de todos os políticos conservadores, confirmaria, se necessário, que é nessa parte de Paris que doravante “tudo se passa”.

O *faubourg* Montmartre, onde Flaubert situou *L’art industriel* [A arte industrial] e os domicílios sucessivos de Rosanette, é o lugar de residência oficial dos artistas de sucesso (é lá, por exemplo, que residem Feydeau ou Gavarni, que lançará em 1841 o termo *lorette* para designar as cortesãs que freqüentam o setor de Notre-Dame de Lorette e da praça Saint-Georges). À maneira do salão de Rosanette, que é, de algum modo, sua transfiguração literária, esse bairro é o lugar de residência ou de encontro de financistas, de artistas de sucesso, de jornalistas e também de atrizes e de *lorettes*. Esses “cortesãos” ou cortesãs que, como *A arte industrial*, situam-se a meio caminho entre os bairros burgueses e os populares, opõem-se tanto aos burgueses da *chaussée* d’Antin quanto aos estudantes, às “grisettes” e aos artistas frustrados — que Gavarni ridiculariza duramente em suas caricaturas — do Quartier Latin. Arnoux, que, no tempo de seu esplendor, participa por sua residência (rua de Choiseul) e por seu local de trabalho (*boulevard* Montmartre) do universo do dinheiro e do universo da arte, vê-se remetido em primeiro lugar para o *faubourg* Montmartre (rua Paradis¹¹), antes de ser repellido para a exterior-

ridade absoluta da rua de Fleurus.¹² Rosanette circula também no espaço reservado das *lorettes* e seu declínio é marcado por um deslizamento progressivo para o leste, ou seja, para as fronteiras dos bairros operários: rua de Laval;¹³ em seguida, rua Grange-Batelière;¹⁴ enfim, *boulevard* Poissonnière.¹⁵

Assim, nesse *espaço estruturado e hierarquizado*, as *trajetórias* sociais ascendentes e descendentes distinguem-se claramente: do sul para o noroeste quanto às primeiras (Martinon e, por um tempo, Frédéric), do oeste ao leste e/ou do norte ao sul quanto às segundas (Rosanette, Arnoux). O fracasso de Deslauriers é assinalado pelo fato de que não deixa o ponto de partida, o bairro dos estudantes e dos artistas frustrados (praça das Trois-Maries).¹⁶

Primeira parte
TRÊS ESTADOS DO CAMPO

Artistas. Todos farsantes. Gabar seu desinteresse.

Gustave Flaubert

Somos operários de luxo. Ora, ninguém é bastante rico para nos pagar. Quando se quer ganhar dinheiro com a pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro. A Bovary custou-me... trezentos francos, que EU PAGUEI, e jamais receberei um centavo deles. Atualmente, chego a poder pagar meu papel, mas não as diligências, as viagens e os livros que meu trabalho me exige; e, no fundo, acho isso bom (ou finjo achá-lo bom), pois não vejo a relação que há entre uma moeda de cinco francos e uma idéia. É preciso amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, a menor profissão é preferível.

Gustave Flaubert

I

A CONQUISTA DA AUTONOMIA
A fase crítica da emergência do campo

É doloroso notar que encontramos erros semelhantes em duas escolas opostas: a escola burguesa e a escola socialista. Moralizemos! Moralizemos! bradam ambas com uma febre de missionários.

Charles Baudelaire

*Largue tudo.
Largue Dada.
Largue sua mulher, largue sua amante.
Largue suas esperanças e seus temores.
Livre-se de seus filhos num lugar solitário.
Largue o certo pelo duvidoso.
Largue, se preciso, uma vida fácil, o que lhe dão por uma
[situação de futuro.
Parta pelos caminhos.*

André Breton

A leitura de *A educação sentimental* é mais que um simples preâmbulo visando preparar o leitor para penetrar em uma análise sociológica do mundo social no qual foi produzida e que ela traz à luz. Obriga a interrogar-se sobre as condições sociais particulares que estão na origem da lucidez especial de Flaubert, e também dos limites dessa lucidez. Somente uma análise da gênese do campo literário no qual se constitui o projeto flaubertiano pode levar a uma compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho graças ao qual Flaubert chegou a *aplicá-la*, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é o produto.

Flaubert, como se sabe, contribuiu muito, com outros, Baudelaire especialmente, para a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito às suas próprias leis. Reconstruir o ponto de vista de Flaubert, ou seja, o ponto do espaço social a partir do qual se formou sua visão do mundo, e esse próprio espaço social, é dar a possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento se nos tornou tão familiar que as regularidades e as regras às quais obedece escapam-nos. É também, voltando aos "tempos heróicos" da luta pela independência em que, em face de uma repressão que se exerce em toda a sua brutalidade (com os processos, especialmente), as virtudes de revolta e de resistência devem afirmar-se com toda a clareza, redescobrir os princípios esquecidos, ou renegados, da liberdade intelectual.

UMA SUBORDINAÇÃO ESTRUTURAL

Não se pode compreender a experiência que os escritores e os artistas puderam ter das novas formas de dominação às quais se viram sujeitos na segunda metade do século XIX, e o horror que a figura do "burguês" por vezes lhes inspirou, se não se tem uma idéia do que representou a emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais (como os Talabot, os De Wendel ou os Schneider), novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais.¹

Pode-se citar este testemunho de André Siegfried falando de seu próprio pai, empresário têxtil: "Nessa educação, a cultura não participava em nada. Para dizer a verdade, ele jamais terá cultura intelectual e jamais se preocupará em tê-la. Será instruído, notavelmente informado, saberá tudo de que tem necessidade para sua ação do momento, mas o gosto desinteressado pelas coisas do espírito lhe será sempre estranho".² Da mesma maneira, André Motte, um dos grandes empregadores do Norte, escreve: "Repito todo dia aos meus filhos que o título de bacharel não lhes dará jamais um pedaço de pão para roer; que os coloquei no colégio para lhes permitir provar dos prazeres da inteligência; para os prevenir contra todas as falsas doutrinas, seja em literatura, seja em filosofia, seja em história. Mas acrescento que haveria para eles grande perigo em entregar-se demasiadamente aos prazeres do espírito".³

O reino do dinheiro por toda parte, e as fortunas dos novos dominantes, industriais aos quais as transformações técnicas e os apoios do

Estado oferecem lucros sem precedente, por vezes simples especuladores, exibem-se nas luxuosas mansões da Paris haussmanniana ou no esplendor das carruagens e das toaletes. A prática do candidato oficial permite conferir uma legitimidade política, com a vinculação ao poder legislativo, a homens novos, entre os quais uma forte proporção de homens de negócios, e instaurar ligações estreitas entre o mundo político e o mundo econômico que se apodera progressivamente da imprensa, cada vez mais lida e cada vez mais rentável.

A exaltação do dinheiro e do lucro vai ao encontro das estratégias de Napoleão III: para assegurar a fidelidade de uma burocracia mal convertida ao "impostor", gratifica seus servidores com emolumentos fastuosos e com suntuosos presentes; multiplica as festas, em Paris ou em Compiègne, para as quais convida, além dos editores e dos patrões de imprensa, os escritores e os pintores mundanos mais ortodoxos e mais conformistas, como Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval, ou Meissonier, Cabanel, Gérôme e os dispostos a conduzir-se como cortesãos, como Octave Feuillet e Viollet-le-Duc que encenam, com a ajuda de Gérôme ou de Cabanel, "quadros vivos" com temas retirados da história ou da mitologia.

Estamos longe das sociedades eruditas e dos clubes da sociedade aristocrática do século XVIII ou mesmo da Restauração. A relação entre os produtores culturais e os dominantes não tem mais nada do que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores, trata-se da dependência direta em relação ao comanditário (mais freqüente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores) ou mesmo da fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes. Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado.

Na ausência de verdadeiras instâncias específicas de consagração (a universidade, por exemplo, com exceção do Collège de France, praticamente não tem peso no campo), as instâncias políticas e os membros da

família imperial exercem um domínio direto sobre o campo literário e artístico, não apenas pelas sanções que atingem os jornais e outras publicações (processos, censura etc.), mas também por intermédio dos proveitos materiais ou simbólicos que estão em condição de distribuir: pensões (como a que Leconte de Lisle recebeu secretamente do regime imperial), acesso à possibilidade de ser encenado nos teatros, tocado nas salas de concerto ou de expor no Salão (cujo controle Napoleão III tentou tirar da Academia), cargos ou postos remunerados (como o posto de senador concedido a Sainte-Beuve), distinções honoríficas, Academia, Instituto etc.

Os gostos dos novos-ricos instalados no poder voltam-se para o romance, em suas formas mais fáceis — como os folhetins, disputados na corte e nos ministérios, e que dão lugar a empresas de edição lucrativas; ao contrário, a poesia, ainda associada às grandes batalhas românticas, à boemia e ao engajamento em favor dos desfavorecidos, constitui objeto de uma política deliberadamente hostil, em especial da parte do ministério de Estado — como testemunham, por exemplo, os processos tentados aos poetas ou as perseguições contra os editores como Poulet-Malassis, que publicara toda a vanguarda poética, particularmente Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, e que foi compelido à falência e à prisão por dívidas.

As sujeições inerentes à vinculação com o campo do poder exercem-se também sobre o campo literário graças às trocas que se estabelecem entre os poderosos, na maior parte novos-ricos em busca de legitimidade, e os mais conformistas ou os mais consagrados dos escritores, em especial através do universo sutilmente hierarquizado dos salões.

A imperatriz cerca-se, nas Tulherias, de escritores, de críticos e de jornalistas mundanos, todos tão notoriamente conformistas quanto Octave Feuillet, que, em Compiègne, era encarregado da organização dos espetáculos. O príncipe Jérôme exhibe seu liberalismo (por exemplo, dá um banquete em honra de Delacroix — o que não o impede de receber Augier) mantendo ao seu lado, no Palais-Royal, um Renan, um Taine ou um Sainte-Beuve. A princesa Mathilde, enfim, afirma sua originalidade em relação à corte imperial recebendo, de maneira muito seletiva, escritores como Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, os Goncourt, Taine ou Renan. Encontram-se em seguida, afastando-se da corte, salões como o do duque de Morny, protetor dos escritores e dos artistas, o da sra. de Solms, que, reunindo personagens tão heterogêneas quanto Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquerie, Banville, atrai o prestígio relacionado a um lu-

gar de oposição, o da sra. Sabatier, onde se trava a amizade entre Baudelaire e Flaubert, os de Nina de Callias e de Jeanne de Tourbey, reuniões bastante heteróclitas de escritores, de críticos e de artistas, o de Louise Colet, freqüentado pelo hugoanos e pelos sobreviventes do romantismo, mas também por Flaubert e seus amigos.

Esses salões não são apenas locais onde os escritores e os artistas podem reunir-se por afinidades e encontrar os poderosos, materializando assim, em interações diretas, a continuidade que se estabelece de um extremo ao outro do campo do poder; não são apenas refúgios elitistas onde aqueles que se sentem ameaçados pela irrupção da literatura industrial e dos jornalistas literatos podem ter a ilusão de reviver, sem acreditar nisso realmente, a vida aristocrática do século XVIII cuja nostalgia exprime-se com freqüência nos Goncourt: “Esse estilo urso do homem de letras do século XIX é curioso quando o comparamos à vida mundana dos literatos do século XVIII, de Diderot a Marmontel; a burguesia atual quase não procura o homem de letras a não ser que ele esteja disposto a aceitar o papel de animal estranho, de bufão ou de cicerone do estrangeiro”.⁴

Eles são também, através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm, especialmente através do que Sainte-Beuve chama de “imprensa literária”;⁵ por seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.

O salão da princesa Mathilde é o paradigma dessas *instituições bastardas*, de que encontramos o equivalente nos regimes mais tirânicos (fascistas ou stalinistas, por exemplo) e onde se instauram trocas que seria falso descrever na linguagem da “adesão” (ou, como se teria dito depois de 1968, da “recuperação”) e nos quais os dois campos, em definitivo, levam vantagem; é muitas vezes através dessas personagens em situação instável, bastante poderosas para ser levadas a sério pelos escritores e artista, sem o ser suficientemente para ser levadas a sério pelos poderosos, que se instauram formas suaves de domínio que impedem ou desencorajam a *secessão* completa dos detentores do poder cultural e que os enviscam em relações confusas, baseadas na gratidão e na culpabilidade do compromisso e do comprometimento, no que se refere a um poder de in-

tercessão percebido como um último recurso ou, pelo menos, como uma ilhota de exceção, capaz de justificar as concessões da má-fé e de dispensar rupturas heróicas.

Essa imbricação profunda do campo literário e do campo político revela-se no momento do processo de Flaubert, ocasião de mobilizar uma rede de relações poderosa, que une escritores, jornalistas, altos funcionários, grandes burgueses partidários do Império (seu irmão Achille, especialmente), membros da corte, e isso para além de todas as diferenças de gosto e de estilo de vida. Posto isso, nessa grande cadeia há excluídos *tout court*: no primeiro lugar, Baudelaire, proscrito da corte e dos salões dos membros da família imperial, que, diferentemente de Flaubert, perde seu processo, por não ter querido recorrer à influência de uma família de alta burguesia, e que cheira a enxofre porque conviveu com a boemia, mas também os realistas como Duranty, mais tarde Zola e seu grupo (embora muitos decanos da "segunda boemia", como Arsène Houssaye, tenham entrado no número dos literatos de poder). Há também os ignorados, como os parnasianos, freqüentemente, é verdade, de origem pequeno-burguesa e desprovidos de capital social.

Como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos, se não impenetráveis. E as lutas no seio do campo político, como a que opõe a imperatriz Eugénie, a estrangeira, *parvenue* e beata, à princesa Mathilde, outrora recebida pelo *faubourg* Saint-Germain e há muito tempo freqüentadora dos salões parisienses, protetora das artes, liberal e guardiã dos valores franceses, podem servir indiretamente os interesses dos escritores mais preocupados com sua independência literária: estes podem obter da proteção dos poderosos os meios materiais ou institucionais que não podem esperar do mercado, isto é, dos editores e dos jornais, nem, como compreenderam depressa depois de 1848, das comissões dominadas por seus mais desprovidos concorrentes da boemia.

Embora sem dúvida não esteja tão distante, em seus gostos reais (o romance-folhetim, o melodrama, Alexandre Dumas, Augier, Ponsard e Feydeau), daquela da qual pretende recusar a frivolidade, a princesa Mathilde quer dar a seu salão uma altíssima densidade literária. Aconselhada na escolha de seus convidados por Théophile Gautier, que se dirigira

a ela em 1861 para pedir-lhe que o ajudasse a encontrar um emprego capaz de o libertar do jornalismo, e por Sainte-Beuve, que, nos anos 1860, era um homem muito célebre, reinando em *Le Constitutionnel* e *Le Moniteur*, pretende agir como mecenas e protetora das artes: intervém constantemente para garantir favores ou proteções a seus amigos, obtendo o Senado para Sainte-Beuve, o prêmio da Academia francesa para George Sand, a Legião de Honra para Flaubert e Taine, lutando para assegurar a Gautier um posto, depois a Academia, intercedendo para que *Henriette Maréchal* fosse apresentada na Comédie-Française, protegendo, por intermédio de Nieuwerkerke, seu amante, do qual seguia o gosto em pintura, pintores empolados tais como Baudry, Boulanger, Bonnat ou Jalabert.⁶

É assim que os salões, que se distinguem mais pelo que excluem que pelo que aglutinam, contribuem para estruturar o campo literário (como o farão, em outros estados do campo, as revistas ou os editores) em torno das grandes oposições fundamentais: de um lado os literatos ecléticos e mundanos reunidos nos salões da corte, do outro os grandes escritores elitistas, agrupados em torno da princesa Mathilde e nos jantares Magny (fundados por Gavarni, grande amigo dos Goncourt, Sainte-Beuve e Chenevières, e reunindo Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer, redator-chefe do *Temps*, Renan, Berthelot, Charles Edmond, redator de *La Presse*) e, enfim, os cenáculos da boemia.

Os efeitos da dominação estrutural exercem-se também através da imprensa: diferentemente daquela da monarquia de julho, muito diversificada e fortemente politizada, a imprensa do Segundo Império, colocada sob a ameaça permanente da censura e, com muita frequência, sob o controle direto dos banqueiros, está condenada a relatar, em um estilo pesado e pomposo, os acontecimentos oficiais ou a submeter-se a vastas teorias litero-filosóficas sem consequência ou a prudhommismos dignos de Bouvard e Pécuchet. Os próprios jornais “sérios” abrem espaço ao folhetim, à crônica de bulevar e ao pequeno noticiário que dominam as duas mais célebres criações da época: *Le Figaro*, cujo fundador, Henri de Villemessant, reparte o lote dos mexericos que pôde coletar nos salões, nos cafés e nos bastidores entre diversas colunas, “ecos”, “crônicas”, “artigos”, e *Le Petit Journal*, jornal a um soldo, deliberadamente apolítico, que consagra a supremacia do pequeno noticiário mais ou menos romanceado.

Os diretores de jornais, freqüentadores assíduos de todos os salões, íntimos dos dirigentes políticos, são personagens aduladas, que ninguém

ousa desafiar, especialmente entre os escritores e os artistas que sabem que um artigo em *La Presse* ou *Le Figaro* cria uma reputação e abre um futuro. Foi por meio dos jornais, e dos folhetins, dos quais estão infalivelmente dotados e que todo mundo lê, do povo à burguesia, dos gabinetes ministeriais à corte, que, como diz Cassagne, “o industrialismo penetrou na própria literatura depois de ter transformado a imprensa”.⁷ Os industriais da escrita fabricam, segundo o gosto do público, obras escritas em um estilo fluente, de aparência popular, mas sem excluir o clichê “literário” nem a busca do efeito, “com as quais se adquiriu o hábito de medir o valor a partir das somas que renderam”:⁸ assim, Ponson du Terrail escrevia todos os dias uma página diferente para *Le Petit Journal*, *La Petite Presse*, jornal literário, *L’Opinion Nationale*, jornal político pró-imperial, *Le Moniteur*, jornal oficial do Império, *La Patrie*, jornal político muito sério. Por intermédio de sua ação como críticos, os escritores-jornalistas instauram-se, com toda a inocência, como medida de todas as coisas de arte e de literatura, autorizando-se, assim, a rebaixar tudo que os ultrapasse e a condenar todos os trabalhos capazes de colocar em discussão as disposições éticas que orientam seus julgamentos e onde se exprimem sobretudo os limites ou mesmo as mutilações intelectualmente inscritas em sua trajetória e em sua posição.

A BOEMIA E A INVENÇÃO DE UMA ARTE DE VIVER

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense. Apesar da multiplicação dos postos oferecidos pelo desenvolvimento dos negócios, as empresas e o serviço público (especialmente o sistema de ensino) não podem absorver todos os diplomados do ensino secundário, cujo número aumentou consideravelmente, por toda parte na Europa, no decorrer da primeira metade do século XIX, e terá um novo crescimento, na França, sob o Segundo Império.⁹

A defasagem entre a oferta e a procura de posições dominantes é particularmente assinalada na França sob o efeito de três fatores específicos:

a juventude dos quadros administrativos saídos da Revolução, do Império e da Restauração, que bloqueia por muito tempo o acesso às carreiras abertas aos filhos da pequena e da média burguesia, exército, medicina, administração (a que se acrescenta a concorrência dos aristocratas que reconquistaram a administração e barram as “capacidades” provenientes da burguesia); a centralização que concentra os diplomados em Paris; o exclusivismo da grande burguesia que, especialmente sensibilizada pelas experiências revolucionárias, percebe toda forma de mobilidade ascendente como uma ameaça para a ordem social (como testemunha o discurso de Guizot, em 1º de fevereiro de 1836, diante da Câmara dos Deputados, sobre o caráter inadaptado do ensino das humanidades) e que tenta reservar as posições eminentes, em especial na alta administração, aos seus próprios filhos — entre outras coisas, esforçando-se por conservar o monopólio do acesso ao ensino secundário clássico. De fato, sob o Segundo Império, particularmente em relação ao crescimento econômico, os efetivos do ensino secundário continuam a crescer (passando de 90 mil em 1850 para 150 mil em 1875), assim como os do ensino superior, sobretudo literário e científico).¹⁰

Esses recém-chegados, nutridos de humanidades e de retórica mas desprovidos dos meios financeiros e das proteções sociais indispensáveis para fazer valer seus títulos, vêm-se remetidos às profissões literárias que estão cercadas de todos os prestígios dos triunfos românticos e que, à diferença das profissões mais burocratizadas, não exigem nenhuma qualificação escolarmente garantida, ou então às profissões artísticas exaltadas pelo sucesso do Salão. Com efeito, está claro que, como sempre acontece, os fatores ditos morfológicos (e em particular os que dizem respeito ao *volume* das populações referidas) estão eles próprios subordinados a condições sociais tais como, nesse caso particular, o prestígio prodigioso das grandes carreiras de pintor ou de escritor: “Mesmo aqueles de nós que não eram do ofício”, escreve Jules Buisson, “não pensavam nas coisas senão para escrever sobre elas...”.¹¹

Essas mudanças morfológicas são sem dúvida um dos determinantes maiores (pelo menos a título de causa permissiva) do processo de autonomização dos campos literário e artístico e da transformação correlativa da relação entre o mundo da arte e da literatura e o mundo político. Pode-se, para compreender essa transformação, pensá-la por analogia com a passagem, muitas vezes analisada, do doméstico, ligado por laços pessoais a uma família, ao trabalhador livre (do qual o operário agrícola de We-

ber é um caso particular), que, liberto dos laços de dependência capazes de limitar ou de impedir a venda livre de sua força de trabalho, está disponível para confrontar-se com o mercado e sofrer-lhe as sujeições e as sanções anônimas, com frequência mais impiedosas que a violência branda do paternalismo.¹² A virtude maior dessa comparação é prevenir contra a tendência muito difundida de reduzir esse processo fundamentalmente ambíguo apenas aos seus efeitos alienantes (na tradição dos românticos ingleses, analisada por Raymond Williams): esquece-se que ele exerce efeitos libertadores, por exemplo, oferecendo à nova “*intelligentsia* proletaróide” a possibilidade de viver, sem dúvida muito miseravelmente, de todos os pequenos ofícios ligados à literatura industrial e ao jornalismo, mas que as novas possibilidades assim adquiridas podem estar também no princípio de novas formas de dependência.¹³

Com a reunião de uma população muito numerosa de jovens que aspiram a viver da arte, e separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver que estão começando a inventar, é uma verdadeira sociedade na sociedade que faz sua aparição; mesmo que, como mostrou Robert Darnton, ela se anunciasse, em uma escala sem dúvida muito mais restrita, desde o fim do século XVIII, essa sociedade dos escritores e dos artistas, onde predominam, pelo menos numericamente, os plumitivos e os aprendizes de pintor, tem algo de inteiramente extraordinário, sem precedente, e suscita muitas interrogações, em primeiro lugar entre seus próprios membros. O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa. Fazer da arte de viver uma das belas-artes é predispô-la a entrar na literatura; mas a invenção da personagem literária da boemia não é um simples fato de literatura: de Murger e Champfleury a Balzac e ao Flaubert de *A educação sentimental*, os romancistas contribuem grandemente para o reconhecimento público da nova entidade social, especialmente ao inventar e difundir a própria noção de boemia, e para a construção de sua identidade, de seus valores, de suas normas e de seus mitos.

A certeza de ser coletivamente detentores da excelência em matéria de estilo de vida exprime-se por toda parte, das *Scènes de la vie bohème* [Cenas da vida boemia] ao *Traité de la vie élégante* [Tratado da vida elegante]. Assim, segundo Balzac, em um universo dividido em “três clas-

ses de seres”, o homem que trabalha” (ou seja, desordenadamente, o lavrador, o pedreiro ou o soldado, o pequeno varejista, o empregado subalterno ou mesmo o médico, o advogado, o grande negociante, o fidalgo de província e o burocrata), “o homem que pensa” e “o homem que não faz nada” e se dedica à “vida elegante”, “o artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste, segundo o seu capricho, a blusa do lavrador, e determina o fraque usado pelo homem na moda; não segue leis. Ele as impõe. Se se ocupa em não fazer nada ou se medita uma obra-prima, sem parecer ocupado; se conduz um cavalo com um morso de madeira ou dirige com toda a velocidade os cavalos de uma *britschka*; se não tem vinte centavos de seu ou se lança ouro pela janela, ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade”.¹⁴ A familiaridade e a cumplicidade impedem-nos de ver tudo que é posto em jogo em um texto como esse, ou seja, o trabalho de construção de uma realidade social da qual participamos mais ou menos como intelectuais por pertinência ou por aspiração e que não é outra que não a identidade social do produtor intelectual. Essa realidade designada por palavras de uso comum como escritor, artista, intelectual, os produtores culturais (o texto de Balzac é apenas um entre milhares) trabalharam para a produzir, por enunciações normativas ou, melhor, performativas, como esta: sob a aparência de dizer o que é, essas descrições visam fazer ver e fazer crer, fazer ver o mundo social de acordo com as crenças de um grupo social que tem a particularidade de possuir quase um monopólio da produção de discurso sobre o mundo social.

Realidade ambígua, a boemia inspira sentimentos ambivalentes, mesmo entre seus mais ferozes defensores. Em primeiro lugar, porque desafia a classificação: próxima do “povo” com o qual frequentemente partilha a miséria, está separada dele pela arte de viver que a define socialmente e que, mesmo que a oponha ostensivamente às convenções e às conveniências burguesas, a situa mais perto da aristocracia ou da grande burguesia que da pequena burguesia bem-comportada, especialmente na ordem das relações entre os sexos em que experimenta em grande escala todas as formas de transgressão, amor livre, amor venal, amor puro, erotismo, que institui como modelos em seus escritos. Tudo isso não é menos verdade em relação aos seus membros mais desprovidos que, seguros de seu capital cultural e de sua autoridade nascente de *taste makers*, conseguem garantir para si, pelo menor custo, as audácias de vestuário, as fantasias culinárias, os amores mercenários e os lazeres refinados que os “burgueses” precisam pagar a preço alto.

Mas, além disso, aumentando assim sua ambigüidade, a boemia muda constantemente ao longo do tempo, à medida que cresce numericamente e seus prestígios ou suas miragens atraem esses jovens desprovidos, muitas vezes de origem provinciana e popular, que, por volta de 1848, dominam a "segunda boemia": diferentemente dos dândis românticos da "boemia dourada" da rua do Doyenné, a boemia de Murger, Champfleury ou Duranty constitui um verdadeiro exército de reserva intelectual, diretamente sujeito às leis do mercado, e com freqüência obrigado a exercer uma segunda profissão, às vezes sem relação direta com a literatura, para poder viver uma arte que não pode fazê-lo viver.

De fato, as duas boemias coexistem no instante, com pesos sociais diferentes segundo os momentos: os "intelectuais proletaróides", muitas vezes tão miseráveis que, tomando a si próprios como objeto, segundo a tradição das memórias românticas à maneira de Musset, inventam o que se chamará de "realismo", coabitam, não sem choques, com burgueses transviados ou desclassificados que possuem todas as propriedades dos dominantes menos uma, parentes pobres das grandes dinastias burguesas, aristocratas arruinados ou em declínio, estrangeiros ou membros de minorias estigmatizadas como os judeus. Esses "burgueses sem um tostão", como diz Pissarro, ou cuja renda serve apenas para financiar uma empresa a fundo perdido, estão como ajustados por antecipação, em seu *habitus* duplo ou dividido, à posição em falso, a de dominados entre os dominantes, que os condena a uma espécie de indeterminação objetiva, portanto subjetiva, jamais tão visível quanto nas oscilações simultâneas ou sucessivas de sua relação com os poderes.

A RUPTURA COM O "BURGUÊS"

As relações que os escritores e os artistas mantêm com o mercado, cuja sanção anônima pode criar entre eles disparidades sem precedente, contribuem sem dúvida para orientar a representação ambivalente que têm do "grande público", a uma só vez fascinante e desprezado, no qual confundem o "burguês", escravizado às preocupações vulgares do negócio, e o "povo", entregue ao embrutecimento das atividades produtivas. Essa dupla ambivalência os inclina a formar uma imagem ambígua de sua própria posição no espaço social e de sua função social: o que explica que sejam levados a fortíssimas oscilações em matéria de política e que, como as inúmeras mudanças de regime ocorridas entre os anos 1830 e os anos 1880 permitem verificar, tendam a deslizar, como a limalha, para o pólo

do campo que se encontra momentaneamente reforçado. Assim, nos últimos anos da monarquia de julho, quando o centro de gravidade do campo desloca-se para a esquerda, observa-se um deslizamento generalizado para a “arte social” e as idéias socialistas (o próprio Baudelaire fala da “pueril utopia da arte pela arte”¹⁵ e ergue-se violentamente contra a arte pura). Ao contrário, sob o Segundo Império, nem sempre aderindo abertamente e exibindo às vezes, como Flaubert, o maior desprezo por “Badinguet”, muitos dos defensores da arte pura freqüentam assiduamente um ou outro dos salões mantidos pelas grandes personagens da corte imperial.

Mas a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida de artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado. Ela oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum. A revolução cultural nascida desse mundo às avessas que é o campo literário e artístico só pôde ser bem-sucedida porque os grandes herejarcas podiam contar, em sua vontade de subverter todos os princípios de visão e de divisão, se não com o apoio, pelo menos com a *atenção* de todos aqueles que, ao entrar no universo da arte em via de constituição, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que aí tudo fosse possível.

Assim, está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo “burguês” que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural. O desgosto mesclado de desprezo que inspiram nos escritores (Flaubert e Baudelaire especialmente) esse regime de novos-ricos sem cultura, inteiramente colocado sob o signo do falso e do falsificado, o crédito concedido pela corte às obras literárias mais comuns, aquelas mesmas que toda a imprensa veicula e celebra, o materialismo vulgar dos novos mestres da economia, o servilismo cortês de boa parte dos escritores e dos artistas não contribuiu pouco para favorecer a ruptura com o mundo ordinário que é inse-

parável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império.

“Tudo era falso”, diz Flaubert em uma carta de 28 de setembro de 1871 a Maxime du Camp:¹⁶ “falso exército, falsa política, falsa literatura, falso crédito e mesmo falsas cortesãs”. E ele desenvolve o tema em uma carta a George Sand:¹⁷ “Tudo era falso, falso realismo, falso crédito e mesmo falsas mundanas [...]. E essa falsidade [...] aplicava-se sobretudo na maneira de julgar. Desejava-se uma atriz, mas como boa mãe de família. Exigia-se que a arte fosse moral, que a filosofia fosse clara, que o vício fosse decente, que a ciência se colocasse ao alcance do povo”. E Baudelaire: “O 2 de dezembro fisicamente me despoliticou. Não há mais idéias gerais”. Poder-se-ia citar também, embora seja muito mais tardio, este texto de Bazire a propósito do *Jesus insultado pelos soldados*, de Manet, que exprime bem o horror particular suscitado pela atmosfera cultural do Segundo Império: “Esse Jesus, que sofre realmente entre soldados carrascos, e que é um homem em lugar de ser um deus, também não podia ser aceito... Era-se fanático pelo bonito, e, da vítima aos flageladores, ter-se-ia desejado que todas as personagens tivessem figuras sedutoras. Existe e existirá sempre uma escola para a qual a natureza tem necessidade de ser enfeitada e que admite a arte apenas com a condição de que minta. Essa doutrina florescia então: o Império tinha gostos de ideal e detestava que se vissem as coisas tais como são”.¹⁸

Como não supor que a experiência política dessa geração, com o fracasso da revolução de 1848 e o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, em seguida a longa desolação do Segundo Império, desempenhou um papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que vai de par com o culto da arte pela arte? Essa religião exclusiva é o último recurso daqueles que recusam a submissão e a abdicação: “O momento era funesto para os versos”, como escreverá Flaubert em prefácio às *Dernières chansons* de seu amigo Louis Bouilhet. As imaginações, assim como as coragens, encontravam-se singularmente rebaixadas, e o público, assim como o poder, não estava disposto a permitir a independência do espírito”.¹⁹ Quando o povo manifestou uma imaturidade política que se iguala apenas à covardia cínica da burguesia, e quando os sonhos humanistas e as causas humanitárias foram escarneados ou desonrados por aqueles mesmos que faziam profissão de os defender — jor-

nalistas que se vendem a quem der mais, antigos “mártires da arte” que se tornam sentinelas da ortodoxia artística, literatos que favorecem um falso idealismo de evasão em suas peças e em seus romances “honestos” —, pode-se dizer, com Flaubert, que “não há mais nada” e que “é preciso encerrar-se e continuar, de cabeça baixa em sua obra, como uma toupeira”,²⁰

E de fato, como observa Albert Cassagne, “eles se consagraram à arte independente, à arte pura, e, como a arte precisa de uma matéria, irão buscar essa matéria no passado, ou então a tirarão do presente, mas para fazer dela simples representações objetivas plenamente desinteressadas”:²¹ “O pensamento de Renan esboça a evolução que o conduzirá ao diletantismo (‘Desde 1852 tornei-me todo curiosidade’); Leconte de Lisle enterra sob o mármore parnasiano seus sonhos humanitários; os Goncourt repetem que ‘o artista, o homem de letras, o cientista, jamais deveriam imiscuir-se na política: é a tempestade que deveriam deixar passar abaixo deles’ ”.²²

Aceitando essas descrições, é preciso recusar a idéia, que elas correm o risco de sugerir, de uma determinação direta pelas condições econômicas e políticas: é a partir da posição bem particular que ocupam no microcosmo literário que os Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle ou Goncourt apreendem uma conjuntura política que, compreendida através das categorias de percepção inerentes às suas disposições, permite e solicita sua inclinação à independência (que outras condições históricas teriam podido reprimir ou neutralizar, por exemplo, reforçando, como às vésperas e logo depois de 1848, as posições dominadas no campo literário e no campo social).

BAUDELAIRE NOMÓTETA

Essa análise das relações entre o campo literário e o campo do poder, que acentua as formas, abertas ou larvadas, e os efeitos, diretos ou invertidos, da dependência, não deve fazer esquecer o que constitui um dos efeitos maiores do funcionamento do mundo literário como campo. Não há dúvida de que a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou ao mercado, quer se trate do empenho carreirista que leva alguns literatos (pensa-se em um Maxime du Camp) a perseguir os privilégios e as honras, quer da submissão às solicitações da imprensa e do jornalismo que precipita autores de folhetins e de *vaudevilles* em uma literatura sem exigências e sem escritura, desempenhou um papel deter-

minante, em personagens como Baudelaire ou Flaubert, na resistência cotidiana que levou à afirmação progressiva da autonomia dos escritores; e é certo que, na fase heróica da conquista da autonomia, a ruptura ética é sempre, como se vê bem em Baudelaire, uma dimensão fundamental de todas as rupturas estéticas.

Mas não é menos certo que a indignação, a revolta, o desprezo permanecem princípios negativos, contingentes e conjunturais, muito diretamente dependentes das disposições e das virtudes singulares das pessoas e sem dúvida muito fáceis de inverter ou de derrubar, e que a independência reacional que suscitam permanece muito vulnerável às tentativas de sedução ou de anexação dos poderosos. Práticas regular e duradouramente isentas das sujeições e das pressões diretas ou indiretas dos poderes temporais são possíveis apenas se podem encontrar seu princípio não nas inclinações oscilantes do humor ou nas resoluções voluntaristas da moralidade, mas na própria necessidade de um universo social que tem por lei fundamental, por *nomos*, a independência com relação aos poderes econômicos e políticos; se, em outras palavras, o *nomos* específico que constitui como tal a ordem literária ou artística encontrar-se instituído a um só tempo nas estruturas objetivas de um universo socialmente regulado e nas estruturas mentais daqueles que o habitam e que tendem por isso aceitar como evidentes as injunções inscritas na lógica imanente de seu funcionamento.

É apenas em um campo literário e artístico levado a um alto grau de autonomia, como será o caso na França da segunda metade do século XIX (especialmente depois de Zola e do caso Dreyfus), que todos aqueles que pretendem afirmar-se como membros com plenos direitos do mundo da arte, e sobretudo aqueles que aí entendem ocupar posições dominantes, sentir-se-ão obrigados a manifestar sua independência com relação aos poderes externos, políticos ou econômicos; então, e apenas então, a indiferença em relação aos poderes e às honras, mesmo as mais específicas aparentemente, como a Academia, ou até o prêmio Nobel, a distância em relação aos poderosos e seus valores serão imediatamente compreendidas, ou mesmo respeitadas e, com isso, recompensadas, e tenderão, por esse motivo, a impor-se cada vez mais amplamente como máximas práticas das condutas legítimas.

Na fase crítica da constituição de um campo autônomo reivindicando o direito de definir ele próprio os princípios de sua legitimidade, as contribuições para a contestação das instituições literárias e artísticas (entre as quais a queda da Academia de pintura e do Salão marcará o ápice) e para a invenção e a imposição de um novo *nomos* vieram das posições

mais diversas: em primeiro lugar, da juventude em número excedente do Quartier Latin que denuncia e condena, especialmente no teatro, os comprometimentos com o poder; do cenáculo realista dos Champfleury e Durrant, que opõem suas teorias político-literárias ao “idealismo” conformista da arte burguesa; enfim, e sobretudo, dos defensores da arte pela arte. Com efeito, os Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ou Leconte de Lisle têm em comum, para além de suas diferenças, estar comprometidos com uma obra que se situa nos antípodas da produção escravizada aos poderes ou no mercado e, a despeito de suas concessões discretas às seduções dos salões ou mesmo, com Théophile Gautier, da Academia, são os primeiros a formular claramente os cânones da nova legitimidade. São eles que, fazendo da ruptura com os dominantes o princípio da existência do artista enquanto artista, instituem-na como regra de funcionamento do campo em via de constituição. Assim, Renan pode profetizar: “Se a revolução se fizer em um sentido absolutista e jesuítico, reagiremos na direção da inteligência e do liberalismo. Se se fizer em proveito do socialismo, reagiremos no sentido da civilização e da cultura intelectual que evidentemente sofrerá em primeiro lugar com essa explosão...”.

Se, nessa empresa coletiva, sem desígnio explicitamente determinado nem chefe expressamente designado, fosse preciso nomear uma espécie de herói fundador, um *nomóteta*, e um ato inicial de fundação, evidentemente não se poderia pensar senão em Baudelaire e, entre outras transgressões criativas, em sua candidatura à Academia francesa, perfeitamente séria e paródica a um só tempo. Por uma decisão maduramente deliberada, até em sua intenção ultrajante (é a cadeira de Lacordaire que ele escolhe disputar), e destinada a parecer tão extravagante, ou mesmo escandalosa, aos seus amigos do campo da subversão quanto aos seus inimigos do campo da conservação, que dominam precisamente a Academia e diante dos quais escolhe apresentar-se — ele os visitará um a um —, Baudelaire desafia toda a ordem literária estabelecida. Sua candidatura é um verdadeiro atentado simbólico, e muito mais explosivo que todas as transgressões sem conseqüências sociais que, quase um século mais tarde, os meios da pintura chamarão de “ações”: ele contesta, e desafia, as estruturas mentais, as categorias de percepção e de apreciação que, estando ajustadas às estruturas sociais por uma congruência tão profunda que escapam às apreensões da crítica aparentemente mais radical, estão no princípio de uma submissão inconsciente e imediata à ordem cultural, de uma adesão visceral que se trai, por exemplo, no “assombro” de um Flaubert, não obstante capaz entre todos de compreender a provocação baudelairiana.

Flaubert escreve a Baudelaire, que lhe pedira que recomendasse sua candidatura a Jules Sandeau: “Tenho tantas perguntas a fazer-lhe e meu assombro foi tão profundo que um volume não bastaria!”²³ E a Jules Sandeau, com uma ironia bem baudelaireana: “O candidato exorta-me a dizer-lhe ‘o que penso dele’. Deve conhecer suas obras. Quanto a mim, com certeza, se participasse da honrosa assembléia, gostaria de vê-lo sentado entre Villemain e Nisard! Que quadro!”²⁴

Ao apresentar sua candidatura a uma instituição de consagração ainda amplamente reconhecida, Baudelaire, que ignora menos do que ninguém a acolhida que lhe será dada, afirma o direito à consagração que lhe é conferido pelo reconhecimento de que goza no círculo estreito da vanguarda; ao forçar essa instância, aos seus olhos desacreditada, a manifestar às claras sua incapacidade de o reconhecer, ele afirma também o direito, e mesmo o dever, que cabe ao detentor da nova legitimidade, de virar a mesa dos valores, obrigando aqueles mesmos que o reconhecem, e que seu ato desconcerta, a admitir que reconhecem ainda a ordem antiga mais do que supõem. Por seu ato contrário ao bom senso, insensato, tenta instituir a anomia que, paradoxalmente, é o *nomos* desse universo paradoxal que será o campo literário levado à plena autonomia, a saber, a livre concorrência entre criadores-profetas que afirmam livremente o *nomos* extra-ordinário e singular, sem precedente nem equivalente, que os define com propriedade. É bem isso que ele diz a Flaubert em sua carta de 31 de janeiro de 1862: “Como não adivinhou que Baudelaire queria dizer: Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, isto é, *literatura pura*?”²⁵

E a ambigüidade do próprio Baudelaire, que, enquanto afirma até o fim a mesma recusa obstinada da vida “burguesa”, permanece apesar de tudo ansioso por reconhecimento social (não sonhou ele por um momento com a Legião de Honra ou, como escreveu a sua mãe, com a direção de um teatro?), faz ver toda a dificuldade da ruptura que os revolucionários fundadores (as mesmas oscilações são observadas em Manet) devem operar para instaurar uma ordem nova. Da mesma maneira que a transgressão eletiva do inovador (pensamos no *Toureiro morto*, de Manet) pode aparecer como falta de habilidade da incompetência, assim também o fracasso deliberado da provocação permanece um fracasso, ao menos aos olhos dos Villemain ou mesmo dos Sainte-Beuve — que conclui

seu artigo do *Constitutionnel* consagrado às eleições acadêmicas com estas observações cheias de pérfida condescendência: “O certo é que o sr. Baudelaire ganha em ser visto, que ali onde se esperava ver entrar um homem estranho, excêntrico, encontramos em presença de um candidato polido, respeitoso, exemplar, de um moço gentil, fino de linguagem e inteiramente clássico nas maneiras”.²⁶

Sem dúvida não é fácil, mesmo para o próprio criador na intimidade de sua experiência, discernir o que separa o artista frustrado, boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado, do “artista maldito”, vítima provisória da reação suscitada pela revolução simbólica que opera. Enquanto o novo princípio de legitimidade, que permite ver na maldição presente um sinal da eleição futura, não é reconhecido por todos, durante o tempo, portanto, em que um novo regime estético não se instaurou no campo e, para além dele, no próprio campo do poder (o problema colocar-se-á nos mesmos termos a Manet e aos “recusados” do Salão), o artista herético está condenado a uma extraordinária incerteza, princípio de uma terrível *tensão*.

Foi sem dúvida porque viveu com a lucidez dos começos todas as contradições, experimentadas como *double binds*, que são inerentes ao campo literário em via de constituição, que ninguém viu melhor que Baudelaire o elo entre as transformações da economia e da sociedade e as transformações da vida artística e literária que colocam os pretendentes à condição de escritores ou de artistas diante da alternativa da degradação, com a famosa “vida de boemia”, feita de miséria material e moral, de esterilidade e de ressentimento, ou da submissão igualmente degradante aos gostos dos dominantes, através do jornalismo, do folhetim ou do teatro de boulevard. Crítico obstinado do gosto burguês, opõe-se com o mesmo vigor à “escola burguesa” dos “cavaleiros do bom senso”, liderada por Émile Augier, e à “escola socialista”, que aceitam, uma e outra, a mesma palavra de ordem (moral): “Moralizemos! Moralizemos!”.

Em seu artigo sobre *Madame Bovary* publicado em *L'Artiste*, ele escreve: “Há vários anos, a parcela de interesse que o público concede às coisas espirituais estava singularmente diminuindo; seu orçamento de entusiasmo ia encolhendo sempre. Os últimos anos de Luís Filipe haviam visto as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação; mas o novo romancista encontrava-se diante de uma sociedade gasta — pior do que gasta —, embrutecida e voraz, tendo apenas horror pela ficção e amor apenas pela posse”.²⁷ Da mesma maneira, in-

do mais uma vez ao encontro de Flaubert, que, carta após carta (especialmente a Louise Colet), luta contra o “bonito”, o “sentimental”, ele denuncia, em um projeto de resposta a um artigo de Jules Janin a propósito de Heine, o gosto pelo bonito, o alegre, o encantador que leva a preferir, à melancolia dos poetas estrangeiros, a alegria dos poetas franceses (pensa naqueles que, como Béranger, podem fazer-se os cantores da “encantadora embriaguez dos vinte anos”²⁸). E tem fúrias dignas de Flaubert contra aqueles que aceitam servir ao gosto burguês, no teatro especialmente: “Desde algum tempo, um grande furor de honestidade apoderou-se do teatro e também do romance [...]. Um dos mais orgulhosos sustentáculos da honestidade burguesa, um dos cavaleiros do bom senso, o sr. Émile Augier, fez uma peça, *La ciguë*, em que se vê um rapaz turbulento, farrista e bebedor [...] apaixonar-se [...] pelos olhos puros de uma moça. Viram-se grandes libertinos [...] buscar no ascetismo [...] amargas volúpias desconhecidas. Isso seria belo, embora bastante comum. Mas ultrapassaria as forças virtuosas do público do sr. Augier. Creio que ele quis provar que no fim sempre é preciso *tomar juízo...*”²⁹

Ele vive e descreve com a suprema lucidez a contradição descoberta em um aprendizado da vida literária efetuado no sofrimento e na revolta, no seio da boemia dos anos 1840: o rebaixamento trágico do poeta, a exclusão e a maldição que o atingem lhe são impostos pela necessidade exterior ao mesmo tempo que se impõem a ele, por uma necessidade inteiramente interna, como a condição da realização de uma obra. A experiência e a consciência dessa contradição fazem com que, diferentemente de Flaubert, coloque toda a sua existência e toda a sua obra sob o signo do desafio, da ruptura, e que se saiba e se queira para sempre irrecuperável.

Se Baudelaire ocupa no campo uma posição assimilável à de Flaubert, dá a ela uma dimensão heróica, baseada sem dúvida em sua relação com sua família, que o levará, no momento de seu processo, a uma atitude muito diferente da de Flaubert, disposto a fazer funcionar a honorabilidade burguesa de sua linhagem, e que é responsável também por um longo mergulho na miséria da vida boêmia. É preciso citar a carta que ele escreve a sua mãe, “extenuado, de fadiga, de tédio e de fome”: “Envie-me [...] com que viver uns vinte dias [...]. Creio tão perfeitamente no emprego do tempo e no poder de minha vontade que sei positivamente que se conseguisse levar, durante quinze ou vinte dias, uma vida regular, minha inteligência estaria salva”³⁰ Enquanto Flaubert sai do processo de *Ma-*

dame Bovary engrandecido pelo escândalo, elevado à posição dos maiores escritores do tempo, Baudelaire conhece, depois do processo das *Fleurs du mal* [Flores do mal], a sorte de um homem “público”, por certo, mas estigmatizado, excluído da boa sociedade e dos salões frequentados por Flaubert e proscrito do universo literário pela grande imprensa e pelas revistas. Em 1861, a segunda edição das *Flores do mal* é ignorada pela imprensa e, portanto, pelo grande público, mas impõe seu autor nos meios literários, onde conserva inúmeros inimigos. Pela sucessão contínua de desafios que lança aos partidários da ordem estabelecida, tanto em sua vida quanto em sua obra, Baudelaire encarna a posição mais extrema da vanguarda, a da revolta contra todos os poderes e todas as instituições, a começar pelas instituições literárias.

Sem dúvida, é levado a tomar pouco a pouco suas distâncias das complacências realistas ou humanitárias da boemia, mundo relaxado e inculco, que confunde em seus insultos os grandes criadores românticos e os plagiadores demasiado honestos da literatura aburguesada, e a opor-lhe a obra a ser feita no sofrimento e no desespero, como Flaubert em *Croisset*.

Desde os anos 1840, Baudelaire marca sua distância em relação à boemia realista pela simbólica de sua aparência exterior, opondo ao desmazelo de seus companheiros a elegância do dândi, expressão visível da tensão que não deixará de habitá-lo. Fustiga as ambições realistas de Champfleury que, “como estuda minuciosamente [...] acredita apreender uma realidade exterior”; escarnece do realismo, “injúria abjeta [...] que significa para o vulgo não um método novo de criação, mas uma descrição minuciosa dos acessórios”.³¹ Em sua descrição da “juventude realista, entregando-se, ao sair da infância, à arte realística (para coisas novas, é preciso palavras novas!)”, não tem palavras bastante duras, a despeito de sua amizade por Champfleury, que jamais renegará: “O que a caracteriza nitidamente é um ódio decidido, nativo, pelos museus e bibliotecas. No entanto, tem seus clássicos, particularmente Henri Murger e Alfred de Musset [...]. De sua absoluta confiança no gênio e na inspiração, tira o direito de não se submeter a nenhuma ginástica [...] Tem maus costumes, amores tolos, tanto de fatuidade quanto de preguiça”.³²

Mas ele jamais renega o que adquiriu por ocasião de sua passagem pelas regiões mais deserddadas do mundo literário, portanto, as mais favoráveis a uma percepção crítica e global, desencantada e complexa, atra-

vessada por contradições e paradoxos, desse próprio mundo e de toda a ordem social; a privação e a miséria, embora ameacem a todo momento sua integridade mental, aparecem-lhe como o único lugar possível da liberdade e o único princípio legítimo da inspiração inseparável de uma insurreição.

Não é nos salões, ou na correspondência, como Flaubert, que segue aí uma tradição aristocrática, que ele trava seu combate, mas no seio desse mundo de “desclassificados”, como diz Hippolyte Babou, que forma o exército heterogêneo da revolução cultural. Através dele, é toda a boemia, desprezada, estigmatizada (até na tradição do socialismo autoritário, pronta a aí reconhecer a figura suspeita do *Lumpenproletariat*), e o “artista maldito” que se encontram reabilitados (vemo-lo na carta a sua mãe de 20 de dezembro de 1855 em que opõe “a admirável faculdade poética, a clareza de idéias e a capacidade de esperança que constituem [seu] capital”, ou seja, o capital específico, garantido por um campo literário autônomo, ao “capital efêmero que lhe falta para instalar-se de maneira a trabalhar em paz, longe de uma maldita carcaça de proprietário”³³). Rompendo com a nostalgia ingênua do retorno a um mecenato aristocrático à maneira do século XVIII (freqüentemente evocado por escritores não obstante próximos dele no campo, como os Goncourt ou Flaubert), formula uma definição extremamente realista, e premonitória, do que será o campo literário. É assim que, zombando do decreto de 12 de outubro de 1851 destinado a encorajar “os autores de peças com fim moral e educativo”, escreve: “Há em um prêmio oficial alguma coisa que dobra o homem e a humanidade, e ofusca o pudor e a virtude [...]. Quanto aos escritores, seu prêmio está na estima de seus iguais e na caixa dos livreiros”³⁴.

Ao tentar reunir, para as compreender, as diferentes ações que Baudelaire conduziu, tanto em sua vida quanto em sua obra, tendo em vista afirmar a independência do artista, e não apenas todas essas recusas que, depois dele, tornaram-se como que constitutivas de uma existência de escritor, recusa da família (de origem e de vinculação), recusa da carreira, recusa da sociedade, corre-se o risco de dar a impressão de voltar à tradição hagiográfica que tem por princípio a ilusão que consiste em ver a coerência deliberada de um projeto nos produtos objetivamente congruentes de um *habitus*. Como não perceber, porém, algo como uma política da independência nas ações que Baudelaire levou adiante em matéria de edição e de crítica? Sabe-se que, em um tempo em que o desenvolvimento

da literatura “comercial” fez a fortuna de algumas grandes editoras, Hachette, Lévy ou Larousse, Baudelaire escolheu associar-se, para as *Flores do mal*, a um pequeno editor, Poulet-Malassis, que freqüentava os cafés da vanguarda: recusando as condições financeiras mais favoráveis e a difusão incomparavelmente mais ampla que lhe oferecia Michel Lévy, porque, precisamente, temia para seu livro uma divulgação demasiado vasta, compromete-se com um editor menor, mas ele próprio comprometido no combate em favor da jovem poesia (publicará especialmente Asselineau, Astruc, Banville, Barbey d’Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle) e plenamente identificado com os interesses de seus autores (essa maneira de afirmar seu partido de ruptura contrasta com a estratégia de Flaubert, que publica com Lévy e em *La Revue de Paris*, da qual despreza a redação, composta de arrivistas, como Maxime du Camp, e de partidários da arte “útil”³⁵). Obedecendo a um desses impulsos do coração a uma só vez profundamente deliberados e incoercíveis, racionais sem ser ponderados, que são as “escolhas” do *habitus* (“na sua editora, serei fabricado honesta e elegantemente”), Baudelaire institui pela primeira vez a ruptura entre edição comercial e edição de vanguarda, contribuindo assim para fazer surgir um campo dos editores e, homólogo ao dos escritores e, ao mesmo tempo, a ligação estrutural entre o editor e o escritor de combate (expressão que não tem nada de excessivo se se lembra que Poulet-Malassis foi pesadamente condenado pela publicação das *Flores do mal* e obrigado a exilar-se).

O partido unitário de radicalismo exprime-se na concepção da crítica elaborada por Baudelaire. Tudo se passa como se ele reatasse com a tradição que, no tempo do romantismo, associava em uma comunidade de ideal os artistas e os escritores, agrupados nos mesmos cenáculos ou em torno de uma revista como *L’Artiste*, e que incitara muitos escritores a abordar a crítica de arte; escritores em demasia, em um sentido, já que inúmeros deles haviam esquecido tudo do ideal antigo. Substituindo a vaga noção de um ideal comum pela teoria das correspondências, Baudelaire denuncia a incompetência e sobretudo a incompreensão de críticos que pretendem avaliar a obra singular por regras formais e universais. Despoja o crítico de arte do papel de juiz que lhe era conferido, entre outras coisas, pela distinção acadêmica entre a fase de concepção da obra, superior em dignidade, e a fase de execução, subordinada, enquanto lugar da técnica e da habilidade, e exige dele que se submeta de alguma maneira à obra, mas com uma intenção inteiramente nova de disponibilidade criativa, aplicada em trazer à luz a intenção profunda do pintor. Essa definição radicalmente nova do papel do crítico (até então limitado à paráfra-

se eventualmente crítica do conteúdo informativo, especialmente histórico, do quadro) inscreve-se muito logicamente no processo de institucionalização da anomia que é correlativa à constituição de um campo no qual cada criador está autorizado a instaurar seu próprio *nomos* em uma obra que traz consigo o princípio (sem antecedente) de sua própria percepção.

AS PRIMEIRAS CHAMADAS À ORDEM

Paradoxalmente, os atos extra-ordinários de ruptura profética que os heróis fundadores devem realizar trabalham para criar as condições capazes de tornar inúteis os heróis e o heroísmo dos começos: em um campo levado a um alto grau de autonomia e de consciência de si, são os próprios mecanismos da concorrência que autorizam e favorecem a produção ordinária de atos extra-ordinários, baseados na recusa das satisfações temporais, das gratificações mundanas e dos objetivos da ação ordinária. As chamadas à ordem, e as sanções, entre as quais a mais terrível é o descrédito, equivalente específico de uma excomunhão ou de uma falência, são o produto automático da concorrência que opõe especialmente os autores consagrados, os mais expostos à sedução dos compromimentos mundanos e das honras temporais, sempre suspeitos de ser a contrapartida de renúncias ou de reneгаções, e os recém-chegados, menos sujeitos, por posição, às solicitações externas, e predispostos a contestar as autoridades estabelecidas em nome dos valores (de desinteresse, de pureza etc.) de que elas se valem, ou de que se valeram para impor-se.

A repressão simbólica exerce-se com um rigor especial sobre aqueles que pretendem armar-se de autoridades ou de poderes externos, portanto, “tirânicos”, no sentido de Pascal, para triunfar no campo.

É o caso de todas essas personagens intermediárias entre o artístico e o econômico que são os editores, os diretores de galeria ou os diretores de teatro, sem falar dos funcionários encarregados do exercício do mecenato de Estado, com os quais os escritores e os artistas mantêm com frequência (há exceções como o editor Charpentier) uma relação de enorme violência larvada e às vezes declarada. Testemunha disso o que Flaubert, que teve ele próprio muitas discussões com seu editor, Lévy, escreve a Ernest Feydeau, que prepara uma biografia de Théophile Gautier: “Faça sentir bem que ele foi explorado e tiranizado por todos os jornais em que escreveu; Girardin, Turgan e Dalloz foram carrascos para o nosso pobre

velho, que choramos [...]. Um homem de gênio, um poeta que não tem rendas e que não é de nenhum partido dado, é forçado, para viver, a escrever nos jornais; ora, aí está o que lhe aconteceu. Na minha opinião, está aí o *sentido* no qual você deve fazer seu estudo”.³⁶

Pode-se aqui, para tomar apenas um exemplo, e tirado do tempo de Flaubert, evocar a personagem de Edmond About, escritor liberal de *L'Opinion Nationale*, verdadeiro pesadelo de toda a vanguarda literária, dos Baudelaire, Villiers ou Banville, que dizia que “era naturalmente feito para adotar as opiniões aceitas”: apesar das “espirituosas impertinências” de seus artigos do *Figaro*, censurava-se-lhe ter vendido sua pena ao *Constitutionnel*, do qual se conhecia a sujeição ao poder, e, sobretudo, encarnar a traição do oportunismo e do servilismo ou, muito simplesmente, da frivolidade, que desfigura todos os valores, e sobretudo aqueles de que se vale. Quando, em 1862, ele faz encenar *Gaëtana*, toda a juventude da margem esquerda mobiliza-se para vaiá-lo e, depois de quatro sessões agitadas, a peça é retirada.³⁷ E são incontáveis as peças (por exemplo, *La contagion*, de Émile Augier) que foram apupadas e desacreditadas por cabalas ou algazarras de pintores.

Mas não existe melhor atestado da eficácia das chamadas à ordem inscritas na própria lógica do campo em via de autonomização do que o reconhecimento que os autores na aparência mais diretamente subordinados às solicitações ou às exigências externas, não apenas em seu comportamento social, mas também em sua própria obra, são cada vez mais freqüentemente obrigados a conceder às normas específicas do campo; como se, para honrar sua condição de escritores, tivessem o dever de manifestar certa distância com relação aos valores dominantes. Assim, não é sem alguma surpresa, quando os conhecemos apenas pelos sarcasmos de Baudelaire ou de Flaubert, que se descobre que os representantes mais típicos do teatro burguês propõem, para além de um elogio inequívoco da vida e dos valores burgueses, uma violenta sátira dos próprios fundamentos dessa existência e do “rebaixamento dos costumes” imputado a certas personagens da corte e da grande burguesia imperial.

Assim, o mesmo Ponsard que, com sua *Lucrèce*, representada no Théâtre-Français em 1843 (data do fracasso dos *Burgraves*), aparecera como o arauto da reação neoclássica contra o romantismo, e que fora designado, a esse título, como o chefe da “escola do bom senso”, crítica,

sob o Segundo Império, os malefícios do dinheiro: em *L'honneur et l'argent*, indigna-se contra aqueles que preferem as dignidades e as riquezas mal adquiridas a uma honrosa pobreza; em *La bourse*, ataca os especuladores cínicos, e em sua última peça, o drama intitulado *Galilée*, que é representado em 1867, ano de sua morte, pronuncia uma defesa em favor da liberdade da ciência.

Da mesma maneira, Émile Augier, grande burguês parisiense (nascido em Valence, fora educado em Paris) que, tendo entrado no repertório da Comédie-Française em 1845 com *Un homme de bien* e *La ciguë*, fornecera, com *Gabrielle*, obra apresentada em 1849, o paradigma da comédia burguesa anti-romântica, faz-se o pintor dos males causados pelo dinheiro. Em *La ceinture dorée* e em *Maître Guérin*, põe em cena grandes burgueses de fortuna mal adquirida que sofrem por seus filhos de virtude demasiado delicada. Em *Les effrontés*, *Le fils de Giboyer* e *Lions et renards*, peças encenadas em 1861, 1862 e 1869, critica os homens de negócios desonestos que exploram o jornalismo, as negociatas, os tráficos de consciência, e deplora o sucesso dos desavergonhados sem escrúpulos.³⁸

Embora entendam-se também como admoestações e advertências lançadas à burguesia, essas concessões que os autores mais típicos do teatro burguês sentem-se obrigados a fazer aos valores antiburgueses atestam que ninguém pode mais ignorar a lei fundamental do campo: os escritores aparentemente mais estranhos aos valores da arte pura reconhecem-na de fato, ainda que seja apenas em sua maneira, sempre um pouco envergonhada, de a transgredir.

Vê-se, de passagem, o que é encoberto pelo argumento segundo o qual a sociologia (ou a história social) da literatura, muitas vezes identificada a certa forma de estatística literária, teria como resultado “nivelar” de alguma maneira os valores artísticos ao “reabilitar” os autores de segunda ordem. Tudo leva a pensar, ao contrário, que se perde o essencial do que constitui a própria singularidade e a grandeza dos sobreviventes quando se ignora o universo dos contemporâneos com e contra os quais eles se construíram. Além de estarem marcados por sua vinculação ao campo literário do qual permitem apreender os efeitos e, ao mesmo tempo, os limites, os autores condenados por seus fracassos ou seus sucessos de má qualidade e pura e simplesmente destinados a ser apagados da história da literatura modificam o funcionamento do campo por sua própria existência e pelas reações que aí suscitam. O analista que conhece do passado apenas os autores que a história literária reconheceu como dignos

de ser conservados condena-se a uma forma intrinsecamente viciosa de compreensão e de explicação: pode apenas registrar, à sua revelia, os efeitos que esses autores ignorados por ele exerceram, segundo a lógica da ação e da reação, sobre os autores que pretende interpretar e que, por sua recusa ativa, contribuíram para o seu desaparecimento; ele se impede por isso de compreender realmente tudo que, na própria obra dos sobreviventes, é, como suas recusas, o produto indireto da existência e da ação dos autores desaparecidos. Jamais se vê isso tão bem quanto no caso de um escritor como Flaubert, que se define e se constrói na e por toda a série das duplas negações que opõe a pares de maneiras ou de autores opostos — como o romantismo e o realismo, Lamartine e Champfleury etc.

UMA POSIÇÃO A SER CONSTRUÍDA

A partir dos anos 1840, e sobretudo depois do golpe de Estado, o peso do dinheiro, que se exerce especialmente através da dependência com relação à imprensa, ela própria sujeita ao Estado e ao mercado, e a paixão, encorajada pelos faustos do regime imperial, pelos prazeres e os divertimentos fáceis, em particular no teatro, favorecem a expansão da arte comercial, diretamente sujeita às expectativas do público. Diante dessa “arte burguesa”, perpetua-se, com dificuldade, uma corrente “realista” que prolonga, transformando-a, a tradição da “arte social” — para retomar, mais uma vez, os rótulos da época. Contra uma e outra define-se, em uma dupla recusa, uma terceira posição, a da “arte pela arte”.

Essa taxinomia indígena, nascida da luta das classificações de que o campo literário é o lugar, tem por virtude lembrar que, em um campo ainda em via de constituição, as posições internas devem em primeiro lugar ser compreendidas como umas tantas especificações da posição genérica dos escritores (ou do campo literário) no campo do poder ou, se se quiser, como umas tantas formas particulares da relação que se instaura objetivamente entre os escritores em seu conjunto e os poderes temporais.

Os representantes da “arte burguesa”, que são na maior parte escritores de teatro, estão estreita e diretamente ligados aos dominantes, tanto por sua origem quanto por seu estilo de vida e seu sistema de valores. Essa afinidade, que é o princípio mesmo de seu sucesso em um gênero que supõe uma comunicação imediata, portanto uma cumplicidade ética e política, entre o autor e seu público, assegura-lhes não apenas importantes proveitos materiais — o teatro é de longe a mais rentável das atividades literárias —, mas também toda a espécie de proveitos simbólicos,

a começar pelos emblemas da consagração burguesa, a Academia especialmente. Como em pintura os Horace Vernet e Paul Delaroche, depois os Cananel, Bouguereau, Baudry ou Bonnat, ou no romance os Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyers etc., são autores como Émile Augier e Octave Feuillet que oferecem ao público burguês obras de teatro percebidas como “idealistas” (por oposição à corrente dita “realista”, mas igualmente “moral” e moralizante, que será representada no teatro por Dumas Filho e sua *Dama das camélias*, e também, mas de outro modo, por *Henriette Maréchal*, dos irmãos Goncourt): esse romantismo adocicado, do qual Jules de Goncourt exprime bem a fórmula geradora quando chama Octave Feuillet de “o Musset das famílias”, subordina o romanesco mais descabelado aos gostos e às normas burguesas, celebrando o casamento, a boa administração do patrimônio, o estabelecimento honroso dos filhos.

Assim, em *L'aventurière*, Émile Augier combina reminiscências sentimentais de Hugo e Musset com um elogio dos bons costumes e da vida de família, uma sátira das cortesãs e uma condenação dos amores tardios.³⁹ Mas é com *Gabrielle* que a restauração da arte “sã e honesta” atinge os ápices do anti-romantismo burguês: essa peça em versos, representada em 1849, põe em cena uma burguesa, casada com um tabelião prosaico demais para o seu gosto, que, a ponto de ceder a um poeta, amigo dos “campos ao sol prosternados”, descobre de súbito que a verdadeira poesia está no lar e, caindo nos braços de seu marido, exclama:

Ó pai de família, ó poeta, eu te amo.

Verso que parece escrito para entrar nas paródias do “Garçon” e que Baudelaire, em um artigo de *La Semaine Théâtrale* de 27 de novembro de 1851 intitulado “Os dramas e os romances honestos”, comenta assim: “Um tabelião! Vejam-na, essa honesta burguesa, arrulhando amorosamente sobre o ombro de seu homem e fazendo-lhe olhos enlanguescidos como nos romances que leu! Vejam todos os tabeliões da sala aclamando o autor que os trata de igual para igual, e que a vinga de todos esses patifes que têm dívidas e acreditam que a profissão de poeta consiste em exprimir os movimentos líricos da alma em um ritmo regulado pela tradição!”⁴⁰ A mesma intenção moralizante afirma-se em Dumas Filho, que pretende ajudar a transformação do mundo por meio de uma pintura realista dos problemas da burguesia (dinheiro, casamento, prostituição etc.) e que, contra Baudelaire a proclamar a separação da arte e da

moral, afirmará, em 1858, no prefácio de sua peça *Le fils naturel*: “Toda literatura que não tem em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal, em uma palavra, o útil, é uma literatura raquítica e malsã, natimorta”.

No pólo oposto do campo, os defensores da arte social, que tiveram sua hora às vésperas e logo depois das jornadas de fevereiro de 1848: republicanos, democratas ou socialistas como Louis Blanc ou Proudhon, e também Pierre Leroux e George Sand, que, especialmente em sua *Revue Indépendante*, incensavam Michelet e Quinet, Lamennais e Lamartine e, em menor grau, Hugo, demasiado morno. Condenam a arte “egoísta” dos defensores da “arte pela arte” e exigem da literatura que cumpra uma função social ou política.

Na efervescência social dos anos 1840, marcados também pelos manifestos em favor da arte social emanados de fourieristas e de saint-simonianos, aparecem poetas “populares” como Pierre Dupont, Gustave Mathieu⁴¹ ou Max Büchon, tradutor de Hebel, e “poetas-operários”, apadrinhados por George Sand e Louise Colet.⁴² Os pequenos cenáculos da boemia reúnem, em cafés como Le Voltaire, Le Momus, ou na redação de pequenos jornais literários, como *Le Corsaire-Satan*, escritores tão diferentes quanto A. Gautier, Arsène Houssaye, Nerval, sobreviventes da primeira boemia, e também Champfleury, Murger, Pierre Dupont, Baudelaire, Banville e dezenas de outros, caídos no esquecimento (como Monselet ou Asselineau): esses autores provisoriamente aproximados estão prometidos a destinos divergentes, como Pierre Dupont e Banville, o plebeu das coplas fáceis e o aristocrata republicano, apaixonado pela forma clássica, ou como Baudelaire e Champfleury, cuja amizade muito estreita, travada em torno de Courbet (eles se encontram em *L'atelier*) e das trocas místicas das “quartas-feiras”, sobreviverá ao desacordo sobre o “realismo”.

Nos anos 1850, a posição é ocupada pela segunda boemia, ou pelo menos pela tendência “realista” que aí se delineia e da qual Champfleury faz-se o teórico. Essa boemia “cantante e vinosa”⁴³ prolonga o círculo do *Corsaire-Satan*. Reúne-se na margem esquerda, na cervejaria Andler (e alguns anos mais tarde na cervejaria dos Martyrs), agrupando, em torno de Courbet e de Champfleury, os poetas populares, pintores como Bonvin e A. Gautier, o crítico Castagnary, o poeta fantasista Fernand Desnoyers, o romancista Hippolyte Babou, o editor Poulet-Malassis e às vezes, apesar de seus desacordos teóricos, Baudelaire. Pelo estilo de vida bom menino e o espírito de camaradagem, pelo entusiasmo e a paixão

das discussões teóricas sobre a política, a arte e a literatura, essa reunião aberta de jovens, escritores, jornalistas, aprendizes de pintor ou estudantes, baseada em encontros cotidianos em um café, favorece uma ambiência de exaltação intelectual em tudo oposta à atmosfera reservada e exclusiva dos salões.

A solidariedade que esses “intelectuais proletaróides” manifestam em relação aos dominados deve sem dúvida alguma coisa aos seus vínculos e aos seus apegos provincianos e populares: Murger era filho de um porteiro alfaiate, o pai de Champfleury era secretário da Prefeitura em Laon, o de Barbara, pequeno comerciante de instrumentos musicais em Orléans, o de Bonvin, guarda rural, o de Delvau, curtidor no *faubourg* Saint-Marcel etc. Porém, contrariamente ao que querem crer e fazer crer, ela não é apenas o resultado direto de uma fidelidade de disposições herdadas: enraíza-se também nas experiências associadas ao fato de ocupar, no interior do campo literário, uma posição dominada que não deixa de ter ligação, evidentemente, com sua posição de origem e, mais precisamente, com as disposições e o capital econômico e cultural que herdaram dela.

Pode-se tomar a Pierre Martino esta evocação das propriedades sociais de Murger, representante exemplar da categoria: “Ele era filho de porteiro alfaiate e, por certo, destinado a carreira bem diferente da de redator de *La Revue des Deux Mondes*; foi a ambição de sua mãe que lhe valeu transpor, depois de muitas misérias, essa imprevista etapa; foi posto no colégio; pensava algumas vezes sem entusiasmo nessa decisão materna e suplicava aos pais humildes que deixassem os filhos em sua profissão. Seus estudos foram irregulares, incompletos; o menino não tirou proveito deles; leu sobretudo poetas e começou a escrever versos. Nunca pensou em refazer essa educação falha; sua ignorância foi muito grande: admirava com respeito e ingenuidade um de seus amigos que lera Diderot, mas não pensava em imitá-lo. Seu julgamento, mesmo com a idade, carece de vigor: suas reflexões, quando toca de leve as questões sociais, políticas, religiosas, mesmo literárias, são de uma singular indigência. Onde teria encontrado o tempo e os meios de dar a seu espírito um alimento sério? Desde que brigou com seu pai e refugiou-se na casa de um dos ‘Bebedores de Água’, esteve às voltas com a verdadeira miséria, que logo lhe levou a saúde, mandou-o várias vezes para o hospital e o fez morrer aos quarenta anos, enfraquecido por privações. O sucesso de seus livros, depois de dez anos duríssimos, não lhe valeu mais que um pequeno desafogo, e o meio de viver só no campo. Sua experiência do mundo foi tão

incompleta quanto sua educação; em matéria de realidade, não conheceu mais que sua própria vida de boemia, e o que pôde ver dos costumes camponeses, ao redor de sua casa de Marlotte; assim, repetia-se muito".⁴⁴

Champfleury, amigo íntimo de Murger, apresenta características muito semelhantes: seu pai é secretário da Prefeitura em Laon; sua mãe mantém um pequeno comércio. Ele faz estudos muito breves, depois parte para Paris, onde consegue um emprego modesto com representantes no comércio livreiro. Constitui com camaradas de restaurante o cenáculo dos "Bebedores de Água". Escreve em *L'Artiste* e no *Corsaire* (sobretudo críticas de arte). Em 1846, entra para a Sociedade dos Homens de Letras. Escreve folhetins em magazines sérios. Em 1848, refugia-se em Laon mas recebe duzentos francos do governo provisório. De volta a Paris, nos anos 1850, frequenta Baudelaire e Bonvin, seus amigos de longa data, e também Courbet. Escreve muito para viver (romances, críticas, ensaios eruditos). Impõe-se como o "chefe dos realistas", o que lhe vale aborrecimentos com a censura. Graças a Sainte-Beuve, obtém em 1863 o privilégio do Teatro dos Funâmbulos (mas por pouco tempo). Em 1872, torna-se conservador do museu de Sèvres.⁴⁵

Ainda que se definam por sua recusa das duas posições polares, aqueles que vão pouco a pouco inventar o que será chamado de "arte pela arte" e, ao mesmo tempo, as normas do campo literário têm em comum com a arte social e com o realismo a oposição violenta à burguesia e à arte burguesa: seu culto da forma e da neutralidade impessoal os faz aparecer como os defensores de uma definição "imoral" da arte, sobretudo quando, como Flaubert, parecem pôr sua pesquisa formal a serviço de um rebaixamento do mundo burguês. A palavra "realismo", sem dúvida quase tão vagamente caracterizada, nas taxinômias da época, quanto tal ou qual de seus equivalentes de hoje (como "esquerdista" ou *radical*), permite englobar na mesma condenação não apenas Courbet, alvo inicial, e seus defensores, com Champfleury à frente, mas também Baudelaire e Flaubert, em suma, todos aqueles que, pelo fundo ou a forma, parecem ameaçar a ordem moral e, por aí, os próprios fundamentos da ordem estabelecida.

No processo de Flaubert, o requisitório do substituto Pinard denuncia a "pintura realista" e invoca a moral que "estigmatiza a literatura realista"; o advogado de Flaubert é obrigado a reconhecer em sua defesa

que seu cliente pertence à “escola realista”. Os considerandos do julgamento retomam os termos da acusação por duas vezes e insistem no “realismo vulgar e freqüentemente chocante da pintura dos caracteres”.⁴⁶ Da mesma maneira, nos considerandos da condenação das *Flores do mal*, lê-se que Baudelaire tornou-se culpado de um “realismo grosseiro e ofensivo ao pudor” que conduz à “excitação dos sentidos”.⁴⁷ Muitos debates históricos, especialmente a propósito da arte, mas também de outras coisas, ver-se-iam esclarecidos ou, mais simplesmente, anulados se se pudessem trazer à luz, em cada caso, o universo completo de significações distintas e por vezes opostas que os conceitos em questão, “realismo”, “arte social”, “idealismo”, “arte pela arte”, recebem nas lutas sociais no interior do campo em seu conjunto (onde funcionam muitas vezes, na origem, como enunciações denunciadoras, como insultos, como aqui a noção de realismo) ou no interior do subcampo daqueles que se valem deles como de um emblema (como os diferentes defensores do “realismo”, em literatura, em pintura, no teatro etc.). Sem esquecer que o sentido dessas palavras que a discussão teórica eterniza des-historicizando-as (sendo essa des-historicização, que é muitas vezes o simples efeito da ignorância, uma das condições maiores do debate dito “teórico”) muda incessantemente no decorrer do tempo, como mudam os campos de lutas correspondentes e as relações de força entre os usuários dos conceitos considerados, que sem dúvida nunca ignoram tão completamente a história anterior das taxinomias que utilizam como quando constroem genealogias mais políticas que científicas tendo em vista conferir força simbólica aos seus usos presentes.

Mas, em um sentido, como testemunham os processos de que foram objeto, e dos quais estaríamos errados em subestimar a seriedade, os defensores da “arte pura” vão muito mais longe que seus companheiros de estrada, aparentemente mais radicais: o desprendimento esteta que, como se verá, constitui o verdadeiro princípio da revolução simbólica que operam leva-os a romper com o conformismo moral da arte burguesa sem cair nessa outra forma de complacência ética ilustrada pelos defensores da “arte social” e pelos próprios “realistas” quando, por exemplo, exaltam a “virtude superior dos oprimidos”, conferindo ao povo, como Champfleury, “um sentimento das grandes coisas que o torna superior aos melhores juízes”.⁴⁸

Isso posto, é incerta a fronteira entre o espírito de provocação irônica e de transgressão impertinente, correlativo a uma abertura moderada

à vanguarda literária, que caracteriza os primeiros, e o espírito de contestação, mais radical política do que esteticamente, afirmado pelos segundos. Sem dúvida, depois do golpe de Estado, as diferenças de estilo de vida associadas à origem social continuada pela posição no campo favorecem a constituição de grupos distintos (de um lado, com o Divan Le Peletier, o Paris e *La Revue de Paris*, que reúnem escritores já mais ou menos consagrados e dedicados à arte pela arte, Banville, adotado pelas maiores revistas, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, os irmãos da Madelène, Murger, que se tornou célebre, Karr, De Beauvoir, Gavarni, os Goncourt etc., e, do outro, a cervejaria Andler e a cervejaria dos Martyrs, que agrupam os “realistas”, Courbet, Champfleury, Chenavard, Bonvin, Barbara, Desnoyers, P. Dupont, G. Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès, Montégut, Poulet-Malassis etc.); contudo, os dois grupos não estão rigorosamente separados e são freqüentes as passagens de um ao outro: Baudelaire, Poulet-Malassis, Poncelet, politicamente mais à esquerda, fazem freqüentes incursões à cervejaria Andler, assim como Chenavard, Courbet, Vallès ao Divan Le Peletier.

Mais do que uma posição completamente pronta, que bastaria ocupar, como aquelas que, através das funções sociais que cumprem ou reivindicam, estão baseadas na própria lógica do funcionamento social, a “arte pela arte” é uma *posição por construir*, desprovida de qualquer equivalente no campo do poder, e que poderia ou deveria não existir. Embora esteja inscrita em estado potencial no próprio espaço das posições já existentes e alguns poetas românticos já lhe tenham delineado a exigência, aqueles que pretendem ocupá-la não a podem fazer existir senão construindo o campo no qual poderia encontrar lugar, ou seja, revolucionando um mundo da arte que a exclui, de fato e de direito. Portanto, precisam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que a define propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte.

A DUPLA RUPTURA

Os ocupantes dessa posição contraditória estão destinados a opor-se, sob dois aspectos diferentes, às diferentes posições estabelecidas e, com isso, a tentar conciliar o inconciliável, isto é, os dois princípios opostos

que comandam essa dupla recusa. Contra a “arte útil” variante oficial e conservadora da “arte social”, da qual Maxime du Camp, amigo próximo de Flaubert, era um dos mais notórios defensores, e contra a arte burguesa, veículo inconsciente ou consenciente de uma *doxa* ética e política, eles querem a liberdade ética, ou mesmo a provocação profética; pretendem, sobretudo, afirmar a distância com relação a todas as instituições, Estado, Academia, jornalismo, mas sem se reconhecer por isso no abandono espontaneísta dos boêmios que também se valem desses valores de independência, mas para legitimar transgressões sem conseqüências propriamente estéticas, ou puras e simples regressões à facilidade e à “vulgaridade”.

Se recusam a vida burguesa a que estavam prometidos, ou seja, a uma só vez a carreira e a família, não é para trocar uma escravidão por outra ao aceitar, à maneira de Gautier ou de tantos outros, as servidões da indústria literária e do jornalismo, ou para se colocar a serviço de uma causa, por mais nobre e generosa que seja. Nesse sentido, a atitude política de Baudelaire, especialmente em 1848, é exemplar: não luta pela república, mas pela revolução, que ama como tal em uma espécie de arte pela arte da revolta e da transgressão. Em sua preocupação de situar-se na vertical das alternativas ordinárias, de as superar sobrevoando-as, eles impõem a si próprios uma extraordinária disciplina, mas deliberadamente assumida, contra as facilidades que se concedem seus adversários de todos os partidos. Sua autonomia consiste em uma obediência livremente escolhida, mas incondicional, às novas leis que inventam e que pretendem fazer triunfar na república das letras.

Por conseguinte, estão destinados a sentir com uma intensidade redobrada as contradições inerentes à condição de “parentes pobres” da família burguesa que está inscrita na posição dominada que o campo de produção cultural ocupa no seio do campo do poder. (Significa dizer que se pode imputar a essa posição o essencial do que Sartre, no caso de Flaubert, atribui à relação com a família e com a classe de origem.) E talvez não seja excessivo ver no poema significativamente intitulado “O heautontimoroumenos” (“aquele que pune a si próprio”) uma expressão simbólica da extraordinária tensão resultante da relação contraditória de participação-exclusão que liga Baudelaire aos dominantes e aos dominados:

*Eu sou a ferida e o punhal!
Eu sou o rosto e a bofetada!
A roda e a carne lacerada,
Carrasco e a vítima afinal.**

(*) Trad. de Jannil Almansur Haddad, ed. Círculo do Livro.

Para quem suspeitasse de que forço o texto (falta que se releva comumente aos intérpretes inspirados), citarei estas palavras em que não se teria razão de ver uma simples provocação do cinismo esteta (o que também são) e nas quais Baudelaire, depois da revolução de 1848, identifica-se com os dois campos: "Teria desejado ser alternadamente carrasco e vítima, para saber as sensações que se experimentam nos dois casos".

A própria estética de Baudelaire encontra sem dúvida seu princípio na dupla ruptura que ele realiza e que se manifesta especialmente em uma espécie de exibição permanente de singularidade paradoxal: o dandismo não é apenas vontade de aparecer e de impressionar, ostentação da diferença ou mesmo prazer de desagradar, intenção concertada de desconcertar, de escandalizar, pela voz, o gesto, a brincadeira sarcástica; é também e sobretudo uma postura ética e estética inteiramente voltada para uma cultura (e não um culto) do eu, ou seja, para a exaltação e a concentração das capacidades sensíveis e intelectuais. A aversão pelas formas desgastadas do romantismo, que grassam na escola do bom senso — por exemplo, quando um Émile Augier instaura-se como defensor de uma poesia consagrada aos "sentimentos verdadeiros", isto é, às sãs paixões do amor pela família e a sociedade —, é um elemento importante na condenação do improviso e do lirismo em favor do trabalho e da pesquisa; mas, ao mesmo tempo, a recusa das transgressões fáceis, instaladas no mais das vezes no plano ético, está no princípio da vontade de empregar contenção e método até nessa forma controlada de liberdade que é o "culto da sensação multiplicada".

É nesse lugar geométrico dos contrários, que não tem nada de um "meio-termo" à maneira de Victor Cousin, que se situa também Flaubert, assim como outros, muito diferentes entre si e jamais se constituindo verdadeiramente como grupo, os Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aurevilly etc.⁴⁹ E citarei apenas uma formulação particularmente exemplar dessas duplas recusas que se encontram em todos os domínios da existência, desde a política até a estética propriamente dita, e cuja fórmula poderia ser enunciada assim: detesto X (um escritor, uma maneira, um movimento, uma teoria etc., aqui, o realismo, Champfleury), mas não detesto menos o oposto de X (aqui o falso idealismo dos Augier ou dos Ponsard, que, como eu, opõem-se a X, isto é, ao realismo e a Champfleury; mas também, por outro lado, ao romantismo, como Champfleury): K "Acreditam-me enamorado do real, ao passo que o execro. Pois foi na aversão do realismo que realizei esse romance. Mas não detesto menos a falsa idealidade, pela qual somos todos logrados nos tempos que correm".⁵⁰

Essa fórmula geradora, que é a forma transformada das propriedades contraditórias da posição, permite chegar a uma compreensão verdadeiramente genética de muitas das particularidades das tomadas de posição dos ocupantes dessa posição, compreensão recriadora que não tem nada de uma forma qualquer de empatia projetiva. Penso, por exemplo, em seu neutralismo político, que se manifesta em relações e em amizades perfeitamente ecléticas e associa-se à recusa de todo compromisso (“A imbecilidade”, segundo as palavras célebres de Flaubert, “consiste em querer concluir”), de toda consagração oficial (“As honras desonram”, diz ainda Flaubert) e sobretudo de toda espécie de pregação ética ou política, trate-se de glorificar os valores burgueses ou de instruir as massas nos princípios republicanos ou socialistas.

A preocupação de manter-se a distância de todos os lugares sociais (e dos lugares-comuns nos quais comungam aqueles que os ocupam) impõe a recusa de regular-se pelas expectativas do público, de segui-las ou de antecipá-las, como fazem os autores de peças de sucesso ou de folhetins. Flaubert, que sem dúvida leva mais longe que qualquer outro esse *parti pris* de indiferença, reprova Edmond de Goncourt por ter-se dirigido ao público, no prefácio dos *Frères Zemganno* [Irmãos Zemganno], para explicar-lhe as intenções estéticas da obra: “Que necessidade tinha de falar ao público? Ele não é digno de nossas confidências”.⁵¹ E escreve a Renan, a propósito da *Prière sur l'Acropole* [Prece sobre Acrópole]: “Não sei se existe em francês uma mais bela página de prosa! [...] É esplêndido e estou certo de que o burguês não compreende patavina. Tanto melhor!”.⁵² Quanto mais o artista afirma-se como tal ao afirmar sua autonomia, mais constitui o “burguês”, no qual se engloba, com Flaubert, “o burguês de avental e o burguês de sobrecasaca”, como “beócio” ou “filisteu”, incapaz de amar a obra de arte, de apropriar-se dela realmente, isto é, simbolicamente.

“Compreendo, na palavra burguês, os burgueses de avental assim como os burgueses de sobrecasaca. Nós e apenas nós, isto é, os letrados, é que somos o povo ou, melhor dizendo, a tradição da humanidade.”⁵³ Ou ainda: “Sim, serei xingado, conte com isso. *Salammbô* chateará os burgueses, quer dizer, todo mundo...”.⁵⁴ “Os burgueses eram mais ou menos todo mundo, os banqueiros, os agentes de câmbio, os notários, os negociantes, os lojistas e os outros, quem quer que não fizesse parte do misterioso cenáculo e ganhasse prosaicamente a vida.”⁵⁵ Se os artistas puros são levados por sua aversão pelo “burguês” a proclamar sua

solidariedade com aqueles que são proscritos pela brutalidade dos interesses e dos preconceitos, o boêmio, o saltimbanco, o nobre arruinado, a criada de grande coração e a prostituta, espécie de figura simbólica da relação do artista com o mercado, podem também ser levados a aproximar-se do “burguês” quando se sentem ameaçados pela boemia.⁵⁶

O horror pelo *burguês* alimenta-se, no próprio seio do microcosmo artístico, horizonte primeiro de todos os conflitos estéticos e políticos, da execração do “artista burguês” que, por seus sucessos e sua notoriedade, compensação, quase sempre, de seu servilismo em relação ao público e aos poderes, lembra a possibilidade, sempre oferecida ao artista, de fazer comércio da arte ou de fazer-se o organizador dos prazeres dos poderosos, à maneira de Octave Feuillet e de seus amigos: “Existe uma coisa mil vezes mais perigosa que os burgueses”, diz Baudelaire em *Les curiosités esthétiques* [As curiosidades estéticas], “é o artista burguês, que foi criado para interpor-se entre o artista e o gênio, que os oculta um ao outro”. Mas aos artistas “puros” são também levados, por sua concepção muito exigente do trabalho artístico, a consagrar ao proletariado literário um desprezo de profissionais que está sem dúvida no princípio da representação que têm de “populaça”. Os Goncourt denunciam, em seu *Journal*, “a tirania das cervejarias e de boemia com relação a todos os trabalhadores decentes”, e opõem Flaubert aos “grandes homens da boemia”, como Murger, para justificar sua convicção de que “é preciso ser um homem honesto e um burguês honrado para ser um homem de talento”. Quanto a Baudelaire e Flaubert, que a percepção dominante, no campo e fora do campo, classifica, bem a despeito deles, entre os “realistas”, opõem-se ao vago humanismo dos defensores da arte social e dos realistas proudhonianos, pelo rigor de sua ética profissional, que os leva a recusar identificar a liberdade à negligência, e pelo aristocratismo de sua ética pessoal, que lhes inspira o mesmo horror por todas as formas de *farisaísmo*, conservador ou progressista. Por exemplo, é assim que, quando Hugo lhe escreve que “jamais disse a Arte pela arte”, mas “a Arte pelo Progresso”, Baudelaire, que em uma carta à sua mãe fala dos *Misérables* [Miséráveis] como de um “livro imundo e inepto”, redobra seu desprezo pelo sacerdócio político do mago romântico. Depois do período militante de 1848, junta-se a Flaubert em um desencanto que conduz à recusa de qualquer inserção no mundo social e à condenação indiferenciada de todos aqueles que oferecem sacrifício ao culto das boas causas, como George Sand, seu pesadelo. Põe-se de acordo com ele para infamar os defen-

sores do “catolicismo social”, acasalamento monstruoso, para citar livremente uma carta de Flaubert a George Sand, da “Imaculada Conceição e das marmitas operárias”.⁵⁷

“Acabo de engolir Lamennais, Saint-Simon, Fourier; e retomo Proudhon de ponta a ponta. [...] Há uma coisa notável e que os liga a todos: é o ódio da liberdade, o ódio da Revolução Francesa e da filosofia. São todos sujeitos da Idade Média, espíritos mergulhados no passado. E que pedantes! Que doutorais! Seminaristas levemente embriagados ou contadores em delírio. Se não tiveram sucesso em 1848, é que estavam fora da grande corrente tradicional. O socialismo é uma face do passado, como o jesuitismo é outra. O grande mestre de Saint-Simon era o sr. de Maistre e não se disse tudo que Proudhon e Louis Blanc tomaram a Lamennais.”⁵⁸ Lembramo-nos que, em *A educação sentimental*, Flaubert engloba no mesmo desprezo os conservadores apegados à ordem burguesa e os reformadores apaixonados por quimeras. Baudelaire, também aqui, mostra-se muito mais radical que Flaubert; especialmente a propósito de George Sand: imbecil, pesada, faladora, “tem nas idéias morais a mesma profundidade de julgamento [...] que as zeladoras e as manteúdas”; “teóloga do sentimento”, “suprime o inferno por amizade pelo gênero humano”. Ele costuma denunciar “a heresia do ensinamento” que pretende que o objetivo da poesia seja “um ensinamento qualquer”. Acusa também violentamente Veuillot, que atacara a arte pela arte e sobre o qual diz que é “utilitário como um democrata”.⁵⁹

UM MUNDO ECONÔMICO ÀS AVESSAS

A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do “burguês” na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem o anular ao mesmo tempo como cliente potencial. No momento em que afirmam, com Flaubert, que “uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”, que é *sem preço*, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente *sem valor comercial*, que não tem mercado. A ambigüidade da frase de Flaubert, que diz as duas coisas ao mesmo tempo, obriga a descobrir essa espécie de mecanismo infernal, que os

artistas instalam e no qual se vêem presos: criando eles próprios a necessidade que faz sua virtude, podem sempre ser suspeitos de fazer da necessidade virtude.

Flaubert sentiu muito bem o princípio da nova economia: “Quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes, é muito mais livre, mais nobre. Toda a sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro. Que progresso!”⁶⁰ “Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele. Sustento esse axioma com a cabeça sob a guilhotina. Nós somos operários de luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos. Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro.”⁶¹

Essa antinomia da arte moderna como arte pura manifesta-se no fato de que, à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público (a maior parte de tempo contra os críticos) as normas de sua própria percepção, que trazem consigo. Essa defasagem temporal entre a oferta e a procura tende a tornar-se uma característica estrutural do campo de produção restrita: nesse universo econômico propriamente antieconômico que se instaura no pólo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante, do campo literário, em poesia com Baudelaire e os parnasianos, no romance com Flaubert (apesar do sucesso de escândalo, e baseado em um mal-entendido, de *Madame Bovary*), os produtores podem ter como clientes, pelo menos a curto prazo, apenas seus concorrentes (assim, sob o Império, com a instauração da censura, quando as grandes revistas se fecham aos jovens escritores, assiste-se a uma proliferação de pequenas revistas, na maior parte destinadas a uma existência efêmera, cujos leitores recrutam-se sobretudo entre os colaboradores e seus amigos). Precisam aceitar, então, todas as consequências do fato de que podem contar apenas com uma remuneração adiada, à diferença dos “artistas burgueses”, que estão certos de uma clientela imediata, ou dos produtores mercenários de literatura comercial, co-

mo os autores de *vaudevilles* ou de romances populares, que podem tirar grandes rendimentos de sua produção enquanto garantem uma reputação de escritor social ou mesmo socialista, como Eugène Sue.

Eugène Sue é sem dúvida um dos primeiros, se não o primeiro, a ter, mais inconsciente que conscientemente, tentado compensar o descrédito que se liga ao sucesso “popular” invocando uma vaga filosofia socialista. O interesse extraordinário que despertara ao aplicar os procedimentos do romance histórico à pintura das classes dominadas, e ao oferecer assim aos abonados burgueses do *Constitutionnel* um forma renovada de exotismo, tinha também seu avesso nas acusações de imoralidade e de atentado ao bom gosto que lhe eram freqüentemente dirigidas. O “socialismo”, como em Champfleury o realismo, permite basear o “romance de costumes” popular em uma espécie de partido a um só tempo estético e político; o que vale a Eugène Sue, a crer em Champfleury, ser lido pelos burgueses a título de “romancista moral”.

Alguns escritores, como Leconte de Lisle, chegam ao ponto de ver no sucesso imediato “a marca de uma inferioridade intelectual”. E a mística cristista do “artista maldito”, sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é sem dúvida apenas a transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica do modo de produção que o artista puro visa instaurar. Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo).

É essa economia paradoxal que, de maneira também muito paradoxal, confere todo o seu peso às propriedades econômicas herdadas e, em particular, à renda, condição da sobrevivência na ausência de mercado. Em termos mais gerais, e contra a representação mecanicista da influência das determinações sociais aceita com muita freqüência pela história social ou pela sociologia da arte e da literatura, os efeitos prováveis das propriedades que estão associadas aos agentes, seja no estado objetivo, como o capital econômico e a renda, seja no estado incorporado, como as disposições constitutivas do *habitus*, dependem do estado do campo de produção. Em outras palavras, as mesmas disposições podem engendrar tomadas de posição muito diferentes, ou mesmo opostas, por exemplo, no terreno político ou religioso, segundo os estados do campo

(e isso, por vezes, nos limites de uma vida, como testemunham as numerosas conversões éticas ou políticas que os anos 1840 a 1880 permitiram observar).

Isso condena a tendência a fazer da origem social um princípio explicativo independente e trans-histórico à maneira, por exemplo, daqueles que estabelecem uma oposição universal entre escritores patricios e escritores plebeus. Se é preciso combater incessantemente a tendência a reduzir a explicação pela *relação entre um habitus e um campo* à explicação direta e mecânica pela "origem social", é sem dúvida porque essa forma de pensamento simplista é encorajada pelos hábitos da polêmica ordinária que faz um grande uso do insulto genealógico ("Filho de burguês!") e pelas rotinas da pesquisa, tanto monográfica ("o homem, a obra") quanto estatística.

Como em *A educação sentimental*, os "herdeiros" detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura: o capital econômico herdado, que liberta das sujeições e das urgências da demanda imediata (as do jornalismo, por exemplo, que oprimem um Théophile Gautier) e dá a possibilidade de "resistir" na ausência de mercado, é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda e de seus investimentos a fundo perdido, ou a longuíssimo prazo: "Flaubert", dizia Théophile Gautier a Feydeau, "teve mais espírito do que nós, [...] teve a inteligência de vir ao mundo com um patrimônio qualquer, coisa que é absolutamente indispensável a qualquer um que queira fazer arte". Flaubert não o teria desmentido, ele que, no momento da morte do "bom Theo", escrevia a Feydeau para que tomasse a exploração de que fora objeto durante toda a sua vida como princípio de uma biografia concebida como uma "vingança". E não há melhor ilustração da condição de "operário literário" vivida por Gautier, obrigado, desde 1837, a produzir todas as semanas suas resenhas teatrais para *La Presse*, do que os conflitos que o opuseram a Émile de Girardin, diretor desse jornal, especialmente por ocasião de sua viagem à Espanha, ou o que escreve Maxime du Camp a respeito de sua estadia no Oriente: "Cada uma de suas etapas contava-se pelas páginas de manuscrito que ele enviava ao seu jornal: avaliava os quilômetros pelo número de linhas que lhe custavam".⁶²

É ainda o dinheiro (herdado) que assegura a liberdade em relação ao dinheiro. Tanto mais que, ao dar certezas, garantias, redes de prote-

ção, a fortuna confere a audácia para qual sorri a fortuna — em matéria de arte mais, sem dúvida, que em qualquer outra coisa. Ela evita para os escritores “puros” os comprometimentos aos quais a ausência de renda os expõe, como testemunham a famosa pensão de Leconte de Lisle ou as diligências de Flaubert em favor de seu amigo Bouilhet, menos afortunado que ele: “Agora, quanto à questão do *viver*. Prometo-lhe que a sra. Str[oehlin] poderá muito bem pedir para você ao imperador em pessoa a *colocação* que quiser. Fique de olho em uma, nas próximas três semanas, procure. Peça discretamente o atestado de serviços prestados de seu pai. Veremos. Poderíamos pedir uma pensão, mas você precisaria pagar isso em moeda do seu ofício, isto é, em cantatas, epitalâmios etc., não, não”.⁶³

Mas Flaubert também tem razão de indignar-se contra essa “cantilena cômoda” (“você é feliz de poder trabalhar sem se apressar, graças às suas rendas”) que seus colegas lhe “jogam na cara”. Embora não haja dúvida de que a liberdade objetiva em relação aos poderes temporais e aos poderosos assegurada pela renda favorece a liberdade subjetiva, não é menos verdade que ela não é uma condição necessária e menos ainda suficiente da independência, ou da *indiferença* para com as seduções mundanas, mesmo as mais específicas, como os elogios da crítica e os sucessos literários, que só pode ser assegurada pelo investimento sem reservas em um verdadeiro projeto intelectual: “O sucesso, o tempo, o dinheiro e a *impressão* estão relegados no fundo de meu pensamento a horizontes muito vagos e perfeitamente indiferentes. Tudo isso me parece infantil e indigno (repito a palavra, *indigno*) de vos perturbar a cabeça. A impaciência que têm os homens de letras de ver-se impressos, representados, conhecidos, elogiados espanta-me como uma loucura. Isso me parece ter tantas relações com seu trabalho quanto o jogo de dominó ou a política. Aí está. Todo mundo pode fazer como eu. Trabalhar com a mesma lentidão é melhor. É preciso apenas se desembaraçar de certos gostos e privar-se de algumas satisfações. Eu não sou de modo algum virtuoso, mas conseqüente. E, embora tenha grandes necessidades (das quais não digo palavra), antes me tornaria vigilante em um colégio que escrever quatro linhas por dinheiro”.⁶⁴

Talvez se tenha aí, para aqueles que o reclamam, um critério bastante indiscutível do valor de toda produção artística e, mais amplamente, intelectual, a saber, o investimento na obra que pode avaliar-se pelos custos em esforços, em sacrifícios de todo tipo e, definitivamente, em tempo, e que vai de par, por isso, com a independência em relação às forças e às sujeições que se exercem do exterior do campo ou, pior, do interior,

como as seduções da moda ou as pressões do conformismo ético ou lógico — por exemplo, com as problemáticas obrigatórias, os temas impostos, as formas de expressão aceitas etc.

POSIÇÕES E DISPOSIÇÕES

Então, é apenas quando se caracterizaram as diferentes posições que se pode voltar aos agentes singulares e às diferentes propriedades pessoais que os predispõem mais ou menos a ocupá-las e a realizar as potencialidades que aí se acham inscritas. É notável que o conjunto dos defensores de “arte pela arte”, que estão objetivamente muito próximos por suas tomadas de posição políticas e estéticas⁶⁵ e que, sem formar propriamente um grupo, estão ligados por relações de estima mútua e, às vezes, de amizade, são também muito próximos por sua trajetória social (como o eram também entre si, como se viu, os defensores da “arte social” ou da “arte burguesa”).

Assim, Flaubert e Fromentin são filhos de grandes médicos de província, Bouilhet é também filho de um médico, mas de menor envergadura (e que morreu jovem), Baudelaire é filho de um chefe de gabinete na Câmara dos Pares, que se pretendia também pintor, e enteado de um general, Leconte de Lisle é filho de um grande agricultor de La Réunion, enquanto Villiers de L'Isle-Adam é oriundo de uma antiquíssima nobreza e Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly e os Goncourt de famílias de pequena nobreza provincial. Os biógrafos notam, a propósito de vários deles, que seus pais “queriam para eles uma alta posição social” — o que explica, sem dúvida, que quase todos tenham começado ou concluído estudos de direito (como Frédéric...): é o caso de Flaubert, de Banville, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire e de Fromentin.

Burguesia com talentos e nobreza de tradição têm em comum favorecer disposições aristocráticas que levam esses escritores a sentir-se igualmente afastados das declamações demagógicas dos defensores da “arte social”, que identificam com a plebe jornalística da boemia,⁶⁶ e dos divertimentos fáceis dos “artistas burgueses” que, oriundos, na maior parte, da burguesia de negócios, não passam para eles de mercadores do templo, muito hábeis na arte de recuperar, caricaturando-os, os valores da grande tradição romântica.

Estando mais ou menos igualmente providos de capital econômico e de capital cultural, os escritores saídos das posições centrais no seio do

campo do poder (como os filhos de médicos ou de membros das profissões “intelectuais” às quais a linguagem da época dava o nome de “capacidades”) parecem predispostos a ocupar uma posição homóloga no campo literário. Assim, à dupla orientação dos investimentos de Achille-Cléophas, pai de Flaubert, que se dirigem a uma só vez à educação dos filhos e à propriedade fundiária, corresponde a indeterminação do jovem Gustave, defrontado com o embaraço da escolha entre futuros equiprováveis: “Restam-me ainda os grandes caminhos, as rotas prontas, as roupas para vender, os cargos, mil buracos que se tapam com imbecis. Serei então tapa-buraco na sociedade, aí ocuparei meu lugar. Serei um homem honesto, sério e todo o resto, se você quiser, serei como qualquer outro, como convém, como todos, um advogado, um médico, um subprefeito, um notário, um procurador judicial, um juiz tal e qual, uma idiotice como todas as idiotices, um homem do mundo ou de gabinete, o que é ainda mais imbecil”.⁶⁷

O leitor de *L'idiot de la famille* [O idiota da família] não fica pouco surpreso quando, em uma carta de Achille-Cléophas a seu filho, as considerações rituais, mas não sem pretensão intelectual, sobre as virtudes das viagens tomam de súbito um tom tipicamente flaubertiano, com a vituperação do vendeiro: “Aproveite a sua viagem e lembre-se de seu amigo Montaigne que afirma que se viaja para relatar principalmente os humores das nações e suas maneiras, e para ‘esfregar e limar nossa cabeça contra a de outrem’. Veja, observe e tome notas; não viaje como um vendeiro nem como um caixeiro-viajante”.⁶⁸ Esse programa para uma viagem literária tal como os escritores da arte pela arte praticaram muito e a própria forma das referências a Montaigne (“seu amigo”), que faz supor que Gustave comunicava a seu pai seus gostos literários, levam a duvidar de que, como sugere Sartre, a “vocação” literária de Flaubert tenha podido encontrar sua origem na “maldição paterna” e na relação infeliz com o irmão mais velho, escolarmente mais brilhante e mais de acordo com a imagem paterna do sucesso;⁶⁹ testemunham, em todo caso, que as inclinações do jovem Gustave sem dúvida encontraram a compreensão e o apoio do dr. Flaubert, que, a crer nessa carta e também, entre outros indícios, na frequência das referências aos poetas em sua tese de medicina, não era insensível aos prestígios da empresa literária.

Mas isso não é tudo e, com o risco de levar um pouco longe a busca da explicação, poder-se-ia, reinterpretando a análise de Sartre, fazer notar a homologia que se estabelece entre a relação do artista como “parente pobre” com o “burguês” ou com o “artista burguês” e a relação de Flaubert com seu irmão mais velho, designado por sua posição de nasci-

mento para perpetuar a linhagem burguesa continuando a honrosa carreira que Gustave deveria, também ele, abraçar;⁷⁰ e levantar a hipótese de que essa superposição de determinações redundantes pôde inclinar Flaubert a buscar e a produzir a posição de escritor, e de escritor puro, e a experimentar de maneira particularmente aguda as contradições inscritas nessa posição, onde elas atingem seu mais alto grau de intensidade.

O PONTO DE VISTA DE FLAUBERT

Nesse ponto, a análise caracteriza, de maneira genérica, a posição ocupada, entre outros, por Flaubert, do qual apreende apenas de modo parcial a particularidade, na falta, principalmente, de entrar na lógica específica da própria obra, apreendida em sua gênese propriamente artística. Com efeito, acredita-se escutar Flaubert que, depois de haver censurado aos críticos de seu tempo ter simplesmente substituído a crítica gramática à maneira de La Harpe por uma crítica historiadora à maneira de Sainte-Beuve ou de Taine, perguntava: “Onde conheceis uma crítica que se inquiete com a obra *em si*, de uma maneira intensa? Analisa-se muito finamente o meio em que ela se produziu e as causas que a acarretaram; mas a poética *insciente*? de onde resulta? sua composição, seu estilo? o ponto de vista do autor? Jamais!”.⁷¹

Para aceitar o desafio, é preciso, tomando Flaubert literalmente, reconstituir o *ponto de vista* artístico a partir do qual se definiu sua “poética insciente” e que, enquanto *vista tomada a partir de um ponto* do espaço artístico, caracteriza-o propriamente. De maneira mais exata, é preciso reconstituir o espaço das *tomadas de posição* artísticas atuais e potenciais em relação ao qual se construiu seu projeto artístico, e do qual se pode afirmar por hipótese que é homólogo ao espaço das posições no próprio campo de produção tal como foi grosseiramente evocado. Construir como tal o ponto de vista do autor é, se se quiser, *colocar-se em seu lugar*, mas por uma tentativa em tudo oposta a essa espécie de identificação projetiva na qual se exercita a crítica “criativa”.

Paradoxalmente, apenas se pode garantir algumas possibilidades de participar da intenção subjetiva do autor (ou, se se quiser, do que em outros tempos chamei de seu “projeto criador”) com a condição de realizar o longo trabalho de objetivação que é necessário para reconstruir o universo das posições no interior do qual estava situado e onde se definiu o que ele quis fazer. Em outras palavras, só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente), e compreendê-lo — mas

com uma compreensão muito diferente daquela que possuí, na prática, aquele que ocupa realmente o ponto considerado —, com a condição de reapreender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário: é essa posição que, com base na homologia estrutural entre os dois espaços, está no princípio das “escolhas” que esse autor opera em um espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam.

Quando Flaubert empreende escrever *Madame Bovary* ou *A educação sentimental*, situa-se ativamente, por escolhas que implicam umas tantas recusas, no espaço dos possíveis que se oferecem a ele. Compreender essas escolhas é compreender a significação diferencial que as caracteriza no seio do universo das escolhas possíveis e a relação inteligível que une esse sentido diferencial à diferença entre o autor dessas escolhas e os autores de escolhas diferentes das suas. Para dar uma idéia mais concreta desse programa, pode-se citar uma carta dirigida a Flaubert, em 7 de fevereiro de 1880, na qual Paul Alexis tenta justificar o prefácio que escreveu para uma coletânea de suas novelas: “Se cada autor tivesse feito o mesmo em cada uma de suas obras, e isso, com toda a sinceridade e ingenuidade, mesmo errando grosseiramente, que preciosa mina de informações para o crítico, para a história literária! Exemplo: à frente de *Madame Bovary*, esta informação: ‘A irritação produzida em mim pela má escrita de Champfleury e dos pretensos realistas não deixou de ter influência sobre a produção desta obra. Assinado: Gustave Flaubert’. Que luz isso não lançaria sobre a história literária da segunda metade do século XIX! Quantas tolices poupadas aos professores de retórica do futuro!”⁷² Na falta de dispor das respostas “sinceras e ingênuas” a um questionário metódico sobre o conjunto dos pontos de referência, faróis ou contrastes, com relação aos quais se definiu o projeto criador, não se pode senão se apoiar em declarações espontâneas, e, portanto, freqüentemente parciais e imprecisas, ou em indícios indiretos, para tentar reconstituir a um só tempo a parte consciente e a parte inconsciente do que orientou as escolhas do escritor.

A hierarquia dos gêneros e, no interior destes, a legitimidade relativa dos estilos e dos autores é uma dimensão fundamental do espaço dos possíveis. Embora ela seja a cada momento uma aposta de lutas, apresenta-se como um dado com o qual se deve contar, ainda que seja para se opor a ele e o transformar. Escolhendo escrever romances, Flaubert expunha-se a participar da condição de inferioridade associada à vinculação a um gênero menor. Com efeito, o romance era percebido como um gênero in-

ferior, ou melhor, para falar como Baudelaire, “um gênero plebeu”, “um gênero bastardo”,⁷³ a despeito do prestígio reconhecido a Balzac, que, aliás, não gostava muito de definir suas obras como romances (quase nunca emprega esse termo, a não ser para designar o subgênero histórico à maneira de Walter Scott ou uma obra filosófico-fantástica como *La peau de chagrin* [Pele de asno]). A Academia francesa, que mantinha o romance sob suspeita, espera até 1863 para premiar um romancista — e se trata de Octave Feuillet...⁷⁴ E o prefácio de *Germinie Lacerteux*, manifesto do romance realista, ainda precisa reivindicar para “o Romance (com maiúscula)” a condição de “grande forma séria”.

Mas, através do que investe nessa escolha, ou seja, uma definição transformada do romance que implica uma recusa da posição que lhe é conferida na hierarquia dos gêneros, Flaubert contribui para transformar o romance e para transformar a representação social do gênero, e em primeiro lugar entre seus pares — todos os romancistas de alguma ambição, especialmente os naturalistas, tratam-no como chefe de escola. O reconhecimento que obtém dos escritores e dos críticos mais reconhecidos e, por aí, no mundo dos salões, de onde são excluídos, como se viu, os romancistas “realistas” e mesmo os representantes mais eminentes do gênero oficialmente dominante, os poetas parnasianos, permite-lhe impor bem além do campo intelectual propriamente dito o respeito por um gênero já dotado de uma longa história e de nobres pais fundadores, aqueles que ele próprio reivindica, como Cervantes, e também aqueles que estão em todos os espíritos cultivados, como Balzac ou Musset. E, assim, Gustave Planche pode escrever: “O romance [...] desafia hoje os mais altos cimos da filosofia e da poesia”.⁷⁵

No momento em que Flaubert empreende escrever seu primeiro romance, não há romancista da envergadura de Balzac, mas citam-se, em desordem, Octave Feuillet, Sandeau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, De Custine, Barbey d’Aurevilly, Champfleury, Barbara, aos quais é preciso acrescentar, como observa Jean Bruneau,⁷⁶ todos os românticos de segunda ordem, hoje totalmente esquecidos, mas que foram *best-sellers*, os Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy. Nesse universo confuso, pelo menos aos nossos olhos, Flaubert sabe reconhecer os seus. Reage violentamente contra tudo que se pode chamar a “literatura de gênero” — por uma analogia, que ele próprio sugere,⁷⁷ com a pintura de gênero —, *vaudeville*, romances históricos à maneira de Dumas, ópera-cômica, sem esquecer, evidentemente, os romances à maneira de Paul de Kock (*Mon voisin Raymond* [Meu vizinho Raymond], *La pucelle de Belleville* [A donzela de Belleville], *Le barbier de Paris* [O barbeiro de Pa-

ris] etc.), que adulam o público devolvendo-lhe sua própria imagem sob a forma de heróis com a psicologia diretamente transcrita da vida cotidiana da pequena burguesia. Insurge-se também contra as sensaborias idealistas e as efusões sentimentais dos Augier ou Feuillet: este último fará um sucesso imenso, em 1858, ou seja, depois da publicação de *Madame Bovary*, com *Le roman d'un jeune homme pauvre* [O romance de um jovem pobre], relato romanesco dos infortúnios de Maxime Odier, marquês de Champcey d'Hauterive, que, arruinado por seu pai e obrigado a ganhar a vida como administrador da família Laroque, acaba por desposar a herdeira dos Laroque, depois de extravagantes peripécias.

Mas ele não cai, por isso, no campo dos romancistas ditos "realistas", os Duranty, Champfleury (ou, no outro pólo, o da arte burguesa, Feydeau, About ou Alexandre Dumas Filho), que se opõem aos mesmos adversários que ele, mas que se definem sobretudo contra o romantismo e contra todos os grandes profissionais da literatura, entre os quais pretende classificar-se: "Para quase todos, a ausência de estudos clássicos fazia com que, não sabendo o que é a metafísica, nem a psicologia, nem a lógica, ignorassem como se analisa e como se pensa. Eram ouvidos a pronunciar os nomes de Stendhal, de Mérimée, de Sainte-Beuve, de Renan, de Berthelot, de Taine; mas, excetuando-se Joseph Delorme e o autor de *Colomba*, esses nomes eram tudo que sabiam sobre isso".⁷⁸

Os primeiros realistas, isto é, a fração da segunda boemia que tinha o costume de reunir-se, nos anos 1850, na cervejaria Andler, na rua Hautefeuille, ou, na margem direita, na cervejaria dos Martyrs, em torno de Courbet e de Champfleury (os Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre, e também, do lado dos artistas e dos críticos de arte, Bonvin, Chenavard, Castagnary, Préault), estão separados, como se viu, por todo um conjunto de propriedades sociais e, em particular, por sua origem medíocre e por seu pequeno capital cultural, dos dois campos aos quais se opõem no terreno das lutas simbólicas. O que os reúne, além da afinidade dos *habitus*, é a recusa anticonformista do conservantismo oficial que os lança em todas as correntes um pouco novas, gosto pela observação exata, desconfiança em relação ao lirismo, crença nos poderes da ciência, pessimismo e sobretudo, talvez, recusa de qualquer hierarquia nos objetos ou nos estilos que se afirma no direito de dizer tudo e no direito de toda coisa de ser dita.

Duranty e Champfleury queriam uma literatura de pura observação, social, popular, que excluísse toda erudição, e consideravam o estilo como uma propriedade secundária. Mais dedicados a invectivar na cervejaria dos Martyrs contra Ingres e as belas-artes oficiais, com Courbet, Murger e Monselet, isto é, a demolir que a construir, são teóricos medíocres pouco cultivados, que trazem para o campo intelectual disposições pequenoburguesas e percebidas como tais, um espírito de seriedade, disposições militantes, freqüentemente um pouco sectárias, antitéticas e antipáticas à desenvoltura esteta. Mas ainda, como se não fizessem diferença entre o campo político e o artístico (essa é a própria definição da arte social), importam também modos de ação e formas de pensamento que são utilizados no campo político, concebendo a atividade literária como um engajamento e uma ação coletiva, baseada em reuniões regulares, palavras de ordem, programas.

Seu papel é decisivo nos começos: são eles que, nos anos 1850, exprimem e organizam a revolta da juventude, criam os lugares de discussão onde se elaboram as idéias novas, a começar pela própria idéia de um partido da novidade que se chamará vanguarda. Porém, como acontece com freqüência na história dos movimentos intelectuais (pode-se pensar, por exemplo, na história recente do movimento feminista), o entusiasmo e a paixão dos animadores e dos militantes abrem o caminho e cedem o lugar ao profissionalismo dos criadores que têm os meios econômicos e culturais de realizar em obras as utopias literárias e artísticas que seus predecessores mais desprovidos haviam anunciado nos cafés ou nos jornais (como Duranty, que dispersara suas visões críticas na imprensa); os meios mesmos de redescobrir, em um plano de exigência e de realização superiores, as liberdades e os valores aristocráticos do século XVIII.

A oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia,⁷⁹ impede os agentes e também os analistas (sobretudo quando sua especialidade e/ou suas inclinações literárias os levam a uma visão idealizada da condição do artista no século XVIII) de perceber que, como diz Zola, "o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas".⁸⁰ Em termos muito próximos dos empregados por Baudelaire, Zola lembra, com efeito, que foi o dinheiro que libertou o escritor da dependência em relação aos mecenas

ris] etc.), que adulam o público devolvendo-lhe sua própria imagem sob a forma de heróis com a psicologia diretamente transcrita da vida cotidiana da pequena burguesia. Insurge-se também contra as sensaborias idealistas e as efusões sentimentais dos Augier ou Feuillet: este último fará um sucesso imenso, em 1858, ou seja, depois da publicação de *Madame Bovary*, com *Le roman d'un jeune homme pauvre* [O romance de um jovem pobre], relato romanesco dos infortúnios de Maxime Odiot, marquês de Champcey d'Hauterive, que, arruinado por seu pai e obrigado a ganhar a vida como administrador da família Laroque, acaba por desposar a herdeira dos Laroque, depois de extravagantes peripécias.

Mas ele não cai, por isso, no campo dos romancistas ditos "realistas", os Duranty, Champfleury (ou, no outro pólo, o da arte burguesa, Feydeau, About ou Alexandre Dumas Filho), que se opõem aos mesmos adversários que ele, mas que se definem sobretudo contra o romantismo e contra todos os grandes profissionais da literatura, entre os quais pretende classificar-se: "Para quase todos, a ausência de estudos clássicos fazia com que, não sabendo o que é a metafísica, nem a psicologia, nem a lógica, ignorassem como se analisa e como se pensa. Eram ouvidos a pronunciar os nomes de Stendhal, de Mérimée, de Sainte-Beuve, de Renan, de Berthelot, de Taine; mas, excetuando-se Joseph Delorme e o autor de *Colomba*, esses nomes eram tudo que sabiam sobre isso".⁷⁸

Os primeiros realistas, isto é, a fração da segunda boemia que tinha o costume de reunir-se, nos anos 1850, na cervejaria Andler, na rua Hautefeuille, ou, na margem direita, na cervejaria dos Martyrs, em torno de Courbet e de Champfleury (os Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre, e também, do lado dos artistas e dos críticos de arte, Bonvin, Chenavard, Castagnary, Prévault), estão separados, como se viu, por todo um conjunto de propriedades sociais e, em particular, por sua origem medíocre e por seu pequeno capital cultural, dos dois campos aos quais se opõem no terreno das lutas simbólicas. O que os reúne, além da afinidade dos *habitus*, é a recusa anticonformista do conservantismo oficial que os lança em todas as correntes um pouco novas, gosto pela observação exata, desconfiança em relação ao lirismo, crença nos poderes da ciência, pessimismo e sobretudo, talvez, recusa de qualquer hierarquia nos objetos ou nos estilos que se afirma no direito de dizer tudo e no direito de toda coisa de ser dita.

Duranty e Champfleury queriam uma literatura de pura observação, social, popular, que excluísse toda erudição, e consideravam o estilo como uma propriedade secundária. Mais dedicados a invectivar na cervejaria dos Martyrs contra Ingres e as belas-artes oficiais, com Courbet, Murger e Monselet, isto é, a demolir que a construir, são teóricos medíocres pouco cultivados, que trazem para o campo intelectual disposições pequeno-burguesas e percebidas como tais, um espírito de seriedade, disposições militantes, freqüentemente um pouco sectárias, antitéticas e antipáticas à desenvoltura esteta. Mas ainda, como se não fizessem diferença entre o campo político e o artístico (essa é a própria definição da arte social), importam também modos de ação e formas de pensamento que são utilizados no campo político, concebendo a atividade literária como um engajamento e uma ação coletiva, baseada em reuniões regulares, palavras de ordem, programas.

Seu papel é decisivo nos começos: são eles que, nos anos 1850, exprimem e organizam a revolta da juventude, criam os lugares de discussão onde se elaboram as idéias novas, a começar pela própria idéia de um partido da novidade que se chamará vanguarda. Porém, como acontece com freqüência na história dos movimentos intelectuais (pode-se pensar, por exemplo, na história recente do movimento feminista), o entusiasmo e a paixão dos animadores e dos militantes abrem o caminho e cedem o lugar ao profissionalismo dos criadores que têm os meios econômicos e culturais de realizar em obras as utopias literárias e artísticas que seus predecessores mais desprovidos haviam anunciado nos cafés ou nos jornais (como Duranty, que dispersara suas visões críticas na imprensa); os meios mesmos de redescobrir, em um plano de exigência e de realização superiores, as liberdades e os valores aristocráticos do século XVIII.

A oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia,⁷⁹ impede os agentes e também os analistas (sobretudo quando sua especialidade e/ou suas inclinações literárias os levam a uma visão idealizada da condição do artista no século XVIII) de perceber que, como diz Zola, "o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas".⁸⁰ Em termos muito próximos dos empregados por Baudelaire, Zola lembra, com efeito, que foi o dinheiro que libertou o escritor da dependência em relação aos mecenas

aristocráticos e aos poderes públicos e, contra os defensores de uma concepção romântica da vocação artística, apela a uma percepção realista das possibilidades que o reino do dinheiro oferece ao escritor: “É preciso aceitá-lo sem remorso nem infantilidade, é preciso reconhecer a dignidade, o poder e a justiça do dinheiro, é preciso abandonar-se ao espírito novo...”⁸¹ (Essas citações e essas referências são extraídas do artigo de W. Asholt⁸² onde são analisadas as posições de Vigny — prefácio a *Chatterton*, 1834 —, Murger — prefácio às *Scènes de la vie de bohème*, 1853 —, Vallès — prefácio a *L'argent* [O dinheiro], 1860 — e de Zola sobre as relações entre o escritor e o dinheiro.)

Designado como chefe da escola realista, depois do sucesso de *Madame Bovary*, que coincide com o declínio do primeiro movimento realista, Flaubert fica indignado: “Acreditam-me apaixonado pelo real, enquanto o execro; pois foi por ódio ao realismo que empreendi esse romance. Mas não detesto menos a falsa idealidade, pela qual somos logrados nos tempos que correm”.⁸³ Essa fórmula (da qual já afirmei o valor matricial) revela o princípio da posição totalmente paradoxal, quase “impossível”, que Flaubert vai constituir, e cujo caráter propriamente inclassificável manifesta-se nos debates insolúveis que ele suscita entre aqueles que querem puxá-lo para o realismo e aqueles que, mais recentemente, quiseram anexá-lo ao formalismo (e ao *nouveau roman*), e no fato de que muitas vezes se recorre, para o caracterizar, a oxímoros: Francisque Sarcey chamava-o de “neoparnasiano da prosa” e um historiador fala a seu respeito de “realismo da arte pela arte”.⁸⁴ Para isso, ser-lhe-á preciso acumular as aquisições dos realistas, hoje totalmente esquecidos (com exceção de Courbet, que, *mutatis mutandis*, é um pouco para Manet o que Champfleury foi para Flaubert), e daqueles aos quais tudo os opunha, e em primeiro lugar sua posição e sua visão sociais, Gautier (o autor do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, e o “mestre impecável” da forma pura), Baudelaire ou mesmo os parnasianos; sem falar dos românticos, como Chateaubriand, ou de todos os grandes ancestrais, ignorados ou renegados pelos amadores de novidade a qualquer preço, os Boileau, La Fontaine ou Buffon que freqüenta assiduamente, inscrevendo assim sua obra na história da literatura em vez de “instalar-se” simplesmente nas letras contemporâneas — como fazem aqueles que obedecem à preocupação de aí conseguir um lugar, em referência a certo público —, e contribuindo com isso para a autonomização do campo.

Flaubert, como se sabe, dizia ter escrito *Madame Bovary* “por ódio ao realismo”. E, de fato, a pregação, a demonstração e a declamação, e todas as disposições pequeno-burguesas que aí se exprimem, é o que Flaubert pretende evitar nessa impassibilidade absoluta que tanto choca os comentadores, progressistas assim como conservadores, a começar por Champfleury e Duranty: “Não há emoção, nem sentimento, nem vida nesse romance, mas uma grande força de aritmético que calculou e reuniu tudo que pode haver de gestos, de passos ou de acidentes de terreno em personagens, acontecimentos e países dados. Esse livro é uma aplicação literária do cálculo das probabilidades”.⁸⁵

O espaço das tomadas de posição que a análise reconstitui não se apresenta como tal diante da consciência do escritor, o que obrigaria a interpretar essas escolhas como estratégias conscientes de distinção. Ele emerge de quando em quando, e por fragmentos, especialmente nos momentos de dúvida sobre a realidade da diferença que o criador pretende afirmar, em sua própria obra, e fora de qualquer busca expressa da originalidade. “Tenho medo de cair no Paul de Kock ou de fazer um Balzac chateaubrianizado.”⁸⁶ “O que escrevo no momento corre o risco de ser Paul de Kock se eu aí não empregar uma forma profundamente literária. Mas como fazer diálogo trivial que seja bem escrito?”⁸⁷ E a luta permanente em duas frentes, que está implicada em um projeto fundado em uma dupla recusa, encerra o perigo de cair continuamente de Caribde em Cila: “Passo alternadamente da ênfase mais extravagante à sensorial mais acadêmica. Isso parece ora Pétrus Borel, ora Jacques Delille”.⁸⁸ Mas a ameaça para a identidade artística nunca é tão grande como quando se apresenta sob a forma do choque com um autor que ocupa no campo uma posição aparentemente muito próxima. Esse é o caso quando Bouilhet chama a atenção de Flaubert para *Les bourgeois de Molinchart* [Os burgueses de Molinchart], romance de Champfleury que era publicado como folhetim em *La Presse* e cujo tema, um adultério de província, está muito próximo do de *Madame Bovary*.⁸⁹ De fato, Flaubert sem dúvida encontra ali uma oportunidade de afirmar sua diferença: “Fiz *Madame Bovary* para contrariar Champfleury. Quis mostrar que as tristezas burguesas e os sentimentos medíocres podem suportar a bela linguagem”.⁹⁰

Melhor ainda, inventa na prática, no trabalho pelo qual se cria como “criador”, o princípio verdadeiro dessa diferença: uma relação singular, que constitui a tonalidade flaubertiana, entre o refinamento da escrita e a trivialidade extrema do assunto, que lhe acontece ter em comum com os realistas, ou os românticos, ou mesmo os autores de bulevar;⁹¹ uma espécie de *dissonância*, pela qual se lembra a cada instante a distân-

cia irônica, por vezes paródica, do escritor em relação ao que escreve, ou em relação a outras maneiras de escrever, como, nesse caso, a sentimentalidade insípida dos romances de Champfleury ou das novelas de Duranty. Zola sentiu bem essa tensão, e a altivez aristocrática que é o seu princípio e não exclui um poder de negação que não tem nada a invejar ao dos realistas: “Sim, a ênfase é abandonada: Flaubert era um burguês, e o mais digno, o mais escrupuloso, o mais sério que se pudesse ver. Ele próprio o dizia com freqüência, orgulhoso da consideração de que gozava, de sua vida inteira consagrada ao trabalho, o que não o impedia de imolar os burgueses, de os fulminar em cada oportunidade, com seus arrebatamentos líricos [...]. Felizmente, ao lado do estilista impecável, do retórico louco por perfeição, existe um filósofo em Flaubert. É o negador mais amplo que tenhamos tido em nossa literatura. Professora o verdadeiro niilismo — uma palavra em ismo que o teria posto fora de si —, não escreveu uma página onde não tenha cavado nosso nada”.⁹²

Pode-se, entre parênteses, ver uma prova *a contrario* da virtude criadora dessa tensão na fraqueza extrema das obras teatrais de Flaubert em que, precisamente, ela se desfaz. Se Flaubert, autor de várias peças que foram todas fracassos retumbantes, lamentavelmente não deu certo no teatro, foi sem dúvida porque o desprezo que tinha pelos Ponsard, Augier, Sardou, Dumas Filho e outros autores de *vaudevilles* de sucesso, bons apenas, segundo ele, para valorizar fantoches e empregar artifícios grosseiros, e que o levava a fazer do teatro uma idéia demasiado simples, conduziu-o a cair com excesso em tudo que definia, aos seus olhos, a lógica própria do teatro:⁹³ como se vê bem em *Le candidat* [O candidato], sátira dos costumes políticos, escrita em dois meses, na qual ataca todos os partidos, os orleanistas, os partidários do conde de Chambord, os reacionários de todos os credos assim como os republicanos, ele escolheu “ser pesado”, carregar nos traços, pôr em cena personagens inteiriças, próximas da caricatura, multiplicar, por meio de apartes, os esclarecimentos sobre uma ação já demasiado clara, cair na demonstração esquemática. Em suma, desde que aceita rivalizar com os autores de sucesso, em vez de apropriar-se de seu projeto redefinindo-o contra eles, ou seja, contra as facilidades que concedem a si mesmos, Flaubert deixa de fazer Flaubert.

“ESCREVER BEM O MEDÍOCRE”

“Escrever bem o medíocre”:⁹⁴ essa fórmula em forma de oxímoro concentra e condensa todo o seu programa estético. Dá uma justa idéia

da situação quase impossível na qual se colocou ao tentar conciliar contrários, isto é, exigências e experiências ordinariamente associadas a regiões opostas do espaço social e do campo literário, portanto, sócio logicamente inconciliáveis. E, de fato, vai impor nas formas mais baixas e mais triviais de um gênero literário considerado como inferior — ou seja, nos assuntos comumente tratados pelos realistas, como testemunha o choque com *Les bourgeois de Molinchart*, de Champfleury — as mais altas exigências que jamais tenham sido afirmadas no gênero nobre por excelência, como a distância descritiva e o culto da forma que Théophile Gautier, e depois dele os parnasianos, impuseram em poesia contra a efusão sentimental e as facilidades estilísticas do romantismo.

Essa façanha, que a análise faz aparecer, não é desejada como tal. Flaubert não opõe Gautier a Champfleury, ou o inverso, não visa conciliar os contrários ou combater os excessos de um pelos excessos do outro. Opõe-se a um e outro, e constrói-se tanto contra Gautier e a Arte pura quanto contra o realismo. Próximo, aqui também, de Baudelaire ou de Manet, experimenta antipatia tanto pelo falso materialismo de um realismo que quer arremedar o real e que ignora sua verdadeira *matéria*, ou seja, a linguagem que uma *escrita* digna desse nome trata como material sonoro (o “falador”) encarregado do sentido, quanto pelo idealismo falsificado e gratuito da arte burguesa: “A Arte não deve ser brinquedo, embora eu seja partidário tão apaixonado da doutrina da arte pela arte, compreendida à minha maneira (evidentemente)”.⁹⁵

Flaubert coloca em questão os próprios fundamentos do modo de pensamento em vigor, isto é, os princípios de visão e de divisão comuns que, a cada momento, fundam o consenso sobre o sentido do mundo, poesia contra prosa, poético contra prosaico, lirismo contra vulgaridade, concepção contra execução, idéia contra escrita, tema contra feitura etc.; revoga os limites e as incompatibilidades que baseiam a ordem perceptiva e comunicativa na proibição do sacrilégio que é a mistura dos gêneros ou a confusão das ordens, a prosa aplicada ao poético e sobretudo a poesia aplicada ao prosaico. Nesse sentido, pode-se dar razão aos primeiros críticos de *Madame Bovary* que viram nessa obra (à maneira dos críticos de Manet denunciando no pintor da Olympia o representante da “democracia na arte”⁹⁶) a primeira expressão da democracia nas letras (com a condição de não fazer a ligação que eles estabeleciam sem dúvida entre a democracia ou os democratas em política e a “democracia” ou os “democratas” no campo literário). Mas não se rompe impunemente com o “conformismo lógico” e o “conformismo moral” que estão no fundamento da ordem social e da ordem mental. E compreende-se que a tenta-

tiva apareça continuamente para si mesma como uma forma de *loucura*: “Querer dar à prosa o ritmo do verso (mantendo-a prosa e muito prosa) e escrever a vida ordinária como se escreve a história ou a epopéia (sem desnaturar o assunto) é talvez um absurdo. Eis o que me pergunto às vezes. Mas é também, talvez, uma grande tentativa e muito original!”⁹⁷

Querer, como ele diz ainda, “fundir o lirismo e o vulgar” é defrontar-se com a prova insustentável e inquietante daqueles que têm por tarefa operar a colisão dos opostos. De fato, durante todo o tempo em que escreve *Madame Bovary*, manifesta continuamente seu sofrimento, que por vezes se transforma em desespero: compara-se a um *clown* realizando uma proeza, e obrigado a “uma ginástica furiosa”; culpa a matéria “fétida”, “sórdida”, por impedi-lo de “cantar” sobre temas líricos e espera com impaciência o momento em que poderá novamente se embriagar de belo estilo. Mas, sobretudo, diz e repete que não sabe, propriamente falando, o que faz, nem o que será o produto do esforço contra a natureza, contra a sua natureza, em todo caso, que está a impor-se. “O que será o livro, não sei absolutamente; mas respondo que será escrito.” A única certeza, diante do impensável, é o sentimento da façanha implicada na experiência da imensidão do esforço, na medida da dificuldade extraordinária da tentativa: “Terei feito real escrito, o que é raro”. “Real escrito”: para todo espírito estruturado segundo os princípios de visão e de divisão que têm em comum todos aqueles que se lançam, entre 1840 e 1860, na grande batalha do “realismo”, a expressão é, com toda a evidência, um *oxímoro*. Dizer de um livro, isto é, de um escrito, como faz Flaubert, que “ele é escrito” não tem nada de uma tautologia. É afirmar mais ou menos o que diz Sainte-Beuve quando, a propósito de *Madame Bovary*, declara: “Uma qualidade preciosa distingue o sr. Gustave Flaubert dos outros observadores mais ou menos exatos que, em nossos dias, gabam-se de traduzir em consciência a realidade, e que por vezes conseguem; ele tem estilo”⁹⁸

Tal é, então, a singularidade de Flaubert, a crer em Sainte-Beuve: produz escritos tidos como “realistas” (sem dúvida em razão de seu objeto) que contradizem a definição *tácita* do “realismo” no fato de que são escritos, de que têm “estilo”. O que, vemo-lo sem dúvida melhor agora, está longe de ser evidente. O programa que se anunciava na fórmula “escrever bem o medíocre” mostra-se aqui em sua verdade: trata-se de nada menos que *escrever* o real (e não de o descrever, de o imitar, de o deixar de alguma maneira produzir-se a si próprio, representação natural da natureza.); ou seja, fazer o que define propriamente a literatura, mas a propósito do real mais insipidamente real, mais ordinário, mais insignificante que, por oposição ao ideal, não é feito para ser escrito.⁹⁹

A contestação das formas de pensamento em vigor operada pela revolução simbólica e a originalidade absoluta do que ela engendra têm como contrapartida a solidão absoluta implicada na transgressão dos limites do pensável. Esse pensamento que assim se tornou para si mesmo sua própria medida não pode esperar, com efeito, de espíritos estruturados segundo as categorias mesmas que põe em questão, que possam pensar esse impensável. De fato, é digno de nota que os julgamentos da crítica, aplicando às obras os princípios de divisão que elas levam à falência, desfazem a combinação inconcebível dos contrários, reduzindo-a a um ou outro dos termos opostos. Assim, tal crítico de *Madame Bovary*, confiando nas associações ordinárias, infere da vulgaridade dos objetos a vulgaridade do estilo: “Estilo Champfleury (o que diz tudo), comum à larga, trivial, sem força nem amplitude, sem graça e sem finura. Por que temeria eu destacar o defeito mais saliente de uma escola que, não obstante, tem suas qualidades? A escola Champfleury, da qual bem se vê que faz parte o sr. Flaubert, julga que o estilo está verde para ela; faz pouco dele, despreza-o, não tem sarcasmos bastantes para os autores *que escrevem*. Escrever! para quê? Que me compreendam, isso me basta! Isso não basta para todo mundo. Se Balzac escrevia mal algumas vezes, sempre tinha um estilo. Eis o que os champfleuristas não ousam reconhecer”.¹⁰⁰

Portanto, há aqueles que, privilegiando o conteúdo, associam *Madame Bovary* aos *Bourgeois de Molinchart* de Champfleury, aos *Amours vulgaires* [Amores vulgares] de Vilmorel ou à *Bêtise humanine* [Estupidez humana], sátira da vida burguesa, de Jules Noriac — referências que deviam ir direto ao coração de Flaubert... —, ou aqueles que, como Pontmartin, tratam dos romances de Flaubert e de Edmond About no mesmo artigo, intitulado “O romance burguês e o romance democrata”, ou que, como Cuvillier-Fleury, em *Les Débats* de 26 de maio de 1857, comparam Flaubert a Dumas Filho. (“Notem”, escreve Flaubert, “que se finge confundir-me com o jovem Alex. Minha Bovary é uma dama das camélias agora. Bum!”)

Mas existem aqueles, mais raros, que, mais atentos ao tom e ao estilo, situam Flaubert na linhagem dos poetas formalistas. Enquanto Champfleury deplora o abuso de descrições e Duranty a ausência de “sentimento, de emoção, de vida”, Jean Rousseau, em *Le Figaro* de 27 de junho de 1858, vê em Gautier a inspiração direta do estilo descritivo de Flaubert. E Charles Monselet, trânsfuga do grupo dos realistas que se tornou uma das encarnações do espírito do bulevar, põe em cena, em uma sátira intitulada *Le vaudeville du crocodile*, um Flaubert e um Gautier que declaram querer suprimir a humanidade em proveito da descrição: “Em um

vaudeville egípcio”, diz Gautier, “não deve haver homens nem mulheres; o ser humano estraga a paisagem, corta desagradavelmente as linhas, altera a suavidade dos horizontes. O homem está demais na natureza”. “Claro!”, diz Flaubert.¹⁰¹

Nada de surpreendente se Baudelaire é o único a escapar dessa visão dividida, e a restaurar na recepção a experiência da tensão que está no princípio da proeza que consiste em extrair o universal do “dado mais banal, mais prostituído, do realejo mais maltratado, o adultério”: “um estilo nervoso, pitoresco, sutil, excepcional, sobre um roteiro banal”, “os sentimentos mais ardentes e mais impetuosos na aventura mais trivial”.

O que constitui a originalidade radical de Flaubert, e o que confere à sua obra um *valor* incomparável, é que ela entra em relação, pelo menos negativamente, com a totalidade do universo literário no qual está inscrita e do qual assume completamente as contradições, as dificuldades e os problemas. Por conseguinte, só se tem alguma possibilidade de reaprender realmente a singularidade de seu projeto criador e de dar conta dele plenamente com a condição de proceder exatamente ao contrário daqueles que se contentam em cantar as litâneas do Único. É historicizando completamente que se pode compreender completamente como ele se afasta da estrita historicidade de destinos menos heróicos. A originalidade de sua empresa só se manifesta realmente se, em vez de fazer dela uma antecipação inspirada mas inacabada de tal ou qual posição do campo atual (como o *nouveau roman* — em nome da famosa frase, mal lida, a propósito do “livro sobre nada”), reinseri-la no espaço historicamente constituído no interior do qual se construiu; se, em outras palavras, adotando o ponto de vista de um Flaubert que ainda não era Flaubert, tenta-se descobrir o que o jovem Flaubert precisou e quis fazer em um mundo artístico que ainda não estava transformado pelo que ele fez como aquele ao qual nós o referimos tacitamente tratando-o como “precursor”. Com efeito, é esse mundo familiar que nos impede de compreender, entre outras coisas, o esforço extraordinário que teve de desenvolver, as resistências inauditas que precisou superar, e em primeiro lugar em si mesmo, para produzir e impor o que, hoje, em grande parte graças a ele, parece-nos evidente.

Na verdade, sem dúvida não há no campo um único possível pertinente ao qual ele não se refira praticamente, e por vezes de maneira explícita. Em primeiro lugar, aqueles que já foram evocados, tal como o romantismo desbotado do teatro burguês ou do “romance honesto”, como dizia Baudelaire, ou o realismo de Champfleury ou mesmo de Vermorel — segundo Luc Badesco,¹⁰² teria escolhido o oposto do autor dos *Amours*

vulgaires, de seus retratos de Tricochet e de Gaston, especialmente; ao que é preciso acrescentar todos aqueles de que se vale de maneira explícita: Gautier, evidentemente, o Quinet do *Ahasverus* que ele sabe de cor, e todos os poetas em quem, como em Boileau, que lê e relê sem cessar, encontra antídotos contra a linguagem insípida de *Graziella*, os clichês de *Jocelyn* e as efusões sentimentais de Musset, a quem censura jamais ter cantado senão suas próprias paixões, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, com quem comunga no culto do estilo, na paixão pelos antigos e no amor pela enormidade e a caricatura, Heredia, do qual admira o prefácio à tradução do *Journal de Bernal-Diaz* [Diário de Bernal-Diaz]. Sem esquecer Leconte de Lisle, que, apesar de seu desdém pelo romance, exprime sua admiração por *Salambô* e por *Les trois contes* [Os três contos], e que, nos anos 1850, formulara em diversos prefácios uma estética baseada, como a sua, na condenação do sentimentalismo romântico e da poesia de propaganda social, e com quem partilha a preocupação de impassibilidade, o culto do ritmo e da exatidão plástica, e também o amor pela erudição.

Nesses tempos em que os filólogos, Burnouf especialmente, com sua *Introduction à l'histoire du bouddhisme* [Introdução à história do budismo], e mais ainda os historiadores, Michelet em particular, cuja *Histoire romaine* [História romana] foi uma das grandes admirações de sua juventude, fascina os escritores, e em particular seus amigos Théophile Gautier e Louis Bouilhet, cujo primeiro livro, *Melaenis*, publicado em 1851, é um conto arqueológico, Flaubert impõe a si mesmo um imenso trabalho de pesquisa, especialmente na preparação de *Salambô*. Seus contemporâneos vêem nele um poeta acompanhado de um erudito (Berlioz, que lhe escreve "erudito poeta", consulta-o sobre os trajes dos *Troyens à Carthage* [Troianos em Cartago], e seu amigo Alfred Nion lamenta que sua modéstia o tenha impedido de acompanhar o texto de *Salambô* de notas eruditas¹⁰³).

Mas a época é também dos Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck, Darwin, Cuvier, das teorias sobre a origem das espécies e a evolução: Flaubert, que, como os parnasianos, pretende superar também a oposição tradicional entre a arte e a ciência, toma às ciências naturais e históricas não apenas saberes eruditos, mas também o modo de pensamento que as caracteriza e a filosofia que delas resulta, determinismo, relativismo, historicismo. Aí encontra, entre outras coisas, a legitimação de seu horror pelas pregações da arte social e de seu gosto pela fria neutralidade do olhar científico: "O que têm de belo as ciências naturais: não querem provar nada. Assim, que largueza de fatos e que imensidão para o pensamento! É preciso tratar os homens como mastodontes e crocodilos!". Ou ainda:

tratar a alma humana com a imparcialidade que se aplica nas ciências físicas".¹⁰⁴ O que Flaubert aprendeu na escola dos biólogos, de Geoffroy Saint-Hilaire especialmente, "esse grande homem que mostrou a legitimidade dos monstros",¹⁰⁵ leva-o para muito perto da palavra de ordem durkheimiana, "é preciso tratar os fatos sociais como coisas", que emprega com muito rigor em *A educação sentimental*.

Tem-se a impressão de que Flaubert está bem aí por inteiro, nesse universo de relações que seria preciso explorar uma a uma, em sua dupla dimensão, artística e social, e de que permanece, contudo, irredutivelmente além: ainda que fosse apenas porque a integração ativa que opera implica uma ultrapassagem. Situando-se como no lugar geométrico de todas as perspectivas, que é também o ponto de maior tensão, ele se prepara de alguma maneira para levar a sua mais alta intensidade o conjunto das questões que estão colocadas no campo, para utilizar plenamente todos os recursos inscritos no espaço dos possíveis que, à maneira de uma língua, ou de um instrumento musical, oferece-se a cada um dos escritores como um universo infinito de combinações possíveis encerradas em estado potencial em um sistema finito de sujeições.

RETORNO A "A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL"

É sem dúvida *A educação sentimental* que oferece o exemplo mais acabado desse confronto com o conjunto das tomadas de posição pertinentes. Por seu assunto, a obra inscreve-se na interseção das tradições romântica e realista: de um lado, *La confession d'un enfant du siècle* [A confissão de uma criança do século] e *Chatterton*, mas também o romance dito íntimo que, como observa Jean Bruneau, "narra os acontecimentos da vida cotidiana e coloca-lhe os problemas essenciais" e que, "terra a terra e muitas vezes moralizador", anuncia o romance realista e o romance de tese;¹⁰⁶ do outro lado, a segunda boemia, cujo diário íntimo à maneira romântica (como em Courbet a pintura intimista do universo familiar do pintor) converte-se em romance realista quando, com *Les scènes de la vie de bohème*, de Murger, e sobretudo *Les aventures de Mariette* [As aventuras de Mariette] e *Chien-Caillou*, de Champfleury, registra de maneira fiel a realidade freqüentemente sórdida da vida dos pintores famélicos, suas mansardas, seus restaurantes baratos, seus amores ("É na realidade a mais triste das vidas", escreve Champfleury em uma carta de 1847, "não jantar, não ter botas e construir em cima disso uma porção de paradoxos").

Ao abordar tal assunto, Flaubert não se defronta apenas com Murger Champfleury, que não estão à sua altura: encontra também Balzac, não apenas *Un grand homme de province à Paris* [Um importante provinciano em Paris], história de nove rapazes pobres, ou *Un prince de la bohème* [Um príncipe da boemia], mas sobretudo *Le lys dans la vallée* [Os lírios do vale]. O grande predecessor é explicitamente invocado, na própria obra, através deste conselho de Deslauriers a Frédéric: “Lembre-se de Rastignac, na *Comédie humaine* [Comédia humana]”. Essa referência de uma personagem de romance a outra personagem de romance marca o acesso do romance à reflexividade que, sabe-se, é uma das manifestações maiores da autonomia de um campo: a alusão à história interna do gênero, espécie de piscadela a um leitor capaz de apropriar-se dessa história das obras (e não apenas da história contada pela obra), é tanto mais significativa quanto se inscreve em um romance que encerra ele próprio uma referência, negativa, a Balzac. À maneira de Manet, que introduz em uma tradição de imitação bastante escolar uma forma de imitação distanciada, irônica, ou mesmo paródica, Flaubert manifesta com relação ao pai fundador do gênero uma reverência deliberadamente ambígua, na justa medida da admiração ambivalente que lhe consagra: como para melhor mostrar sua recusa da estética balzaquiana, escolhe um assunto típico de Balzac, mas do qual faz desaparecer todas as ressonâncias balzaquianas, atestando, assim, que se pode fazer um romance sem fazer um Balzac, ou mesmo, como gostavam de dizer os defensores do nouveau roman, que “doravante não se pode mais fazer um Balzac” (ou um Walter Scott, como na *Lenda de São Julião*, dos *Três contos*, onde a intenção paródica é marcada por alusões diretas). Como as referências de Manet aos grandes mestres do passado, Giorgione, Ticiano ou Velázquez, as referências de Flaubert exprimem a um só tempo a reverência e a distância, marcando essa ruptura na continuidade ou essa continuidade na ruptura que constitui a história de um campo que atingiu a autonomia. Complexidade da revolução artística: sob pena de excluir-se do jogo, só se pode revolucionar um campo mobilizando ou invocando as aquisições da história do campo, e os grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert ou Manet, inscrevem-se explicitamente na história do campo, do qual dominam o capital específico: muito mais completamente que seus contemporâneos, tomando as revoluções a forma de um retorno às fontes, à pureza das origens.

Flaubert não rivaliza com Balzac (a emulação é uma espécie de identificação vencida que conduz à dissolução na alteridade) e suas escolhas profundas com certeza não devem nada à busca da distinção. O trabalho

necessário para “fazer um Flaubert” — e fazer Flaubert — implica uma tomada de distância com relação a Balzac que não precisa ser desejada como tal. Mesmo que não se possa excluir totalmente, nem em Flaubert nem em Manet, a intenção de mistificar o leitor ou o espectador pelo jogo da ironia, ou da paródia: por exemplo, como não ver em *Un coeur simple* [Um coração simples] uma paródia afetuosa de George Sand? E sabe-se que Flaubert previra apresentar o *Dicionário das idéias feitas*, em um prefácio, “de tal maneira que o leitor não saiba se se zomba dele ou não”.

Ao colocar a referência a Rastignac na boca de Deslauriers, encarnação perfeita do pequeno-burguês, Flaubert autoriza a ver em Frédéric — como tudo o sugere, aliás — a “contrapartida” (como dizem os lógicos) de Rastignac, o que não quer dizer um Rastignac frustrado, nem mesmo um anti-Rastignac, mas antes um equivalente de Rastignac em outro mundo possível, aquele criado por Flaubert, e que, enquanto tal, faz concorrência ao de Balzac.¹⁰⁷ Frédéric opõe-se a Rastignac no universo dos mundos literários possíveis, que existe realmente, pelo menos no espírito dos comentadores, mas também no do escritor digno desse nome. O que separa o escritor “consciente” do escritor “ingênuo” é, com efeito, que domina suficientemente bem o espaço dos possíveis para pressentir a significação que o possível que ele está em via de realizar arrisca-se a receber de seu relacionamento com outros possíveis, e para evitar os encontros indesejáveis, capazes de deturpar-lhe a intenção. Como prova, esta nota de Flaubert, no caderno publicado pela sra. Durry: “Tomar cuidado com o *Lys dans la vallée*”. E podia Flaubert não pensar também em *Domini-que*, de Fromentin, e sobretudo em *Volupté* [Volúpia], de Sainte-Beuve, um desses leitores antecipados que todo escritor traz consigo e para quem escreve mesmo e sobretudo quando é contra ele que escreve? “Eu fizera *A educação sentimental* em parte para Sainte-Beuve. Ele morreu sem lhe conhecer uma linha.”¹⁰⁸ E como não teria ele no espírito *Les forces perdues* [As forças perdidas], de Maxime du Camp, esse livro tirado de lembranças comuns, que é publicado em 1866 e sobre o qual diz a George Sand que se parece sob muitos aspectos com *A educação* na qual trabalha?¹⁰⁹

Mas isso não é tudo. Escolhendo escrever, com a impassibilidade do paleontólogo e o refinamento do parnasiano, o romance do mundo *moderno*, sem excluir nenhum dos acontecimentos candentes que dividem o mundo literário e o mundo político, a revolução de 1848, os debates artísticos do momento (fala-se de “poetas operários”, de arte industrial, comparam-se as “cançonetas camponesas” às “líricas do século XIX”),

ele faz voar em estilhaços toda uma série de associações obrigatórias: a que liga o romance dito “realista” à “canalha literária” ou à “democracia”, a “vulgaridade” dos objetos à “baixeza” do estilo ou o “realismo” do tema ao moralismo humanista. Ao mesmo tempo, rompe todas as solidariedades fundadas na adesão a um ou outro dos termos constitutivos dos pares convencionais de contrários: assim, destina-se a decepcionar, mais ainda que com *Madame Bovary*, todos aqueles que esperam que a literatura demonstre alguma coisa, tanto os defensores do romance moral quanto defensores do romance social, os conservadores e os republicanos, aqueles que são sensíveis à trivialidade do tema assim como os que recusam a frieza estética do estilo e a insipidez deliberada da composição.

Essa série de rupturas de todas as relações que, como amarras, podiam ligar a obra a grupos, aos seus interesses e hábitos de pensamento, explica, melhor que a conjuntura, freqüentemente invocada, a acolhida que a crítica deu ao livro, sem dúvida um dos mais mal recebidos e também dos mais mal lidos da obra de Flaubert. Rupturas inteiramente análogas às efetuadas pela ciência, mas que não são desejadas como tais e se operam no plano mais profundo da “poética insciente”, isto é, do trabalho de escrita e do trabalho do inconsciente social favorecido pelo trabalho sobre a forma, instrumento de uma anamnese a uma só vez favorecida e limitada pela denegação implícita na formalização. A escrita não tem nada de uma efusão, e há um abismo entre a objetivação de Flaubert que se opera em *A educação* e a projeção subjetiva de Gustave na personagem de Frédéric que aí vêm os comentadores: “Não se escreve o que se quer”, diz Flaubert. “E é verdade. Maxime [du Camp] escreve o que quer, ele sim, ou quase. Mas isso não é escrever.”¹¹⁰ Ela também não é um puro registro documental, como parecem crer aqueles que por vezes são considerados como seus discípulos: “Goucourt fica muito feliz quando agarrou na rua uma palavra que pode pespegar num livro, e eu, muito satisfeito quando escrevi uma página sem assonâncias nem repetições”.¹¹¹

FORMALIZAR

Não é por acaso que o projeto quase explícito de acumular exigências e sujeições que, estando associadas a posições opostas no espaço literário (portanto, a disposições geradoras de “antipatias” e de “incompatibilidades de humor”, de exclusões e de proibições), parecem inconciliáveis conduz, com *A educação sentimental*, a uma objetivação extraordinariamente bem-sucedida (e quase científica) das experiências sociais de Flau-

bert e das determinações que pesam sobre elas, inclusive as que se devem à posição contraditória do escritor no campo do poder. O trabalho de escrita conduz Flaubert a objetivar não apenas as posições às quais se opõe no campo e aqueles que as ocupam (como Maxime du Camp, cuja ligação com a sra. Delessert fornece-lhe o esquema gerador da relação entre Frédéric e a sra. Dambreuse), mas também, através do sistema das relações que o une às outras posições, todo o espaço no qual ele próprio está incluído, portanto, sua própria posição e suas próprias estruturas mentais. Na estrutura quiasmática que se repete obsessivamente ao longo de toda a sua obra, e sob as mais diversas formas, personagens duplas, trajetórias cruzadas etc.,¹¹² e na própria estrutura da relação que ele desenha entre Frédéric e as personagens-referências de *A educação sentimental*, Flaubert objetiva a estrutura da relação que o une, enquanto escritor, ao universo das posições constitutivas do campo do poder ou, o que dá no mesmo, ao universo das posições homólogas dos precedentes no campo literário.

Se está em condição de superar, por seu trabalho de escritor, incompatibilidades instituídas no mundo social, sob a forma de grupos, círculos, escolas etc., e também nos espíritos (sem excluir o seu), sob a fórmula de princípios de visão e de divisão, como esses pares de noções em “ismo” que tanto detestava, é talvez porque, diferentemente da indeterminação passiva de Frédéric, a recusa ativa de todas as determinações associadas a uma posição determinada no campo intelectual,¹¹³ para a qual estava inclinado por sua trajetória social e pelas propriedades contraditórias que estavam em seu princípio, predisponha-o a uma visão mais alta e mais ampla do espaço dos possíveis, e ao mesmo tempo a um uso mais completo das liberdades que lhe acoitavam as sujeições.

Assim, longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de aí ver o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, como parecia temer o Proust do *Contre Sainte-Beuve*, a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como *sujeito* de sua própria criação. Ela permite mesmo dar conta da diferença (comumente descrita em termos de *valor*) entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio, graças ao trabalho de libertação do qual são o produto e que se realizou, em parte, através da objetivação desse meio.

Não é por acaso que Proust não é o autor absolutamente improdutivo que é o narrador da *Recherche*. O Proust escritor é aquele em que se transforma o narrador no e pelo trabalho que produz a *Recherche*, e que o produz como escritor. Foi essa ruptura libertadora, e criadora do criador, que Flaubert simbolizou colocando em cena, sob a forma de Frédéric, a impotência de um ser manipulado pelas forças do campo; isso, na própria obra em que superava essa impotência evocando a aventura de Frédéric e, através dela, a verdade objetiva do campo no qual escrevia essa história e que, pelo conflito de seus poderes concorrentes, teria podido reduzi-lo, como Frédéric, à impotência.

A INVENÇÃO DA ESTÉTICA "PURA"

A lógica da dupla recusa está no princípio de invenção da estética pura que Flaubert realiza, porém em uma arte que, como o romance, parece destinada, mais ou menos no mesmo grau que a pintura, onde Manet fará uma revolução semelhante, à busca ingênua da ilusão de realidade. O realismo é, com efeito, uma revolução parcial e frustrada: não coloca realmente em questão confusão do valor estético e do valor moral (ou social) que Victor Cousin erigira em "teoria" e que orienta ainda o julgamento da crítica quando ela espera de um romance que comporte uma "lição moral" ou quando condena uma obra por sua imoralidade, sua indecência ou sua indiferença. Se põe em questão a existência de uma hierarquia objetiva dos temas, é apenas para a inverter, em uma preocupação de reabilitação ou de desforra (os críticos falam de um "furor de rebaixar") e não para a abolir. É por isso que se tende a reconhecê-lo antes pela natureza dos meios sociais representados que pela maneira mais ou menos "baixa" ou "vulgar" de os representar (que freqüentemente vai de par): "O realismo, no momento em que se começa a empregar essa palavra, teve apenas um sentido: o surgimento no romance de personagens até então desprezadas [...]. O realismo", afirma *La Revue des Deux Mondes*, é a "pintura dos mundos especiais e dos mundos equívocos".¹¹⁴ Assim, o próprio Murger é percebido como realista porque apresenta "temas medíocres", heróis que se vestem mal, falam desrespeitosamente de tudo e ignoram as conveniências.

Esse laço privilegiado com uma categoria particular de objetos, Flaubert precisa rompê-lo para generalizar e radicalizar a revolução parcial operada pelo realismo. É assim especialmente que, como fará Manet diante de um problema semelhante, ele pinta a uma só vez, e por vezes no mes-

mo romance, o mais alto e o mais baixo, o mais nobre e o mais vulgar, a boemia e a alta sociedade. Como Manet (em um quadro como *A mulher de seios nus*, por exemplo), subordina o interesse literal e literário pelo tema ao interesse pela representação, sacrifica a sensualidade ou a sentimentalidade à sensibilidade ao *medium* literário ou pictórico — o que o leva a recusar os temas que o tocam muito emocionalmente ou a tratá-los de maneira a rebaixá-los o interesse dramático, por uma espécie de *surdina*.

Se o olhar puro pode atribuir um interesse especial aos objetos socialmente designados como detestáveis ou desprezíveis (como a serpente de Boileau ou a carniça de Baudelaire), em razão do desafio que representam e da proeza que exigem, ignora deliberadamente todas as diferenças não estéticas entre os objetos e pode encontrar no universo burguês, em razão especialmente do laço privilegiado que o une à arte burguesa, uma oportunidade particular de afirmar sua irredutibilidade. “Não há em literatura”, diz Flaubert, “belos assuntos de arte e [...] Yvetot, portanto, equivale a Constantinopla.”¹¹⁵ A revolução estética não pode consumir-se senão esteticamente:¹¹⁶ não basta constituir como belo o que é excluído pela estética oficial, reabilitar os assuntos modernos, baixos ou medíocres; é preciso afirmar o poder que pertence à arte de tudo constituir esteticamente pela virtude da forma (“escrever bem o medíocre”), de tudo transformar em obra de arte pela eficácia própria da escrita. “É por isso que não há assuntos belos nem vis e se poderia quase estabelecer como axioma, colocando-se no ponto de vista da Arte pura, que não existe assunto nenhum, sendo o estilo por si só uma maneira absoluta de ver as coisas.”¹¹⁷

Mas não basta igualmente, como os parnasianos, ou mesmo Gautier, afirmar o primado da forma pura que, tornando-se para si mesma seu fim, não diz mais nada que não ela própria. Sem dúvida, poder-se-ia opor-me aqui ao famoso “livro sobre nada”, que encantava os teóricos do *nouveau roman* e os semiológicos, ou, do lado de Baudelaire, a passagem freqüentemente citada de seu artigo consagrado a Gautier em *L’anthologie des poètes français* [A antologia dos poetas franceses], de Crépet: “A Poesia [...] não tem outro fim que não Ela mesma; [...] e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema quanto aquele que houver sido escrito pelo prazer de escrever um poema”.¹¹⁸ Nos dois casos, condenamo-nos a uma leitura parcial, e mutilada, se não se mantêm juntas as duas faces de uma verdade que se determina e se define opondo-se a dois erros opostos: assim, contra todos aqueles que “imaginam que o fim da poesia é um ensinamento qual-

quer, que ela deve ora fortalecer a consciência, ora aperfeiçoar os costumes, ora, enfim, demonstrar o que quer que seja de útil”, em suma, contra “a heresia do ensinamento”, comum aos românticos e aos realistas, e seus corolários, “as heresias da paixão, da verdade, da moral”,¹¹⁹ Baudelaire toma o partido de Gautier. Porém, no elogio mesmo, dissocia-se imperceptivelmente de Gautier, atribuindo-lhe (por uma estratégia inteiramente clássica nos prefácios) uma concepção da poesia que não tem nada de formalista, a sua: “Se se reflete que, a essa maravilhosa faculdade [o estilo e o conhecimento da língua], Gautier une uma imensa inteligência inata da *correspondência* e do simbolismo universais, esse repertório de toda metáfora, compreender-se-á que possa incessantemente, sem fadiga assim como sem erro, definir a atitude misteriosa que os objetos da criação mantêm diante do olhar do homem. Há na palavra, no *verbo*, algo de *sagrado* que nos impede de fazer dele um jogo de azar. Manipular habilmente uma língua é praticar uma espécie de feitiçaria evocatória”.¹²⁰

Parece-me que não é induzir o sentido da última frase ver aí o programa de uma estética fundada na conciliação de possíveis indevidamente separados pela representação dominante da arte: um *formalismo realista*. Com efeito, o que diz Baudelaire? Paradoxalmente, é o trabalho puro sobre a forma pura, exercício formal por excelência, que faz surgir, como por magia, um real mais real que aquele que se dá imediatamente aos sentidos e no qual se detêm os apaixonados ingênuos do real, com o risco de impor-lhe de fora significações morais ou políticas que, à maneira da legenda de um quadro, orientam o olhar e o desviam do essencial. Diferentemente dos parnasianos e de Gautier, Baudelaire pretende abolir a distinção entre a forma e o fundo, o estilo e a mensagem: exige da poesia que integre o espírito e o universo concebido como um reservatório de símbolos do qual a linguagem pode reaprender o sentido oculto, bebendo no inesgotável cabedal da universal analogia. A busca divinatória das equivalências entre os dados dos sentidos permite restituir-lhes “a expansão das coisas infinitas” conferindo-lhes, pelo poder da imaginação e pela graça da linguagem, o valor de símbolos capazes de fundir-se na unidade espiritual de uma essência comum. Assim, ao lirismo sentimental do romantismo (francês, pelo menos), que concebe a poesia como a expressão refinada dos sentimentos, e ao objetivismo pictórico e descritivo de Gautier e do Parnaso, que renunciam à busca de uma penetração recíproca do espírito e da natureza, Baudelaire opõe uma espécie de misticismo da sensação ampliada pelo jogo da linguagem: realidade autônoma, sem outro referente que não ela mesma, o poema é uma criação in-

dependente da criação, e não obstante unida a ela por laços profundos, que nenhuma ciência positiva percebe, e que são tão misteriosos quanto as correspondências que unem entre si os seres e as coisas.

É o mesmo formalismo realista que defende Flaubert, com motivos muito diferentes, e em um caso particularmente difícil, já que o romance parece destinado à busca do efeito de real pelo menos tão rigorosamente quanto a poesia à expressão do sentimento. Seu domínio de todas as exigências da forma permite-lhe sustentar quase sem limites o poder que lhe pertence de constituir esteticamente qualquer realidade do mundo, inclusive aquelas das quais, historicamente, o realismo fez seu objeto de eleição. Mas ainda, como se viu, é no e pelo trabalho sobre a forma que se efetua a evocação (no sentido forte de Baudelaire) desse real mais real que as aparências sensíveis reveladas à simples descrição realista. “Da forma nasce a idéia”: o trabalho da escrita não é simples execução de um projeto, pura formalização de uma idéia preexistente, como o crê a doutrina clássica (e como o ensina ainda a Academia de pintura), mas uma verdadeira busca, semelhante em sua ordem à praticada pelas religiões iniciáticas, e destinada de alguma maneira a criar as condições favoráveis à evocação e ao surgimento da idéia, que não é outra coisa, nesse caso, que não o real. Recusar as convenções e as conveniências estilísticas do romance estabelecido e rejeitar-lhe o moralismo e o sentimentalismo é uma e mesma coisa. É através do trabalho sobre a língua, que implica a uma só vez e alternadamente resistência, luta, e submissão, renúncia de si, que opera a magia evocatória que, como uma encantação, faz surgir o real. É quando consegue deixar-se possuir pelas palavras que o escritor descobre que as palavras pensam por ele e descobrem-lhe o real.

A pesquisa que se pode dizer formal sobre a composição da obra, sobre a articulação das histórias das diferentes personagens, sobre a correspondência entre os meios ou as situações e as condutas ou os “caracteres”, assim como sobre o ritmo ou a cor das frases, sobre as repetições e as assonâncias que é preciso afastar, as idéias feitas e as formas convencionais que é preciso eliminar, faz parte das condições da produção de um efeito de real bem mais profundo do que aquele que os analistas designam comumente por esse nome. Sob pena de ver o efeito de uma espécie de milagre perfeitamente ininteligível no fato de que a análise possa descobrir na obra — como fiz com *A educação sentimental* — estruturas profundas inacessíveis à intuição ordinária (e à leitura dos comentadores), é preciso admitir que através desse trabalho sobre a forma se projetam na obra essas estruturas que o escritor, como todo agente social, traz em si no estado prático, sem lhes possuir o domínio, e se realiza a anam-

nese de tudo que permanece ordinariamente enterrado, no estado implícito ou inconsciente, sob os automatismos da linguagem inoperante.

Enfim, fazer da escrita uma pesquisa inseparavelmente formal e material visando inscrever nas palavras mais capazes de a evocar, por sua própria forma, a experiência intensificada do real que elas contribuíram para produzir no próprio espírito do escritor é obrigar o leitor a deter-se na forma sensível do texto, material visível e sonoro, carregado de correspondências com o real que se situam a um só tempo na ordem do sentido e na ordem do sensível, em vez de a atravessar, como um signo transparente, lido sem ser visto, para ir diretamente ao sentido; é forçá-lo, assim, a descobrir a visão intensificada do real que aí foi inscrita pela evocação encantatória implicada no trabalho da escrita. Pode-se citar aqui um crítico da época, Henry Denys, que exprime bem, pela comparação com a pintura, o efeito que pôde produzir o primeiro romance de Flaubert: “[...] ele contém páginas deslumbrantes de audácia e de verdade. Assim, os eternos amigos dessa ficção de dedos róseos cuja cabeça repousa no claro-escuro, o resto do corpo em ondas de gaze, serão talvez feridos por uma luz demasiado viva: o longo uso de lentes enganadoras lhes provocou um olhar fraco, indeciso e superficial”.¹²¹ E é sem dúvida porque consegue realmente obter do leitor, pela força própria da escrita, esse olhar intensificado sobre uma representação intensificada do real, e de um real metodicamente descartado pelas convenções e as conveniências ordinárias, que Flaubert (como Manet, que faz mais ou menos a mesma coisa em sua ordem) suscita a indignação de leitores de resto cheios de indulgência com obras desprovidas da magia evocatória de sua escrita. Assim se explica sem dúvida que os críticos, habituados, no entanto, com o erotismo maneiroso dos romancistas “honestos” e dos pintores empolados, tenham sido tão numerosos em denunciar o que chamavam de “sensualismo” de Flaubert.

AS CONDIÇÕES ÉTICAS DA REVOLUÇÃO ESTÉTICA

A revolução do olhar que se consuma na e pela revolução da escrita supõe e suscita ao mesmo tempo uma ruptura do laço entre a ética e a estética, que vai de par com uma conversão total do estilo de vida. Essa conversão, que se realiza no estetismo do estilo vida de artista, os realistas da segunda boemia podiam realizá-la apenas pela metade, porque estavam encerrados na questão das relações entre a arte e a realidade, entre a arte e a moral, mas também e sobretudo nos limites de seu *ethos* pe-

queno-burguês, que os impedia de aceitar-lhe as implicações éticas. Todos os partidários da arte social, trate-se de Léon Vasque falando de *Mademoiselle de Maupin*, de Vermorel julgando Baudelaire ou de Proudhon estigmatizando os costumes dos artistas, vêem com muita clareza os fundamentos éticos da nova estética: denunciam a perversão de uma literatura que “se torna venérea e toma o rumo do afrodisíaco”; condenam os “cantores do feio e do imundo”, que reúnem as “ignomínias morais” e as “corrupções físicas”; indignam-se muito especialmente por haver método e artifício nessa “depravação [...] fria, estudada, procurada com esforço”.¹²² Escândalo da complacência perversa, mas escândalo também da indiferença cínica ao infame ou ao escandaloso. Tal crítico, em um artigo sobre *Madame Bovary* e o “romance fisiológico”, censura a imaginação pictórica de Flaubert por “encerrar-se no mundo físico como em um imenso ateliê povoado de modelos que têm todos o mesmo valor aos seus olhos”.¹²³

De fato, o olhar puro que se trata então de *inventar* (em vez de se contentar em usá-lo, como hoje), à custa de uma ruptura dos laços entre a arte e a moral, exige uma postura de impassibilidade, de indiferença e de desapego, ou mesmo de desenvoltura cínica que está no oposto da dupla ambivalência, feita de horror e de fascínio, do pequeno-burguês com relação aos “burgueses” e ao “povo”. É, por exemplo, a violenta disposição anarquista de Flaubert, seu senso da transgressão e da blague ao mesmo tempo que essa capacidade de se manter a distância que lhe permitem tirar os mais belos efeitos estéticos da descrição simples da miséria humana. Assim, quando lamenta que, com *Les amoureux de Sainte-Périne* [Os amantes de Sainte-Périne], Champfleury tenha desperdiçado um belo assunto: “Não vejo o que ele [o assunto] tem de cômico; eu, tê-lo-ia feito atroz e lamentável”.¹²⁴ E pode-se evocar ainda esta carta na qual encoraja Feydeau, então junto de sua mulher agonizante, a tirar um partido artístico dessa experiência: “Você viu e vai ver belos quadros, e poderá fazer bons estudos. E pagá-los caro. Os burgueses mal desconfiam de que lhes servimos nosso coração. A raça dos gladiadores não está morta: todo artista é um deles. Diverte o público com suas agonias”.¹²⁵

O estetismo levado ao seu limite tende para uma espécie de neutralismo moral, que não está longe de um niilismo ético. “O único meio de viver em paz é colocar-se de um salto acima da humanidade inteira, e não ter nada de comum com ela a não ser uma relação de olhar. Isso escandalizaria os Pelletan, os Lamartine e toda a raça estéril e *seca* (inativa no bem como no ideal) dos humanitários, republicanos etc. — Tanto pior! Que comecem por pagar suas dívidas antes de pregar a caridade. Por ser

apenas honestos, antes de querer ser virtuosos. A Fraternidade é uma das mais belas invenções da hipocrisia social.”¹²⁶ Essa liberdade em relação às conveniências morais e aos conformismos humanitários que encerram os homens “convenientes” no farisaísmo é sem dúvida o que une profundamente o grupo dos convivas dos jantares Magny onde, entre anedotas literárias e histórias obscenas, afirma-se a separação da arte e da moral. É ela que funda a afinidade particular entre Baudelaire e Flaubert, que este último invoca quanto escreve a Ernest Feydeau, durante a redação de *Salambô*: “Chego aos tons um pouco carregados. Começa-se a pisar nas entranhas e a queimar os moribundos. Baudelaire ficará contente!”. E o aristocratismo esteta que se afirma aqui no modo da tirada provocadora revela-se, de maneira mais discreta e sem dúvida mais autêntica, neste julgamento sobre Hugo (muito próximo dos formulados por Baudelaire): “Por que exibiu ele por vezes uma moral tão imbecil e que tanto o limitou? Por que a política? Por que a Academia? as idéias feitas! a imitação etc.”.¹²⁷ Ou sobre Erckmann-Chatrian: “É bastante grosseiro? Eis dois tipos que têm a alma bem plebéia”.¹²⁸

Assim, a invenção da estética pura é inseparável da invenção de uma nova personagem social, a do grande artista profissional que reúne em uma combinação tão frágil quanto improvável o sentido da transgressão e da liberdade com os conformismos e o rigor de uma disciplina de vida e de trabalho extremamente estrita, que supõe a abastança burguesa e o celibato¹²⁹ e antes caracteriza o cientista ou o erudito. As grandes revoluções artísticas não são do feitio nem dos dominantes (temporalmente) que, aqui como alhures, não têm nada a criticar a uma ordem que os consagra, nem dos dominados *tout court*, freqüentemente condenados por suas condições de existência e suas disposições a uma prática rotineira da literatura e que podem fornecer tropas tanto aos heresiarcas quanto aos guardiães da ordem simbólica. Elas competem a esses seres bastardos e inclassificáveis cujas disposições aristocráticas, muitas vezes associadas a uma origem social privilegiada e à posse de um grande capital simbólico (no caso de Baudelaire e de Flaubert, o prestígio sulfúreo de imediato assegurado pelo escândalo), encorajam uma profunda “impaciência dos limites”, sociais mas também estéticos, e uma intolerância ativa com todos os comprometimentos com o século. “A busca de uma honra qualquer parece-me, aliás, um ato de modéstia incompreensível.”¹³⁰

Essa distância de todas as posições que favorece a elaboração formal é o trabalho sobre a forma que a inscreve na própria obra: é a eliminação implacável de todas as “idéias feitas”, de todos os lugares-comuns típicos de um grupo e de todos os traços estilísticos capazes de marcar

ou de trair a aderência ou a adesão a uma ou outra das posições ou tomadas de posição atestadas; é o uso metódico do estilo indireto livre, que deixa indeterminada, tanto quanto possível, a relação do narrador com os fatos ou pessoas de que fala a narrativa. Mas nada é mais revelador do ponto de vista de Flaubert que a *própria ambigüidade do ponto de vista* que se assinala na *composição* tão característica de suas obras: é o caso de *A educação sentimental*, que os críticos freqüentemente censuraram por ser feita de uma série de “fragmentos justapostos à narrativa”, em razão da ausência de uma hierarquia clara dos detalhes e dos incidentes.¹³¹ Como o fará Manet, Flaubert abandona a perspectiva unificadora, tomada a partir de um ponto de vista fixo e central, em favor do que se poderia chamar, com Panofsky, de um “espaço agregativo”, entendendo por isso um espaço feito de fragmentos justapostos e sem ponto de vista privilegiado. Em uma carta a Huysmans a propósito das *Soeurs Vatard* [Irmãs Vartard], ele escreve: “Falta nas *Soeurs Vatard*, como em *A educação sentimental*, a falsidade da perspectiva! Não há progressão de efeito”.¹³² E recorda-se a declaração que fez um dia a Henry Céard, sempre a propósito de *A educação*: “ ‘É um livro condenado, meu bom amigo, porque não faz isto’: e juntando suas mãos longas e elegantes em sua robustez, simulou uma construção em pirâmide”.¹³³ A recusa da construção piramidal, ou seja, da convergência ascendente para uma idéia, uma convicção, uma conclusão, encerra por si uma mensagem, e sem dúvida a mais importante, isto é, uma visão — para não dizer uma filosofia — da história, no duplo sentido da palavra. Burguês furiosamente anti-burguês, Flaubert é ao mesmo tempo completamente desprovido de ilusões sobre o “povo” (embora Dussardier, plebeu sincero e desinteressado que, acreditando defender a República, mata um heróico rebelde, seja inocente iludido, a única figura luminosa de *A educação*). Porém, em seu desencantamento absoluto, conserva uma convicção absoluta, que diz respeito à tarefa do escritor. Contra todos os pregadores de bela alma oriundos de Lamennais (antítese de Barbès, sobre o qual diz a George Sand: “Esse aí amava a liberdade, e sem rodeios, como homem de Plutarco”), afirma, da única maneira conseqüente, isto é, *sem rodeios*, e apenas pela estrutura de seu discurso, sua recusa de conceder ao leitor as satisfações enganadoras que lhes oferece o falso humanismo farisaico dos vendedores de ilusões. Esse texto que, recusando “fazer a pirâmide” e “abrir perspectivas”, afirma-se como um discurso sem além, e do qual o autor apagou-se, mas como um Deus spinozista, imanente e coextensivo à sua criação, é bem o ponto de vista de Flaubert.

A EMERGÊNCIA DE UMA ESTRUTURA DUALISTA

Se tivesse a glória de Paul Bourget, eu me exibiria todas as noites de cache-sexo em uma revista de music-hall e garanto-lhes que faria muito sucesso.

Arthur Cravan

Tendo evocado o estado do campo intelectual na fase de constituição, período heróico em que os princípios de autonomia que se converteirão em mecanismos objetivos, imanentes à lógica do campo, residem ainda, em grande parte, nas disposições e ações dos agentes, desejar-se-ia propor aqui um modelo do *estado* do campo literário que se instaura nos anos 1880. De fato, apenas uma verdadeira crônica construída poderia fazer sentir concretamente que esse universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário — o que ele é também, graças especialmente aos mecanismos sociais que autorizam e favorecem a autonomia — é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros, ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje...

AS PARTICULARIDADES DOS GÊNEROS

Os progressos do campo literário na direção da autonomia assinalam-se pelo fato de que, no fim do século XIX, a hierarquia entre os gêneros (e os autores) segundo os critérios específicos do julgamento dos pares é quase exatamente o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial. Isso à diferença do que se observava no século XVII, no qual as duas hierarquias eram mais ou menos confundidas, sendo os mais consagrados

entre os homens de letras, especialmente os poetas e os eruditos, os mais bem providos de pensões e de benefícios.¹

Do ponto de vista econômico, a hierarquia é simples, e relativamente constante, apesar das oscilações conjunturais. No topo, o teatro, que assegura, para um investimento cultural relativamente pequeno, lucros importantes e imediatos a um pequeno número de autores. Na parte inferior da hierarquia, a poesia, que, com raríssimas exceções (como alguns sucessos do teatro em versos), proporciona lucros extremamente pequenos a um pequeno número de produtores. Situado em posição intermediária, o romance pode assegurar lucros importantes a um número relativamente grande de autores, mas com a condição de estender seu público bem além do próprio mundo literário (ao qual está limitada a poesia) e do mundo burguês (como é o caso do teatro), ou seja, até a pequena burguesia ou mesmo, por intermédio especialmente das bibliotecas municipais, até a "aristocracia operária".

Do ponto de vista dos critérios de apreciação que dominam no interior do campo, as coisas são menos simples. No entanto, vê-se por inúmeros indícios que, sob o Segundo Império, o topo da hierarquia é ocupado pela poesia, que, consagrada como a arte por excelência pela tradição romântica, conserva todo o seu prestígio: a despeito das oscilações — com o declínio do romantismo, jamais completamente igualado por Théophile Gautier ou pelo Parnaso, e o surgimento da figura enigmática e sulfúrea de Baudelaire —, ela continua a atrair um grande número de escritores, embora seja quase totalmente desprovida de mercado — a maior parte das obras conta apenas com algumas centenas de leitores. Ao contrário, o teatro, ao qual se impõe diretamente a sanção imediata do público burguês, de seus valores e de seus conformismos, proporciona, além do dinheiro, a consagração institucionalizada das Academias e das honras oficiais. Quanto ao romance, situado em posição central entre os dois pólos do espaço literário, apresenta a maior dispersão do ponto de vista da condição simbólica: embora tenha adquirido seus títulos de nobreza, pelo menos no interior do campo, e mesmo além dele, com Stendhal e Balzac, e sobretudo Flaubert, permanece associado à imagem de uma literatura mercantil, ligada ao jornalismo pelo folhetim. Adquire um peso considerável no campo literário quando, com Zola, obtém sucessos de venda excepcionais (portanto, ganhos muito importantes que lhe permitem libertar-se da imprensa e do folhetim), atingindo um público muito mais vasto que qualquer outro modo de expressão, mas sem renunciar às exigências específicas no que se refere à forma (chegará mesmo a obter, com o romance mundano, uma consagração burguesa até então reservada ao teatro).

Pode-se dar conta da estrutura quiasmática desse espaço, no qual a hierarquia segundo o lucro comercial (teatro, romance, poesia) coexiste com uma hierarquia de sentido inverso segundo o prestígio (poesia, romance, teatro), por meio de um *modelo simples* que leva em conta dois princípios de diferenciação. De um lado, os diferentes gêneros, considerados como empreendimentos econômicos, distinguem-se sob três aspectos: primeiramente, em função do preço do produto ou do ato de consumo simbólico, relativamente elevado no caso do teatro ou do concerto, pequeno no caso do livro, da partitura ou da visita aos museus ou às galerias (o custo unitário do quadro coloca a produção pictórica em uma situação inteiramente à parte); em segundo lugar, em função do volume e da qualidade social dos consumidores, portanto, da importância dos lucros econômicos mas também simbólicos (ligados à qualidade social do público), que esses empreendimentos asseguram; em terceiro lugar, em função da demora do ciclo de produção e, em particular, da rapidez com que são obtidos os lucros, tanto materiais quanto simbólicos, e da duração durante a qual eles são assegurados.

Do outro lado, à medida que o campo ganha em autonomia e impõe sua lógica própria, esses gêneros distinguem-se também, e cada vez mais nitidamente, em função do crédito propriamente simbólico que detêm e conferem e que tende a variar em razão inversa do lucro econômico: o crédito atribuído a uma prática cultural tende a decrescer, com efeito, com o volume e sobretudo com a dispersão social do público (isso porque o valor do crédito de reconhecimento assegurado pelo consumo decresce quando decresce a competência específica que se reconhece no consumidor e tende mesmo a mudar de sinal quando esta desce abaixo de certo limiar).

Esse modelo dá conta das oposições maiores entre os gêneros, mas também de diferenças mais sutis que se observam no interior de um mesmo gênero, e das formas diversas de que se reveste a consagração concedida aos gêneros ou aos autores. Com efeito, é a qualidade social do público (medida principalmente por seu volume) e o lucro simbólico que ele assegura que determinam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada gênero, correspondendo as categorias hierarquizadas que aí se distinguem muito estreitamente à hierarquia social dos públicos: isso se vê bem no caso do teatro, com a oposição entre o teatro clássico, o teatro de bulevar, o *vaudeville* e o cabaré, ou, mais claramente ainda, no caso do romance, em que a hierarquia das especialidades — romance mundano, que se tornará romance psicológico, romance naturalista, romance de costumes, romance regionalista, ro-

mance popular — corresponde muito diretamente à hierarquia social dos públicos atingidos, e também, de maneira bastante estrita, à hierarquia dos universos sociais representados e mesmo à hierarquia dos autores segundo a origem social e o sexo.

Ele permite também compreender o que aproxima e separa o romance e o teatro. O teatro de bulevar, que pode assegurar lucros econômicos consideráveis graças às representações repetidas de uma mesma obra diante de um público restrito e burguês, proporciona aos autores, quase todos oriundos da burguesia, uma forma de respeitabilidade social, a que é consagrada pela Academia. As características sociais muito particulares dos autores de teatro resultam do fato de que são o produto de uma seleção em duas etapas: sendo os teatros muito pouco numerosos — e tendo os diretores interesses em manter as peças em cartaz pelo maior tempo possível —, os autores precisam em primeiro lugar enfrentar uma terrível concorrência para ser representados, na qual o trunfo maior é o capital social de relações no meio teatral; em seguida, precisam enfrentar a concorrência pelo público, na qual intervém, além do domínio dos segredos do ofício, também ele ligado à familiaridade com o mundo do teatro, a proximidade com os valores do público, principalmente burguês e parisiense, portanto, mais “distinto” social do que culturalmente.

Ao contrário, os romancistas só podem obter ganhos equivalentes aos dos autores de teatro com a condição de atingir o “grande público”, isto é, como o indicam as conotações pejorativas da expressão, expondo-se ao descrédito atribuído ao sucesso comercial. É assim que Zola, cujos romances tiveram a mais comprometedora fortuna, sem dúvida deveu o fato de escapar, em parte, ao destino social que lhe determinavam suas grandes tiragens e seus objetos triviais tão-somente à conversão do “comercial”, negativo e “vulgar”, em “popular”, carregado de todos os prestígios positivos do progressismo político; conversão tornada possível pelo papel de profeta social que lhe foi atribuído no próprio seio do campo e que lhe foi reconhecido bem além dele graças ao concurso do devotamento militante (e também, mas muito mais tarde, do progressismo professoral).²

A sedução extraordinária que exerceu sobre Zola a *L'introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [Introdução ao estudo da medicina experimental] não se explica apenas pelo imenso prestígio de que a ciência se beneficia nos anos 1880, especialmente através da influência dos Taine, Renan e também Berthelot (cientista que se torna o profeta de uma

verdadeira religião da ciência).³ Teve ele a ingenuidade de crer, como se lhe censura muitas vezes, que o método de Claude Bernard poderia aplicar-se diretamente à literatura? Tudo leva a crer, em todo caso, que a teoria do “romance experimental” oferecia-lhe um meio privilegiado de neutralizar a suspeita de vulgaridade ligada à inferioridade social dos ambientes que descrevia e daqueles que atingia com seus livros: valendo-se do modelo de médicos eminentes, ele identificava o olhar do “romancista experimental” com o *olhar clínico*, instituído entre o escritor e seu objeto a distância objetivadora que separa as grandes sumidades médicas de seus pacientes. Essa preocupação de preservar suas distâncias nunca é tão evidente quanto no contraste que mantém (e que Céline, por exemplo, abolirá) entre a linguagem atribuída às personagens populares e os discursos do narrador, sempre marcados pelos sinais da grande literatura, em seu ritmo, que é o do escrito, ou em traços típicos do estilo elevado, como o uso do passado simples e do estilo indireto. Assim, aquele que, em seu manifesto *Le roman experimental* [O romance experimental], proclamava muito alto a independência e a dignidade do homem de letras afirma, em sua própria obra, a dignidade superior da cultura e da linguagem literárias, às quais deve o fato de ser reconhecido e para as quais reclama o reconhecimento, designando-se assim como o autor por excelência da educação popular, inteiramente fundada, ela também, no reconhecimento desse corte que está no fundamento do respeito pela cultura.

DIFERENCIAÇÃO DOS GÊNEROS E UNIFICAÇÃO DO CAMPO

A reação simbolista contra o naturalismo, e também, no caso da poesia, contra o positivismo que pesa sobre a poesia parnasiana, através da superstição do fato preciso, do documento, do orientalismo e do helenismo, não pode ser compreendida como um efeito direto de uma transformação das mentalidades refletindo ela própria mudanças econômicas e ou políticas, ou seja, abstraindo a lógica e a história *específicas* do campo. Não há dúvida de que o “renascimento espiritualista” que se observa em todo o campo do poder, em ligação com uma renovação do idealismo associado ao culto de Wagner e dos primitivos italianos, e que, no campo literário, toma a forma de uma renovação do misticismo (por exemplo, com a União pela Ação Moral de Paul Desjardins), por vezes misturada a um anarquismo de salão,⁴ forneceu as condições para o aparecimento e o sucesso relativo do movimento simbolista (e dos incontáveis pequenos movimentos aparentados, como o “impulsionismo” de Florian-

Parmentier que, contra “o materialismo científico, o fanatismo experimental, o intelectualismo”, estabelece uma filosofia próxima da de Bergson). A dimensão social e mesmo política dessa reação é, com efeito, bastante evidente: opõe uma arte artista e espiritualista, cultivando o senso do mistério, a uma arte social e materialista, baseadas na ciência (o progressismo político está antes associado ao conservantismo estético e encontra-se, por exemplo, nos velhos parnasianos sociais ou nas diferentes escolas insólitas, como o “unanimismo” de Jules Romains, que se vale de Tarde, de Le Bon e do naturalismo, o “paroxismo”, o “dinamismo”, o “proletarismo” etc.).

Mas a reação simbolista só é compreendida completamente se a relacionamos à crise específica que à produção literária experimenta nos anos 1880 e que tanto mais afeta os diferentes gêneros literários quanto são mais rentáveis economicamente.⁵ A poesia, que, apesar da força de atração aumentada no romance, continua a atrair uma parcela muito importante dos recém-chegados, não tem grande coisa a perder, é verdade, já que quase não tem outros clientes que não os próprios produtores; a lógica imanente da diferenciação permanente nos estilos favorece o surgimento, no caminho aberto por Baudelaire, de uma escola simbolista em ruptura com os parnasianos retardatários ou com os naturalistas que põem em versos pobres discursos políticos, filosóficos e sociais. Ao contrário, os romancistas naturalistas, especialmente de segunda geração, são muito diretamente atingidos pela crise e suas conversões são, sem dúvida, também reconversões visando corresponder às novas expectativas do público cultivado, ligadas principalmente ao “renascimento espiritualista”: alguns (como Huysmans) convertem-se a um “naturalismo espiritualista” ou, como Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches, autores do “Manifesto dos cinco contra a terra”, publicado em *Le Figaro* de 18 de agosto de 1887, participam da reação espiritualista contra Zola e o naturalismo.

Por seu lado, uma fração dos escritores que se haviam voltado inicialmente para a poesia reconvertem no romance “idealista” e “psicológico” um capital cultural e, sobretudo, um capital social mais importantes que o de seus concorrentes naturalistas:⁶ assim, André Theuriet introduz no romance a tradição da poesia intimista, e Paul Bourget, discípulo de Taine que, como Anatole France, André Theuriet ou Barbey d'Aurevilly, começara sua carreira literária pela publicação de algumas coletâneas poéticas (*La vie inquiète* [A vida inquieta], 1875; *Edel*, 1878; *Les aveux* [As confissões], 1822), faz-se o analista dos sentimentos refinados de personagens encerradas em um cenário mundano, abrindo o ca-

minho, assim, a romancistas como Barrès, Paul Margueritte, Camille Mauclair, Édouard Estaunié ou André Gide, dos quais alguns romances, por seu estilo e seu lirismo, podem ser lidos como poemas em prosa. O que tem como resultado fazer surgir no romance a divisão em escolas concorrentes que a poesia já conhecia, com, no oposto dessas novas correntes, o romance social ou regional saído do naturalismo e o romance de tese.

Quanto ao teatro, domínio reservado aos escritores de origem burguesa, torna-se também um refúgio para os romancistas e os poetas desafortunados, de origem pequeno-burguesa ou popular, na maior parte; mas estes se chocam com as barreiras na entrada que são características do gênero, isto é, com as medidas discretas de exclusão que o clube fechado dos diretores de teatro, dos autores oficiais e dos críticos opõem às pretensões dos recém-chegados. Sem dúvida porque está mais diretamente sujeito às imposições da demanda de uma clientela principalmente burguesa (pelo menos na origem), o teatro é o último a conhecer uma vanguarda autônoma que, pelas mesmas razões, permanecerá sempre frágil e ameaçada. Apesar dos fracassos iniciais dos Goncourt (em 1865, com *Henriette Maréchal*) e de Zola (com *Thérèse Raquin* em 1873, *Les héritiers Rabourdin* [Os herdeiros Rabourdin] em 1874, *Bouton de rose* [Botão de rosa] em 1878, *L'assommoir* em 1879 etc.), a ação dos naturalistas, especialmente de Zola,⁷ para derrubar a hierarquia dos gêneros transferindo para o terreno do teatro um capital conquistado entre um público novo (que lê seus romances, mas não vai ao teatro) não permanece totalmente sem resultados: em 1887, Antoine funda seu Théâtre-Libre, primeiro empreendimento a desafiar verdadeiramente as sujeições econômicas em um setor do campo em que elas reinam até então sem restrições, e em que acabarão, aliás, por triunfar, já que a tentativa foi abandonada em 1896 por seu diretor, então esmagado por cem mil francos de dívidas.

Mas a ruptura pela qual se encontra criada uma posição nova, oposta ao mesmo tempo à tradição declamatória da Comédie-Française e à elegância desenvolvida dos atores do Bulevar, basta para fazer surgir os resultados mais característicos do funcionamento de um universo enquanto campo: de um lado, o Théâtre d'Art de Paul Fort, que virá a ser o Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe (trânsfuga do Théâtre-Libre), constitui-se segundo o modelo do Théâtre-Libre e contra ele, reproduzindo, no subcampo do teatro assim instituído, as oposições entre naturalistas e simbolistas que dividem doravante todo o conjunto do campo; do outro lado, constituindo como tal o problema da encenação e enunciando suas diferentes encenações como uns tantos *partidos artísticos*, isto é, como conjuntos *sistemáticos* de respostas explicitamente *escolhidas* a um con-

junto de problemas que a tradição ignorava ou aos quais respondia sem os formular, André Antoine põe em questão uma *doxa* que, enquanto tal, estava fora de questão e põe em movimento todo o desempenho teatral, isto é, a história da encenação.

Ele faz surgir de súbito *o espaço finito das escolhas possíveis* que a pesquisa teatral ainda não terminou de explorar, o universo dos problemas pertinentes sobre os quais todo encenador *digno desse nome* deve tomar posição, quer queira quer não, e a propósito dos quais os diferentes encenadores virão a opor-se: as questões relativas ao espaço cênico, à relação (que ele deseja mais necessária) entre o cenário e as personagens (preconiza a exatidão), a questão do texto e da sobriedade ou da teatralidade da interpretação, a questão da interação entre os atores e os espectadores (com a obscuridade feita na sala e, contra a representação no pros-cênio, que quebra a ilusão teatral, a teoria da “quarta parede”), a questão da iluminação e da sonoplastia etc.⁸

E a melhor comprovação do domínio que Antoine assegurou para si sobre o campo que assim levou à existência reside no fato de que, como o indicam os observadores menos inclinados a uma visão sociológica da história do teatro, seus adversários do Théâtre de l’Oeuvre opõem a cada uma de suas tomadas de posição uma tomada de posição antagonista: ostentação da “teatralidade” (com Jarry, especialmente) contra ilusionismo do “natural”, “sugestão” contra verismo, “teatro de imaginação” contra “teatro de observação”, primado do verbo contra primado do cenário, “homem metafísico” contra “homem fisiológico”, “teatro da alma”, segundo a expressão de Édouard Schuré, contra teatro do corpo e dos instintos, simbolismo contra naturalismo, sendo todas essas antíteses produzidas por autores e encenadores que, como Paul Fort e Lugné-Poe, estão, com Antoine e seus autores, em uma relação de oposição homóloga do ponto de vista das origens sociais (enquanto Antoine não tem mais que uma instrução primária, Lugné-Poe, cujo pai fez toda a sua carreira no banco, especialmente como subdiretor da Sociedade Geral em Londres, é ex-aluno do liceu Condorcet).

Assim, entre o início do século, quanto à poesia, e os anos 1880, para o teatro, sobre o qual Zola observava, em resposta a Huret, que “está sempre atrasado em relação ao resto da literatura”, desenvolve-se, no interior de cada gênero, um setor mais autônomo — ou, se se quiser, uma vanguarda. Cada um dos gêneros tende a clivar-se em um setor de pesquisa e um setor comercial, dois mercados entre os quais é preciso evitar estabelecer uma fronteira nítida e que não são mais que os dois pólos, definidos nas e por suas relações de antagonismo, de um mesmo espaço.

Esse processo de diferenciação de cada gênero acompanha-se de um processo de unificação do conjunto dos gêneros, isto é, do campo literário, que tende cada vez mais a se organizar em torno de oposições comuns (por exemplo, nos anos 1880, a do naturalismo e do simbolismo): com efeito, cada um dos dois setores opostos de cada subcampo (por exemplo, o teatro de encenador) tende a tornar-se mais próximo do setor homólogo dos outros gêneros (o romance naturalista no caso de Antoine ou a poesia simbolista no caso de Lugné-Poe) que do pólo oposto do mesmo subcampo (o teatro de bulevar). Em outras palavras, a oposição entre os gêneros perde sua eficácia estruturadora em favor da oposição entre os dois pólos presentes em cada subcampo: o pólo da produção pura, em que os produtores tendem a ter como clientes apenas os outros produtores (que são também os concorrentes) e onde se encontram poetas, romancistas e homens de teatro dotados de propriedades de posição homólogas, mas comprometidos em relações que podem ser antagonistas; o pólo da grande produção, subordinado às expectativas do grande público.

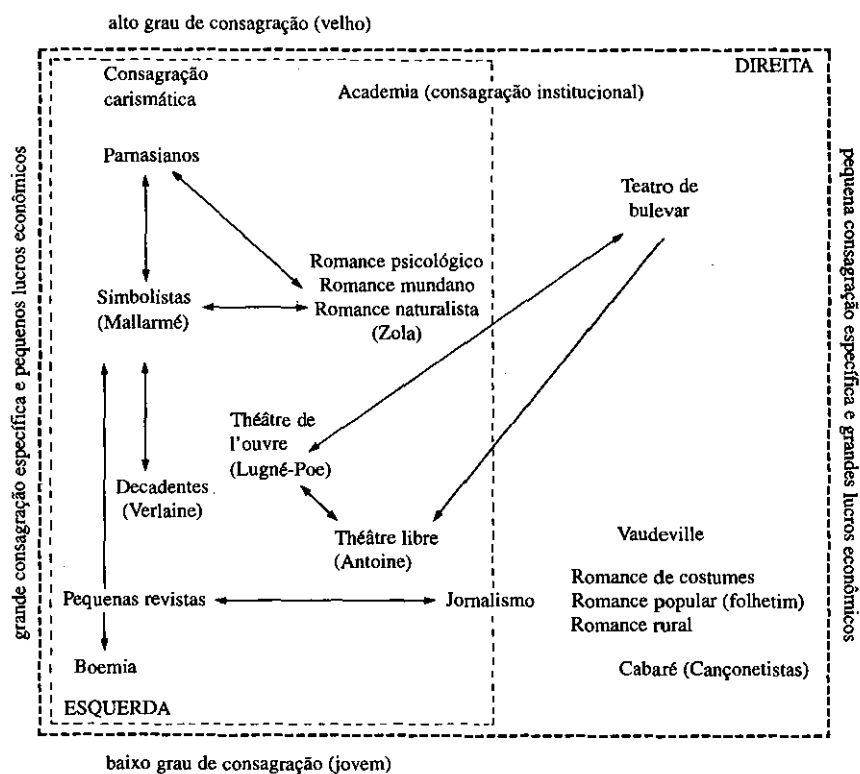
A ARTE E O DINHEIRO

A partir daí, o campo literário tende a organizar-se segundo dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados: a oposição principal, entre a produção pura, destinada a um mercado restrito aos produtores, e a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público, reproduz a ruptura fundadora com a ordem econômica, que está no princípio do campo de produção restrita; ela é cortada novamente por uma oposição secundária que se estabelece, no interior mesmo do subcampo de produção pura, entre a vanguarda e a vanguarda consagrada. É, por exemplo, para o período considerado, a oposição entre os parnasianos e os que são chamados "decadentes", eles próprios virtualmente divididos, em uma terceira dimensão, segundo diferenças de estilo e de projeto literário que correspondem a diferenças de origem social e de estilo de vida.

Por muito tempo considerados como os filhos perdidos do Parnaso (presentes entre os 37 poetas publicados nas duas primeiras edições da coletânea intitulada *Le Parnasse contemporain* [O Parnaso contemporâneo], são excluídos da terceira, o que lhes dá uma condição de mártires), Verlaine e Mallarmé começam a atrair a atenção na metade dos anos 1880,

e recebem seu nome de guerra de uma paródia polêmica, *Les déliques-cences d'Adoré Floupette, poète décadent* [As deliquescências de Adoré Floupette, poeta decadente], coletânea de versos satíricos de Gabriel Vi-
caire e Henri Beauclair, publicada em 1885, que ridiculariza a poesia de Verlaine, Mallarmé e seus imitadores. De início objetivamente unidos por
sua oposição comum aos parnasianos, mais velhos que eles (e reunidos em ordem de batalha por Verlaine, que, em *Les poètes maudits* [Os poe-
tas malditos], apresenta Mallarmé, Rimbaud e Tristan Corbière), os dois poetas, Mallarmé e seus simbolistas, Verlaine e seus decadentes, afastam-se
pouco a pouco um do outro até se defrontar em torno de uma série de oposições estilísticas ou temáticas (a da margem direita e da margem es-
querda, do salão e do café, do radicalismo pessimista e do reformismo prudente, da estética explícita, fundada no hermetismo e no esoterismo,

O CAMPO LITERÁRIO NO FIM DO SÉCULO XIX (DETALHE)



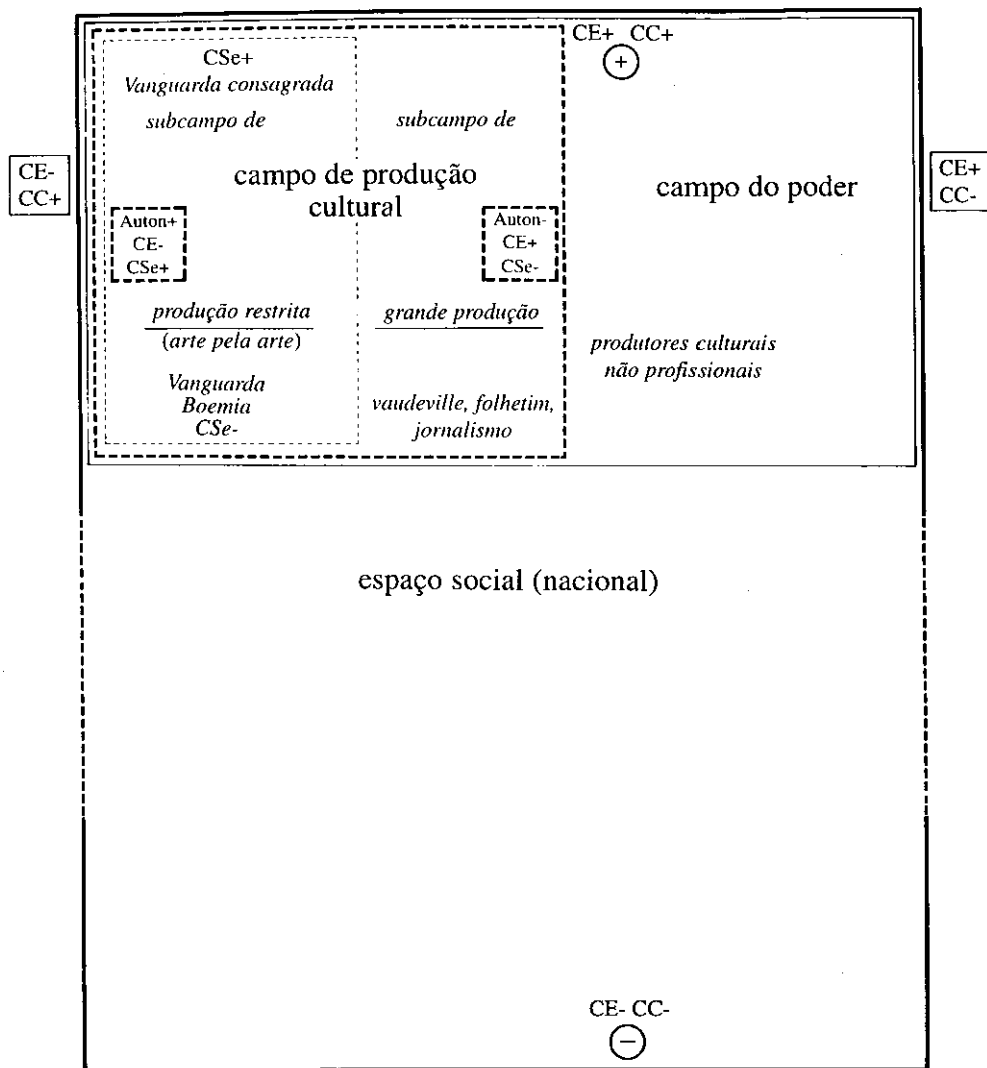
e da estética da clareza e da simplicidade, da ingenuidade e da emoção) que correspondem a diferenças sociais (a maior parte dos simbolistas saiu da média ou da grande burguesia ou da nobreza e fez estudos em Paris, freqüentemente de direito, ao passo que os decadentes são oriundos das classes populares ou da pequena burguesia e pouco dotados de capital cultural).⁹

Às diferenças segundo o *grau de consagração* separam de fato *gerações artísticas*, definidas pelo intervalo, com freqüência muito curto, por vezes apenas alguns anos, entre estilos e estilos de vida que se opõem como o “novo” e o “antigo”, o original e o “ultrapassado”, dicotomias decisórias, muitas vezes quase vazias, mas suficientes para classificar e fazer existir, pelo menor custo, grupos designados — mais do que definidos — por etiquetas destinadas a produzir as diferenças que pretendem enunciar.

O fato de a idade social ser amplamente independente da idade biológica nunca é visto tão bem quanto no campo literário, onde as gerações podem ser separadas por menos de dez anos (é o caso de Zola, nascido em 1840, e de seus discípulos reconhecidos das Soirées de Médan, Alexis, nascido em 1847, Huysmans, em 1848, Mirbeau, em 1848, Maupassant, em 1850, Céard, em 1851, Hennique, em 1851). A mesma coisa é verdade com relação a Mallarmé e seus primeiros discípulos. Outro exemplo: Paul Bourget, um dos principais defensores do “romance psicológico”, está separado de Zola apenas por uma distância de doze anos. Zola não deixa de chamar a atenção para essa defasagem entre a idade social (de posição) e a idade “real”: “Detendo-se em asneiras, em semelhantes bobagens, nesse momento tão grave da evolução das idéias, dão-me a impressão, todos esses jovens, que têm todos de trinta a quarenta anos, de cascas de noz que dançassem sobre a queda do Niagara! É que não têm nada atrás de si, a não ser uma pretensão gigantesca e vazia!”¹⁰

Os ocupantes de posições de vanguarda que não são ainda consagrados, e especialmente os mais idosos deles (biologicamente), têm interesse em reduzir a segunda oposição à primeira, em fazer aparecer os sucessos ou o reconhecimento que, com o tempo, podem ser obtidos por certos escritores como resultado da renegação ou do comprometimento com a ordem burguesa. Podem apoiar-se no fato de que, se a consagração burguesa e os proveitos econômicos ou as honras temporais pelos quais ela

O CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL
NO CAMPO DO PODER E NO ESPAÇO SOCIAL



- Espaço social
- Campo do poder
- - - Campo de produção cultural
- - - Subcampo de produção restrita

- CE Capital econômico
- CC Capital cultural
- CSe Capital simbólico específico
- Auton+ Grau de autonomia elevado
- Auton- Grau de autonomia baixo

se assinala (Academia, prêmios etc.) vão prioritariamente para os escritores que produzem para o mercado burguês e o mercado de grande consumo, aplicam-se também à fração mais ortodoxa da vanguarda consagrada. Assim, a Academia francesa sempre deu um lugar a um pequeno número de escritores “puros”, como Leconte de Lisle, cabeça de fila dos parnasianos, que, em 1852, no prefácio aos *Poèmes antiques* [Poemas antigos], erigira-se em profeta, restaurador de uma pureza perdida e adversário das modas, e que acaba na Academia, condecorado com a Legião de Honra (*a contrario*, aqueles que querem evitar a qualquer preço a assimilação à arte burguesa e o efeito de envelhecimento social que ela determina devem recusar os sinais sociais de consagração, condecorações, prêmios, academias e honras de todos os tipos).

As estruturas temporais e as formas de mudança que se haviam instaurado há muito tempo no domínio da poesia, destinada a viver no ritmo das revoluções (romântica, parnasiana, simbolista), impõem-se também no romance, depois do naturalismo, e mesmo no teatro, com o advento do encenador e a revolução que introduz. No caso da poesia, o ritmo das revoluções (projetadas, se não bem-sucedidas) acelera-se e, no começo do século, a “anarquia literária”, como dizem alguns, chega ao seu auge: o “Congresso dos Poetas”, realizado em Paris, na Escola dos Altos Estudos Sociais, em 27 de maio de 1901, para favorecer uma tentativa de confraternização, termina em tumulto e batalha. As escolas multiplicam-se, levando a uma cisão em cadeia: o sintetismo com Jean de la Hire, o integralismo com Adolphe Lacuzon em 1901, o impulsionismo com Florian-Parmentier em 1904, o aristocracismo com Lacaze-Duthiers em 1906, o unanimismo com Han Ryner, o druidismo com Max Jacob, o futurismo com Marinetti em 1909, o intensismo com Charles de Saint-Cyr em 1910, o floralismo com Lucien Rolmer em 1911, o simultaneísmo com Henri-Martin Guilbeaux em 1913, o desenfreísmo, o totalismo etc.¹¹ Alguns, tomando nota da lógica da revolução permanente que se tornou a lei do funcionamento do campo para justificar sua impaciência de chegar à sucessão, não hesitam em dizer que 25 anos é uma duração de sobrevivência demasiado longa para uma geração literária.¹² O frenesi sectário, que evoca o dos grupúsculos políticos de vanguarda, conduz às cisões suscitadas por líderes autoproclamados: os decadentes geram o simbolismo que gera o magnificismo, o magismo, o socialismo, o anarquismo e a escola romana. Muito raros são os movimentos que chegam a impor-se, e a maior parte dos chefes de escola, aliás quase todos caídos no esquecimento, permanece sem discípulos. Por toda parte, a ruptura inaugural engendra sua repetição em uma nova ruptura.

No caso do romance, a revolução naturalista engendra, ao fim, a reação dos “psicólogos”, e no caso do teatro, como se viu, o aparecimento do Théâtre-Libre de Antoine suscita quase imediatamente a criação do Théâtre de l’Oeuvre de Lugné-Poe, projeção no novo espaço aberto por Antoine da oposição (transcendente às fronteiras dos gêneros) entre o naturalismo e o simbolismo (graças a essa dupla ruptura, a poesia impõe seu domínio sobre o romance, com Huysmans, e sobre o teatro, com Maeterlinck). Cada revolução bem-sucedida legitima-se a si mesma, mas legitima também a revolução enquanto tal, ainda que se tratasse da revolução contra as formas estéticas impostas por ela. As manifestações e os manifestos de todos aqueles que, desde o início do século, esforçam-se por impor um novo regime artístico, designado por um conceito em “ismo”, testemunham que a revolução tende a impor-se como o *modelo* do acesso à existência no campo.

Caso exemplar, o que se chamou de a “crise do naturalismo” não é mais que o conjunto das estratégias simbólicas, parcialmente eficazes, pelas quais um conjunto de escritores e de críticos, alguns saídos do naturalismo, afirmam seu direito à sucessão, em uma espécie de golpe de Estado simbólico: ou seja, além dos cinco autores do manifesto de 18 de agosto de 1887, Brunetière, que escreve, em 1º de setembro de 1887, um artigo sobre a bancarrota do naturalismo, Paul Bourget, que, no prefácio do *Disciple* de 1889, ergue-se contra o naturalismo triunfante, e o próprio Jules Huret com sua famosa pesquisa (primeiro exemplo dessas interrogações performativas, freqüentemente praticadas depois, que tendem a produzir os resultados que pretendem registrar), em que dá a todos os pretendentes, Huysmans, por exemplo, a oportunidade de dizer que o “naturalismo está acabado”.¹³ Assim se constitui um esquema de pensamento que, difundindo-se a um só tempo entre os escritores, os jornalistas e a parte do público que é a mais preocupada com sua distinção cultural, leva a pensar a vida literária e, mais amplamente, toda a vida intelectual na lógica da moda, e permite condenar uma tendência, uma corrente, uma escola, alegando apenas que está “ultrapassada”.

A DIALÉTICA DA DISTINÇÃO

É difícil não tirar da leitura desta ou daquela das obras da época, ou imediatamente posteriores,¹⁴ em que são recenseadas em detalhe as escolas literárias, a impressão de estar às voltas com um universo sujeito, de maneira quase mecânica, à lei da ação e da reação ou, se se quiser dar

lugar às intenções ou às disposições, da pretensão e da distinção. Não há ação de um agente que não seja reação para todos os outros, ou para algum deles: o neo-romantismo recusa a obscuridade simbolista e visa reconciliar a poesia e a ciência; a “escola romana” de Moréas opõe-se ao simbolismo voltando ao classicismo; o “humanismo” de Fernand Gregh recusa o simbolismo, obscuro e inumano; a “renascença neoclássica” de Morice opõe-se em bloco a tudo que é novo etc.

Compreende-se que se possa situar na virada do século, com Robert Wohl, a emergência de uma tendência muito acentuada para pensar o conjunto da ordem social através do esquema da divisão em gerações (segundo a lógica que pretende que os intelectuais estendam com muita frequência ao conjunto do mundo social traços que dizem respeito ao seu microcosmo):¹⁵ é, com efeito, o momento em que essa divisão tende a generalizar-se no conjunto do campo de produção cultural, especialmente com a revolta que se declara, através das obras de Agathon (pseudônimo de Henri Massis, nascido em 1886, e de Alfred de Tarde, nascido em 1880), *L'esprit de la nouvelle Sorbonne* [O espírito da nova Sorbonne] (1911) e *Les jeunes gens d'aujourd'hui* [Os jovens de hoje] (1913), contra o pensamento cientificista dos Renan e dos Taine que dominara todo o campo intelectual nos anos 1880, e que triunfa no campo universitário através dos fundadores das novas ciências e da nova universidade, os Durkheim, Seignobos, Aulard, Lavis, Lanson e Brunot. Nessa fase crítica de uma luta permanente que é a retradução no seio do campo intelectual da oposição entre a direita e a esquerda, os católicos e os ateus, as divisões fundamentais, que se tornarão princípios estruturadores das visões do mundo posteriores, afirmam-se com toda a clareza: a recusa da razão ou da inteligência em nome do coração ou da fé conduz a um anti-racionalismo ou um irracionalismo que valoriza a compreensão contra a explicação, que rejeita a ciência e sobretudo a ciência social — e especialmente a sociologia “teutônica” — por seu reducionismo, seu positivismo e seu materialismo, que exalta a “cultura” contra a erudição sem alma dos “técnicos intelectuais” e suas caixas de fichas, que pretende restaurar o ideal nacional, isto é, as humanidades clássicas, o latim e o grego, o panteão dos autores franceses e também, em outra ordem, o esporte e as virtudes viris.

A oposição entre os paladinos e os pretendentes institui no interior mesmo do campo a tensão entre aqueles que, como em uma corrida, es-

forçam-se por ultrapassar seus concorrentes e aqueles que querem evitar ser ultrapassados. É o caso de Zola e Maupassant, que, em consequência do sucesso no romance psicológico, mudam sua temática e sua maneira, com *Le rêve* [O sonho] e *Une vie* [Uma vida], como para realizar por antecipação o projeto de seus concorrentes: “Aliás, se tiver tempo, farei, sim, o que eles querem”, respondia Zola à pesquisa Huret, querendo dizer que ele próprio operaria essa superação do naturalismo, ou seja, de si mesmo, que seus adversários procuravam operar contra ele.¹⁶

REVOLUÇÕES ESPECÍFICAS E MUDANÇAS EXTERNAS

Se as lutas permanentes entre os detentores de capital específico e aqueles que ainda estão desprovidos dele constituem o motor de uma transformação incessante da oferta de produtos simbólicos, não é menos verdade que apenas podem levar a essas transformações profundas das relações de força simbólicas que são as alterações da hierarquia dos gêneros, das escolas ou dos autores quando podem apoiar-se em mudanças externas de mesmo sentido. Entre essas mudanças, a mais determinante é sem dúvida o crescimento (ligado à expansão econômica) da população escolarizada (em todos os níveis do sistema de ensino) que está no princípio de dois processos paralelos: o aumento do número dos produtores que podem viver de sua pena ou tirar sua subsistência dos trabalhos oferecidos pelas empresas culturais — editoras, jornais etc.; a expansão do mercado dos leitores potenciais que são assim oferecidos aos pretendentes sucessivos (românticos, parnasianos, naturalistas, simbolistas etc.) e aos seus produtos. Esses dois processos estão evidentemente ligados entre si na medida em que é o crescimento do mercado dos leitores potenciais que, permitindo o desenvolvimento da imprensa e do romance, permite a multiplicação dos trabalhos disponíveis.

De maneira mais geral, embora lhe sejam mais amplamente independentes *em seu princípio*, as lutas internas dependem sempre, *em seu desfecho*, da correspondência que podem manter com as lutas externas — trate-se das lutas no seio do campo do poder ou no seio do campo social em seu conjunto. Foi assim que a revolução naturalista tornou-se possível pelo encontro, de um lado, entre as disposições novas que Zola e seus amigos puderam introduzir no campo de produção e, do outro, as possibilidades objetivas que asseguram as condições da realização dessas disposições: a saber, de um lado, um rebaixamento do direito de entrada nas profissões literárias ligado a um estado relativamente favorável do

mercado do trabalho intelectual (no sentido amplo), que propõe ocupações capazes de assegurar um mínimo de recursos aos escritores desprovidos de rendas, como o próprio Zola, empregado na Librairie Hachette de 1860 a 1865 e colaborador de vários jornais, e, do outro, um mercado literário em expansão, logo, leitores mais numerosos e mais dispersos socialmente, e portanto virtualmente dispostos a acolher produtos novos.

Assim como o sucesso do naturalismo, a reviravolta que se opera em seu desfavor nos anos 1880 não pode ser compreendida como um efeito direto das mudanças externas, econômicas ou políticas. A “crise do naturalismo” é correlativa a uma crise do mercado literário, ou seja, mais precisamente, ao desaparecimento das condições que, na época precedente, haviam favorecido o acesso de novas categorias sociais ao consumo e, paralelamente, à produção. E a situação política (multiplicação das bolsas do trabalho, desenvolvimento da CGT e do movimento socialista, Anzin, Fourmies etc.), que não deixa de ter ligação com a renovação espiritualista na burguesia (e com as numerosíssimas conversões de escritores), pode apenas encorajar aqueles que, levados pela lógica interna da luta de concorrência, erguem-se, no seio do campo, contra os naturalistas (e, através deles, contra as pretensões culturais das frações em ascensão da pequena burguesia e da burguesia). A atmosfera de restauração espiritual contribui sem dúvida para favorecer o retorno a formas de arte que, como a poesia simbolista ou o romance psicológico, levam ao mais alto grau a denegação tranqüilizadora do mundo social.

Restaria examinar como o “projeto criador” pode surgir do encontro entre as disposições particulares que um produtor (ou um grupo de produtores) introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o espaço dos possíveis inscritos no campo (o que se coloca sob o termo vago de tradição artística ou literária). No caso particular de Zola, seria preciso analisar o que, na experiência do escritor (sabe-se, especialmente, que foi condenado a longos anos de miséria pela morte precoce de seu pai), pôde favorecer o desenvolvimento da visão revoltada da necessidade (ou mesmo da fatalidade) econômica e social expressa por toda a sua obra e a extraordinária força de ruptura e de resistência (sem dúvida oriunda das mesmas disposições) que lhe foi necessária para realizar essa obra e para defendê-la contra toda a lógica do campo. “Uma obra”, escrevia ele em *Le naturalisme au théâtre* [O naturalismo no teatro], “não é mais que uma batalha travada contra as convenções.” Só a conjunção de uma conjuntura excepcionalmente favorável e de uma indiferença inflexível às injunções tácitas do campo literário e, depois do sucesso de *L'assommoir*, a todas as manifestações de ódio ou de desprezo

podia tornar possível tal desafio a algumas das normas mais fundamentais da conveniência literária e, sobretudo, seu sucesso duradouro.

A INVENÇÃO DO INTELLECTUAL

Mas é provável que Zola não houvesse escapado ao descrédito a que o expunham seus sucessos de venda e a suspeita de vulgaridade que implicavam se não houvesse conseguido (sem o ter procurado) mudar, pelo menos parcialmente, os princípios de percepção e de apreciação em vigor, especialmente ao constituir como escolha deliberada e legítima o partido da independência e da dignidade específica do homem de letras, autorizado a colocar sua autoridade específica a serviço de causas políticas. Para isso era-lhe necessário produzir uma figura nova, a do intelectual, inventando para o artista uma missão de subversão profética, inseparavelmente intelectual e política, capaz de fazer aparecer como um partido estético, ético e político, feito para encontrar defensores militantes, tudo que seus adversários descreviam como o resultado de um gosto vulgar ou depravado. Levando a seu termo a evolução do campo literário no sentido da autonomia, ele tenta impor até em política os próprios valores de independência que se afirmavam no campo literário. É bem isso que consegue quando, por ocasião do caso Dreyfus, chega a introduzir no campo político um problema construído segundo os princípios de divisão característicos do campo intelectual e a impor ao universo social inteiro as leis não escritas desse mundo particular, mas que tem por particularidade valer-se do universal.¹⁷

Assim, paradoxalmente, é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual. O "Eu acuso" é o resultado e a consumação do processo coletivo de emancipação que progressivamente se realizou no campo de produção cultural: enquanto ruptura profética com a ordem estabelecida, reafirma, contra todas as razões de Estado, a irredutibilidade dos valores de verdade e de justiça e, ao mesmo tempo, a independência dos guardiães desses valores com relação às normas da política (as do patriotismo, por exemplo) e às sujeições da vida econômica.

O intelectual constitui-se como tal intervindo no campo político *em nome da autonomia* e dos valores específicos de um campo de produção cultural que chegou a um alto grau de independência em relação aos poderes (e não, como o político com forte capital cultural, com base em uma

autoridade propriamente política, adquirida à custa de uma renúncia à carreira e aos valores intelectuais). Com isso, opõe-se ao escritor do século XVII, prebendado de Estado, socialmente creditado de uma função reconhecida mas subordinada, estritamente limitado ao divertimento, e assim afastado das questões candentes da política e da teologia; opõe-se também ao legislador por aspiração que pretende exercer um poder espiritual na ordem da política e concorrer com o príncipe ou com o ministro em seu próprio terreno, à maneira de Rousseau ao escrever uma Constituição da Polônia; opõe-se, enfim, àqueles que, tendo trocado uma situação, freqüentemente de segunda ordem, no campo intelectual por uma posição no campo político, rompem mais ou menos ostensivamente com os valores de seu universo de origem e, preocupados em afirmar-se como homens de ação, são muitas vezes os mais inclinados a denunciar o idealismo ou o irrealismo dos “teóricos” para melhor autorizar-se a trair os valores inscritos nas teorias. Encerrado em sua ordem própria, apoiado em seus próprios valores de liberdade, de desinteresse, de justiça, que excluem que possa abdicar de sua autoridade e de sua responsabilidade específicas em troca de proveitos ou de poderes temporais necessariamente desvalorizados, ele afirma-se, contra as leis específicas da política, as da *Realpolitik* e da razão de Estado,¹⁸ como o defensor de princípios universais que não são mais que o produto da universalização dos princípios específicos de seu universo próprio.¹⁹

A invenção do intelectual, que se consuma com Zola, não supõe apenas a autonomização prévia do campo intelectual. É o resultado de outro processo, paralelo, de diferenciação, aquele que leva à constituição de um corpo de profissionais da política e exerce efeitos indiretos sobre a constituição do campo intelectual.²⁰ A luta liberal contra a Restauração e a abertura dada aos homens de letras no período orleanista haviam favorecido, se não uma politização da vida intelectual, pelo menos uma espécie de indiferenciação da literatura e da política, como testemunha o florescimento dos políticos literatos e dos literatos políticos, Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy ou Nisard. A revolução de 1848, que decepciona ou inquieta os liberais, e sobretudo o Segundo Império remetem a maior parte dos escritores a uma espécie de quietismo político, inseparável de um recolhimento ativo na arte pela arte, definida contra a “arte social”. Lembra-se de Baudelaire fulminando os socialistas: “Desanca religiosamente as omoplatas do anarquista!”²¹ Ou Leconte de Lisle repreendendo Louis Ménard, que permaneceu fiel aos seus ideais políticos: “Vai passar sua vida a prestar culto a Blanqui, que não passa de uma espécie de machado revolucionário, machado útil em seu lugar, admito, mas machado, afinal? Ora! No dia em que você tiver feito

uma bela obra, terá provado mais o seu amor pela justiça e pelo direito do que escrevendo vinte volumes de economia".²² Mas a expressão mais típica desse desencanto encontra-se em Flaubert, Taine ou Renan, que, refugiados em sua obra, guardam silêncio sobre os acontecimentos políticos.

Entre os fatores que dirigiram os escritores para um reforço da autonomia em relação às solicitações externas, a hostilidade com a política e com aqueles que pretendem reintroduzir apostas políticas no próprio interior do campo, como os defensores da arte social, sem dúvida desempenhou um papel determinante. Assim, por uma estranha reviravolta, é apoiando-se na autoridade específica que fora conquistada contra a política pelos escritores e pelos artistas puros que Zola e os pesquisadores nascidos do desenvolvimento do ensino superior e da pesquisa poderão romper com o indiferentismo político de seus antecessores para intervir, por ocasião do caso Dreyfus, no próprio campo político, mas com armas que não são as da política.

O Zola "engajado", "edificante", ou mesmo "missionário" que a tradição militante, rendida pela devoção escolar, inventou de alto a baixo mascara que o defensor de Dreyfus é o mesmo que defendia Manet contra a Academia, o Salão e o bom-tom burguês, mas também, e em nome da mesma fé na autonomia do artista, contra Proudhon e seus leitores "humanitários", moralizantes e socializantes, da pintura: "Defendi o sr. Manet como defenderei toda a minha vida qualquer individualidade livre que for atacada. Serei sempre do partido dos vencidos. Há uma luta evidente entre os temperamentos indomáveis e a multidão". E mais adiante: "Imagino que estou em plena rua e encontro um bando de moleques que seguem Édouard Manet com pedradas. Os críticos de arte — perdão, os policiais — fazem mal seu ofício; aumentam o tumulto em vez de o acalmar, e mesmo, Deus me perdoe!, parece-me que os policiais têm enormes pedras nas mãos. Há já, nesse espetáculo, certa grosseria que me entristece, a mim, passante desinteressado, de atitudes calmas e livres. Aproximo-me, interrogo os moleques, interrogo os policiais; sei que crime cometeu esse pária que se apedreja. Volto para casa e redijo, por honra da verdade, o auto de ocorrência que se vai ler".²³ É um tal auto de ocorrência que o "Eu acuso" redigirá.

AS TROCAS ENTRE OS PINTORES E OS ESCRITORES

Porém, como o exemplo do próprio Zola basta para o lembrar, aqui é preciso voltar atrás e considerar de maneira mais ampla o processo de

autonomização dos campos literário e artístico. Com efeito, não se pode compreender a conversão coletiva que levou à invenção do escritor e do artista através da constituição de universos sociais relativamente autônomos, em que as necessidades econômicas encontram-se (parcialmente) suspensas, senão com a condição de sair dos limites impostos pela divisão das especialidades e das competências: o essencial permanece ininteligível enquanto se fica encerrado nos limites de uma única tradição, literária ou artística. Tendo sido os avanços para a autonomia realizados em momentos diferentes nos dois universos, em ligação com mudanças econômicas ou morfológicas diferentes, e com relação a poderes eles próprios diferentes, como a Academia ou o mercado, os escritores puderam tirar partido das conquistas dos pintores, e reciprocamente, para aumentar sua independência.²⁴

A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo), ou seja, com a elaboração de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da “criação” na representação e não na coisa representada e que jamais se afirma tão plenamente quanto na capacidade de constituir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno.

Se as inovações que levaram à invenção do artista e da arte modernos são inteligíveis apenas na escala do conjunto dos campos de produção cultural, é que, em razão das defasagens entre as transformações ocorridas no campo literário e no artístico, os artistas e os escritores puderam, como em uma corrida de revezamento, beneficiar-se dos avanços efetuados, em momentos diferentes, por suas vanguardas respectivas. Assim, puderam ver-se acumuladas descobertas que, tornadas possíveis pela lógica específica de um ou outro dos dois campos, aparecem retrospectivamente como perfis complementares de um único e mesmo processo histórico.

Analisarei em outra parte a história das lutas que os pintores, e muito especialmente Manet, precisaram travar para conquistar sua autonomia contra a Academia; e o processo ao fim do qual o universo dos artistas deixa de funcionar como um *aparelho* hierarquizado e controlado por um corpo para constituir-se pouco a pouco como *campo* de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: o processo que conduz à constituição de um campo é um processo de *institucionalização da anomia* ao fim do qual ninguém pode colocar-se como senhor e possuidor absoluto do *nomos*, do princípio de visão e de divisão legítimo. A revolução sim-

bólica da qual Manet é o iniciador abole a própria possibilidade da referência a uma autoridade última, de um tribunal de última instância, capaz de decidir todos os litígios em matéria de arte: o monoteísmo do nomóteta central (encarnado, por muito tempo, pela Academia) cede o lugar à concorrência de múltiplos deuses incertos. A contestação da Academia recoloca em andamento a história aparentemente acabada de uma produção artística encerrada no mundo fechado de possíveis predeterminados e abre à exploração um universo infinito de possíveis. Manet arruína os fundamentos sociais do ponto de vista fixo e absoluto do absolutismo artístico (assim como arruína a idéia de um lugar privilegiado da luz, doravante presente por toda parte na superfície das coisas): instaura a pluralidade dos pontos de vista, que está inscrita na própria existência de um campo (e pode-se perguntar se o abandono, freqüentemente observado, do ponto de vista soberano, quase divino, na própria escrita do romance não mantém uma relação com o aparecimento, no campo, de uma pluralidade de perspectivas concorrentes).

Ao evocar o papel revolucionário de Manet (como, aliás, o de Baudelaire e de Flaubert), não desejaria encorajar uma visão ingenuamente descontinuísta da gênese do campo. Se é verdade que se pode localizar o momento em que o lento processo de *emergência* (como diz, muito justamente, Ian Hacking) de uma estrutura sofre a transformação decisiva que parece conduzir à realização da estrutura, é igualmente verdade que se pode situar em cada um dos momentos desse processo contínuo e coletivo a emergência de uma forma provisória da estrutura, já capaz de orientar e de comandar os fenômenos que aí se podem produzir, e contribuir assim para a elaboração mais acabada da estrutura. Mas perguntarei a Aristóteles, a título de antídoto contra a ilusão do primeiro começo, o que poderia ser a formulação (um pouco irônica) do falso problema que suscitou tantos debates estéreis sobre o nascimento do artista e do escritor: como um exército em debandada pára de fugir? Em que momento pode-se dizer que parou? É no momento em que parou o primeiro, o segundo ou o terceiro soldado? Ou é apenas quando um número suficiente de soldados deixou de fugir ou mesmo quando o último dos fugitivos deteve-se em sua fuga? De fato, não se pode dizer que foi com ele que o exército se deteve: com efeito, começara a fazê-lo há muito tempo.

Mas, em sua luta contra a Academia, os pintores (e em particular os "recusados") podiam apoiar-se em todo o trabalho coletivo de invenção (começado com o romantismo) da figura heróica do artista em luta, rebelde cuja originalidade se mede pela incompreensão de que é vítima ou pelo escândalo que provoca. Mas eles também receberam o apoio direto dos escritores, há muito tempo libertos da autoridade acadêmica que, desde o século XVII, assegurara-lhes uma identidade reconhecida, destinando-lhes, porém, uma função limitada e, em todo caso, definida de fora. Os escritores remeteram aos pintores uma imagem exaltada da ruptura heróica que estavam em via de realizar e, sobretudo, levaram para a ordem do discurso as descobertas que os pintores estavam em via de fazer na prática, especialmente em matéria de arte de viver.

Depois de Chateaubriand, que, em *Les mémoires d'outre-tombe* [As memórias de além-túmulo], exaltava a resistência à miséria, o espírito de devotamento e a abnegação do artista, os grandes românticos, Hugo, Vigny ou Musset, encontraram na defesa dos mártires da arte muitas oportunidades de exprimir seu desprezo pelo burguês ou sua compaixão por si mesmos. A própria imagem do artista maldito, que é um elemento central da nova visão do mundo, apóia-se diretamente no exemplo da generosidade e da abnegação que os pintores dão a todo o universo intelectual: tal como Gleyre recusando de seus alunos qualquer remuneração, Corot socorrendo Daumier, Dupré alugando um ateliê para Théodore Rousseau etc., sem falar de todos aqueles que suportam a miséria com heroísmo ou sacrificam sua vida por amor à arte e dos quais as *Scènes de la vie de bohème*, como todos os romances da mesma veia (os de Champfleury, por exemplo), descrevem a existência exaltada e sinistra.

Desinteresse contra interesse, nobreza contra baixaza, largueza e audácia contra mesquinharia e prudência, arte e amor puros contra arte e amor mercenários, a oposição afirma-se por toda parte, desde a época romântica, na literatura em primeiro lugar, com os inúmeros retratos contrastados do artista e do burguês (Chatterton e John Bell, o pintor Théodore de Sommervieux e o velho fabricante de tecidos Guillaume de *La maison du chat qui pelote* [A casa do gato que brinca] etc.), mas também e sobretudo na arte da caricatura, com os Philipon, Granville, Decamps, Henri Monnier ou Daumier, que denunciam o burguês novo-rico sob os traços de Mayeux, de Robert Macaire ou do sr. Proudhomme. E, sem dúvida, ninguém contribuiu mais que Baudelaire, cujos primeiros escritos conhecidos são os *Salons* de 1845 e 1846, para edificar a imagem do artista como herói solitário que, à maneira de Delacroix, leva uma existência de aristocrata indiferente às honras e inteiramente voltado para a

posteridade,²⁵ e também como uma personagem saturnina condenada ao azar e à melancolia.

É a teoria da economia inteiramente singular desse mundo à parte que elaboram os escritores quando, como Théophile Gautier no prefácio de *Mademoiselle de Maupin* ou Baudelaire no *Salon de 1846*, produzem, a propósito da pintura, as primeiras formulações sistemáticas da teoria da arte pela arte, essa maneira particular de viver a arte que se enraíza em uma arte de viver em ruptura com o estilo de vida burguês, especialmente porque repousa na recusa de toda justificação social da arte e do artista.

É significativo que a noção de arte pela arte tenha aparecido a propósito do *Roland furieux* do escultor Jean Duseigneur (ou Jehan du Seigneur), exposto no Salão de 1831: com efeito, é na casa desse artista, na rua de Vaugirard, que se reúnem, por volta de 1830, aqueles que Nerval chama de “o pequeno cenáculo”, Borel, Nerval, Gautier, e que, fugindo das extravagâncias dos “Jeune France”, reencontrar-se-ão, com posições mais sóbrias, na rua do Doyenné. Pintor que se tornou escritor (como Pétrus Borel e Delescluze), e portanto predisposto a desempenhar o papel de intermediário entre os dois universos, Gautier, o mais “pictórico” dos escritores e o “mestre impecável” da jovem geração (segundo a dedicatória das *Flores do mal*), exprimirá a visão da arte e do artista que se elabora no seio desse grupo: desenvolver livremente a invenção intelectual, ainda que ela deva chocar o gosto, as convenções e as regras, odiar e recusar acima de tudo aqueles que os pintores designam como “merceeiros”, “filisteus” ou “burgueses”, celebrar os prazeres do amor e santificar a arte, considerada como o segundo criador. Associando o elitismo e o antiutilitarismo, o artista zomba da moral convencional, da religião, dos deveres e das responsabilidades e despreza tudo que poderia evocar a idéia de um serviço que a arte teria a prestar à sociedade.

Como o Tebaldeo de *Lorenzaccio*, que, único ser livre em um universo corrompido, pode dar um sentido ao mundo, exorcizar o mal e mudar a vida pela virtude da contemplação e da criação artísticas, o pintor que se afirma contra a Academia, e que a hostilidade das instituições oficiais não faz mais do que engrandecer, representa a encarnação por excelência do “criador”, natureza apaixonada, enérgica, imensa por sua sensibilidade fora do comum e seu poder único de transubstanciação. Esse

mundo muito diverso, e ele próprio polarizado, que se designa globalmente como a boemia, é, como se viu, o lugar de um formidável trabalho de experimentação, que Lamennais chama de uma “libertinagem espiritual”, e através da qual se inventa uma nova arte de viver.

Os pintores oferecem aos escritores, à maneira de uma “profecia exemplar” no sentido de Max Weber, o modelo do artista puro que eles tentam, por outro lado, inventar e impor; e a pintura pura, liberada da obrigação de servir a alguma coisa ou, muito simplesmente, de significar, que opõem à tradição acadêmica, contribui para materializar a possibilidade de uma arte “pura”. A crítica artística, que ocupa um lugar tão grande na atividade dos escritores, é sem dúvida para eles a oportunidade de descobrir a verdade de sua prática e de seu projeto artístico. O que está em jogo, com efeito, não é apenas uma redefinição das funções da atividade artística; nem mesmo a revolução mental que é necessária para pensar todas as experiências excluídas da ordem acadêmica, “emoção”, “impressão”, “luz”, “originalidade”, “espontaneidade”, e para revisar as palavras mais familiares do léxico tradicional da crítica de arte, “feito”, “esboço”, “retrato”, “paisagem”. Trata-se de criar as condições de uma crença nova, capaz de dar um sentido à arte de viver nesse mundo às avessas que é o universo artístico.

Os pintores em ruptura com a Academia e o público burguês sem dúvida não teriam podido realizar a conversão que se impunha a eles sem a assistência dos escritores; seguros de sua competência específica de profissionais da explicação e apoiados em uma tradição de ruptura com a ordem “burguesa” que se instituirá no campo literário com o romantismo, esses estavam predispostos a acompanhar o trabalho de conversão ética e estética efetuado pela vanguarda dos pintores e a levar a revolução simbólica à sua plena realização, constituindo como princípios explicitamente enunciados e assumidos, com a teoria da “arte pela arte”, as necessidades da nova economia dos bens simbólicos.

Mas os escritores também apreenderam muito, para o seu próprio governo, na defesa dos pintores heréticos. Assim, a liberdade que os pintores — Manet especialmente — concederam-se ao afirmar o que Joseph Sloane²⁶ chama de a “neutralidade do tema”, ou seja, a rejeição de qualquer hierarquia entre os objetos e de qualquer função didática, moral ou política, não pôde deixar de ter repercussão sobre os escritores que, embora libertos há muito tempo das sujeições acadêmicas, estavam, como utilizadores da linguagem, mais diretamente sujeitos à exigência da “mensagem”.

A revolução que conduzirá à constituição de universos artísticos separados, e como que novamente encerrados na pureza da diferença que os define propriamente, operou-se em dois tempos. Tratava-se em primeiro lugar de libertar a pintura da obrigação de cumprir uma função social, de obedecer a uma encomenda ou a uma demanda, de servir uma causa. Nessa fase, a assistência dos escritores desempenha um papel determinante. Assim, é em nome da pintura que, por relação com a linguagem escrita ou falada, não tem de passar a mensagem em que Zola denunciará o uso didático que Proudhon pretende fazer da pintura de Courbert: “Como! tem a escrita, tem a palavra, pode dizer tudo que quiser, e vai dirigir-se à arte das linhas e das cores para ensinar e instruir. Ah!, por piedade, lembre-se de que não somos inteiramente razão. Se é prático, deixe ao filósofo o direito de nos dar lições, deixe ao pintor o direito de nos dar emoções. Não creio que deva exigir do artista que ensine e, em todo caso, nego formalmente a ação de um quadro sobre os costumes da multidão”.²⁷

Manet e todos os impressionistas depois dele repudiam qualquer obrigação, não apenas de servir, mas também de dizer alguma coisa. De modo que ao termo, para ir até o fim de sua empresa de libertação, terá de libertar-se do escritor que, como bem diz Pissarro a propósito de Huysmans, “julga como literato e a maior parte do tempo não vê mais que o assunto”.²⁸ Mesmo quando, como Zola, impedem-se disso afirmando a especificidade do pictórico, os escritores são, para os pintores, libertadores alienantes. E isso tanto mais quanto, com o fim do monopólio acadêmico da consagração, esses *taste makers* tornaram-se *artist makers* que, por seu discurso, estão em condições de fazer a obra de arte como tal. Assim, mal libertos da instituição acadêmica, os pintores — Pissarro e Gauguin em primeiro lugar — precisam tentar libertar-se dos literatos que se apóiam na obra (como nos mais belos dias da crítica acadêmica) para fazer valer seu gosto e sua sensibilidade, chegando mesmo a superpor-lhe seu comentário ou a substituí-lo por ele.

A afirmação de uma estética que faz da obra pictórica (e de toda obra de arte) uma realidade intrinsecamente polissêmica, portanto irreduzível a todas as glosas e a todas as exegeses, sem dúvida deve muito à vontade que tiveram os pintores de libertar-se do domínio dos escritores. O que não exclui que, nesse esforço por libertar-se, tenham podido encontrar armas e instrumentos de pensamento no campo literário, especialmente entre os simbolistas que, mais ou menos no mesmo momento, recusavam qualquer transcendência do significado com relação ao significante, fazendo da música a arte por excelência.

A história das relações entre Odilon Redon e seus críticos, principalmente Huysmans, tal como a descreveu Dario Gamboni,²⁹ é uma ilustração exemplar da última luta de libertação que os pintores precisaram travar para conquistar sua autonomia e para afirmar a irreducibilidade da obra pictórica a toda espécie de discurso (contra o famoso *ut pictura poesis*) ou, o que dá no mesmo, sua disponibilidade infinita para todos os discursos possíveis. Assim se consumou o longo trabalho que conduziu do absolutismo acadêmico — que supõe existir uma verdade ideal à qual devem conformar-se tanto a produção como a contemplação da obra — ao subjetivismo que deixa a cada um a liberdade de criar ou recriar a obra à sua maneira.

Mas é sem dúvida apenas com Duchamp que os pintores chegaram a uma estratégia capaz de lhes permitir utilizar o literato sem ser utilizados por ele e de escapar, assim, à relação de inferioridade estrutural com respeito aos produtores de metadiscursos em que os coloca a sua condição de produtores de objetos necessariamente mudos, e em primeiro lugar a propósito de si próprios: a que consiste em denunciar e em frustrar metodicamente, na própria concepção e estrutura da obra, mas também em um metadiscorso antecipado (o título obscuro e desconcertante) ou em um comentário retrospectivo, toda tentativa de anexação da obra pelo discurso; isso, evidentemente, sem desencorajar, bem ao contrário, a exegese, sempre tão necessária à existência social plenamente consumada do objeto de arte.

PELA FORMA

O movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade: reivindicando a autonomia da representação propriamente “icônica”, como se dirá mais tarde, em relação à enunciação verbal, os pintores abandonam o literário, isto é, o “motivo”, a “anedota”, tudo que pode evocar uma intenção de reproduzir e de representar, em suma, de *dizer*, considerando que o quadro deve obedecer às suas leis próprias, especificamente pictóricas, e independentes do objeto representado; da mesma maneira, os escritores afastam o pictórico e o pitoresco (o de Gautier e dos parnasianos, por exemplo) em favor do literário — invocando

a música, que não veicula nenhum sentido, contra o sentido e a mensagem — e, com Mallarmé, excluem a palavra bruta da “linguagem reportagem”, discurso puramente denotativo, ingenuamente orientado para um referente.

É significativo que Gide evoque explicitamente o atraso da literatura com relação à pintura para exaltar o romance “puro”, desembaraçado do sentido (aquele mesmo inventado por Joyce, Faulkner e Virginia Woolf): “Eu me perguntei muitas vezes por que prodígio a pintura estava adiantada, e como acontecia que a literatura se tenha assim deixado distanciar? Em que descrédito cai, hoje, o que se tinha o costume de considerar, em pintura, como ‘o motivo’! Um belo tema! Isso faz rir. Os pintores nem ousam mais arriscar um retrato, a não ser com a condição de eludir qualquer semelhança”.³⁰

Significa dizer que, de depuração em depuração, as lutas que ocorrem nos diferentes campos levam a isolar pouco a pouco o princípio essencial do que define propriamente cada arte e cada gênero, a “literariedade”, como dizem os formalistas russos, ou a “teatralidade”, com Copeau, Meyerhold ou Artaud. Assim, por exemplo, ao despojar a poesia, com o verso livre, de traços como a rima e o ritmo, a história do campo deixa subsistir apenas uma espécie de extrato altamente concentrado (como em Francis Ponge) das propriedades mais adequadas para produzir o efeito poético de desbanalização das palavras e das coisas, a *ostranenie* dos formalistas russos, sem fazer apelo a técnicas socialmente designadas como “poéticas”. Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de *alquimista a extrair a quintessência*. De maneira que a análise da história do campo é sem dúvida, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência.³¹

Os formalistas, e especialmente Jakobson, familiarizado com a fenomenologia, em sua preocupação de responder de maneira mais metódica e mais conseqüente às velhas interrogações da crítica e da tradição escolares sobre a natureza dos gêneros, teatro, romance ou poesia, contentaram-se, como toda a tradição de reflexão sobre a “poesia pura” ou a “teatralidade”, em constituir como essência trans-histórica uma espécie de *quintessência histórica*, isto é, o produto do lento e longo tra-

balho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural.

Assim, a longa luta dos pintores para libertar-se da encomenda, mesmo a mais neutra e a mais eclética, a do mecenato de Estado, e para romper com os temas impostos, revelara a possibilidade, e ao mesmo tempo a necessidade, de uma produção cultural isenta de toda indicação ou injunção externa e capaz de descobrir em si mesma o princípio de sua própria existência e de sua própria necessidade. Por isso, ela contribuíra para revelar aos escritores, que, ao exalta-la ou analisá-la, tinham-na ajudado a consumir-se, a possibilidade de uma liberdade doravante oferecida e, assim, imposta a quem quer que queira entrar no papel do pintor ou do escritor.

Como não supor, com efeito, que Zola reivindicava também para si mesmo, graças à identificação inevitável favorecida pela homologia de posição, a liberdade que exigia para o pintor? Ao enunciar que o artista é responsável apenas diante de si próprio, que é perfeitamente livre com relação à moral e à sociedade — o que, é preciso não esquecer, suscita um escândalo enorme e o obriga a deixar, em 1866, a equipe de *L'Événement* —, ele afirma, mais radicalmente do que isso jamais fora feito no passado, o direito do artista à impressão pessoal e à reação subjetiva: a “pintura pura”, desembaraçada do dever de significar alguma coisa, é uma expressão da sensibilidade singular do artista e de sua originalidade de concepção, em suma, segundo a fórmula famosa, “uma pitada de criação vista através de um temperamento”. Não é por seu realismo objetivo, tal como o defende Champfleury, que Zola admira a obra de Manet, mas porque a pessoa particular do pintor ali se revela. E, da mesma maneira, na longa defesa que escreve em favor de *Germinie Lacerteux*, celebra menos o natural e o naturalismo da descrição que a “livre e alta manifestação de uma personalidade”, “a linguagem particular de uma alma” e “o produto único de uma inteligência”, revogando qualquer pretensão de avaliar por regras éticas ou estéticas uma obra que se situa “além dos pudores e das purezas”.³²

Mas como não ver, além disso, que por uma tal reafirmação — sem similar desde Delacroix — do poder do indivíduo criador, e de seu direito à livre afirmação de si, que tem como correspondente o direito do crítico ou do espectador à compreensão emocional, sem condições prévias nem pressupostos, ele não faz mais do que abrir o caminho para essa afirmação radical da liberdade do escritor que são o “Eu acuso” e as lutas do caso Dreyfus? Direito à visão subjetiva e reivindicação da liberdade de denunciar e de condenar, em nome de exigências interiores, a violência irrepreensível da razão de Estado são uma e mesma coisa.

O MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS

Em outro domínio, tive a honra, se não o prazer, de perder dinheiro fazendo traduzir os dois volumes monumentais do Hemingway de Carlos Baker.

Robert Laffont

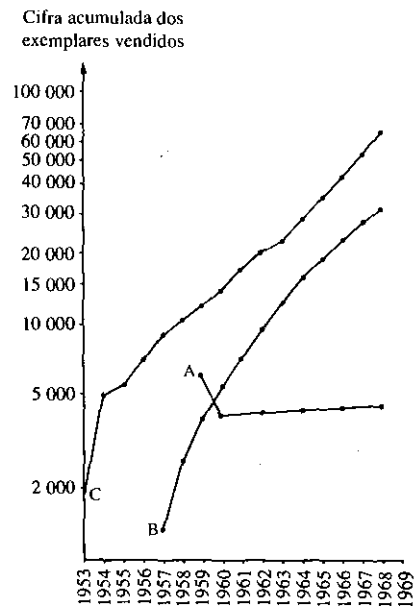
A história da qual tentei reconstituir as fases mais decisivas, por uma série de cortes sincrônicos, leva à instauração desse mundo à parte que é o campo artístico ou o campo literário tal como o conhecemos hoje. Esse universo relativamente autônomo (o que significa dizer também, é claro, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político) dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes. Ao fim do processo de especialização que levou ao aparecimento de uma produção cultural especialmente destinada ao mercado e, em parte como reação contra esta, de uma produção de obras “puras” e destinadas à apropriação simbólica, os campos de produção cultural organizam-se, de maneira muito geral, no estado presente,¹ segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e à demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências.

Esses campos são o lugar da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um pólo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”.² No outro pólo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados).

Um empreendimento está tanto mais próximo do pólo “comercial” quanto os produtos que oferece no mercado correspondem mais direta ou mais completamente a uma *demanda preexistente, e em formas preestabelecidas*. Por conseguinte, a duração do ciclo de produção constitui sem dúvida uma das melhores medidas da posição de um empreendimento de produção cultural no campo. Tem-se assim, de um lado, empreendimentos *com ciclo de produção curto*, visando minimizar os riscos por um ajustamento antecipado à demanda detectável, e dotados de circuitos de comercialização e de procedimentos de valorização (publicidade, relações públicas etc.) destinados a assegurar o recebimento acelerado dos lucros por uma circulação rápida de produtos reservados a uma obsolescência rápida; e, de outro lado, empreendimentos *com ciclo de produção longo*, baseado na aceitação do risco inerente aos investimentos culturais e sobretudo na submissão às leis específicas do comércio de arte: não tendo mercado no presente, essa produção inteiramente voltada para o futuro tende a constituir estoques de produtos sempre ameaçados de recair no estado de objetos materiais (avaliados como tais, ou seja, por exemplo, pelo peso do papel).³

A álea é imensa, com efeito, e as possibilidades de recuperar os gastos quando se edita um jovem escritor são pequenas. Um romance que não faz sucesso tem uma duração de vida (a curto prazo) que pode ser inferior a três semanas. Em caso de sucesso a curto prazo, uma vez subtraídos os gastos de fabricação, os direitos autorais e as despesas de difusão, restam cerca de 20% do preço de venda ao editor, que deve amortizar os não vendidos, financiar seu estoque, pagar seus gastos gerais e seus impostos. Mas quando um livro prolonga sua carreira além do primeiro ano e entra no "acervo", constitui uma "reserva" financeira que fornece as bases de uma previsão e de uma "política" de investimentos a longo prazo: tendo a primeira edição amortizado os gastos fixos, o livro pode ser reimpresso com preços de custo consideravelmente reduzidos e assegu-

*CRESCIMENTO COMPARADO DAS VENDAS
DE TRÊS OBRAS PUBLICADAS
PELAS ÉDITIONS DE MINUIT*



Fonte: Éditions de Minuit

ra, assim, recebimentos regulares (recebimentos diretos e também direitos anexos, traduções, edições de bolso, vendas para a televisão ou para o cinema) que permite financiar investimentos mais ou menos arriscados, de forma a garantir por sua vez, a prazo, o aumento do “acervo”.

A incerteza e a álea que caracterizam a produção dos bens culturais lêem-se nas curvas de vendas de três obras publicadas pelas Éditions de Minuit: um “prêmio literário” (curva A) que, depois de uma venda inicial forte (em 6143 exemplares distribuídos em 1959, 4298 são vendidos em 1960, feita a dedução dos encalhados), tem a partir dessa data vendas anuais fracas (da ordem de setenta por ano em média); *La jalousie* [O ciúme] (curva B), romance de Alain Robbe-Grillet, publicado em 1957, que, vendendo no primeiro ano 746 exemplares, não alcança ao fim de quatro anos (em 1960) o nível de venda inicial do romance premiado mas, graças a uma taxa de crescimento constante das vendas anuais a partir de 1960 (20% por ano em média entre 1960 e 1964, 19% entre 1964 e 1968), atinge em 1968 a cifra acumulada de 29 462; *En attendant Godot* [Esperando Godot] (curva C), de Samuel Beckett, que, publicado em 1952, atinge 10 mil exemplares apenas ao fim de cinco anos: graças a uma taxa de crescimento que, a partir de 1959, mantém-se mais ou menos constante (com exceção do ano de 1963) em torno de 20% (adquirindo a curva aqui também uma velocidade exponencial a partir dessa data), esse título alcança em 1968 (em que 14 298 exemplares são vendidos) uma cifra de venda acumulada de 64 897 exemplares. (Seria preciso acrescentar o caso do fracasso puro e simples, isto é, de um *Godot* cuja carreira houvesse terminado no fim de 1952, deixando um balanço altamente deficitário.)

Assim, podem-se caracterizar as diferentes editoras segundo a participação que dão aos investimentos arriscados de longo prazo e aos investimentos seguros de curto prazo e, ao mesmo tempo, segundo a proporção, entre seus autores, dos escritores para o tempo longo e dos escritores para o tempo curto, jornalistas que prolongam sua atividade ordinária por escritos de “atualidade”, “personalidades” que dão seu “testemunho” em ensaios ou em relatos autobiográficos ou escritores profissionais que se curvam aos cânones de uma estética comprovada (literatura de “prêmio”, romances de sucesso etc.).

Assim, em 1975, via-se a oposição das pequenas editoras de vanguarda, como Minuit (ou, hoje, POL), e das “grandes editoras”, Laffont, Groupe de la Cité, Hachette, sendo as posições intermediárias ocupadas por editoras como Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, velhas casas de “tradição”, conservadas por herdeiros, que encontram em seu patrimônio uma força e um freio, e sobretudo Grasset, antiga “grande editora” hoje englobada no império Hachette, e Gallimard, antiga editora de vanguarda, há muito tempo levada ao topo da consagração, que reúne um empreendimento voltado para a gestão do acervo (reedições, publicações em livro de bolso etc.) e empreendimentos de longo prazo (“Le chemin”, “Bibliothèque des sciences humaines”), cujos autores, como se verá, estão igualmente representados na lista dos *best-sellers* e na lista dos *best-sellers* intelectuais. Quanto ao subcampo das editoras voltadas de preferência para a produção de longo prazo, portanto, para o público “intelectual”, polariza-se em torno da oposição entre Minuit (que representa a vanguarda em via de consagração), de um lado, e, do outro, Gallimard, situada em posição dominante, representando Le Seuil o lugar central.

Características dos dois pólos opostos do campo da edição, as edições Robert Laffont e as Éditions de Minuit permitem apreender na multiplicidade de seus aspectos as oposições que separam os dois setores do campo. De um lado, uma vasta empresa (setecentos empregados) que publica a cada ano um número considerável de títulos novos (cerca de duzentos) e abertamente orientada para a busca do sucesso (para o ano de 1976, anuncia sete tiragens superiores a 10 mil, catorze de 50 mil e cinquenta de 20 mil), o que supõe importantes serviços de promoção, despesas consideráveis de publicidade e de relações públicas (em particular na direção dos livreiros) e também toda uma política de escolhas guiada pelo senso do investimento seguro (até 1975, quase a metade das obras publicadas consiste em traduções de livros que fizeram suas provas no estrangeiro) e pela busca do *best-seller*:⁴ no “quadro de honra” que o editor opõe àqueles que “se obstinam ainda em não considerar sua editora como literária”, destacam-se os nomes de Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

No oposto, as Éditions de Minuit, pequena empresa artesanal que, empregando uma dezena de pessoas, publica menos de vinte títulos por ano (ou seja, para os romances ou o teatro, uns quarenta autores em 25 anos); consagrando uma parte ínfima de seu orçamento à publicidade (tira mesmo um partido estratégico da recusa das formas mais grosseiras de *marketing*), tem com frequência, como em seus começos, vendas inferiores a quinhentos exemplares (“O primeiro livro de P. que vendeu mais

de quinhentos exemplares era o seu nono”) e tiragens inferiores a 3 mil (segundo um balanço realizado em 1975, em dezessete novas obras publicadas desde 1971, ou seja, em três anos, catorze não haviam alcançado a cifra de 3 mil, não tendo as outras três ultrapassado os 5 mil). Deficitária (em 1975) se se consideram apenas as novas publicações, a editora vive de seu acervo, isto é, dos lucros assegurados regularmente por aquelas de suas publicações que se tornaram célebres (por exemplo, *Godot*).

Uma editora que entra na fase de exploração do capital simbólico acumulado faz coexistir duas economias diferentes, uma voltada para a produção e a pesquisa (é, na Gallimard, a coleção fundada por Georges Lambrichs), a outra orientada para a exploração do acervo e para a difusão dos produtos consagrados (com coleções como “La pléiade” e sobretudo “Folio” ou “Idées”). Concebem-se facilmente as contradições que resultam das incompatibilidades entre as duas economias:⁵ a organização que convém para produzir, difundir e promover uma categoria de produtos é inadaptada para a outra; além disso, o peso que as exigências da difusão e da gestão fazem pesar sobre a instituição e sobre os modos de pensamento dos responsáveis tende a excluir os investimentos arriscados, quando os autores que os poderiam ocasionar não se voltaram por antecipação para outros editores. Não é preciso dizer que, se pode acelerá-lo, o desaparecimento do fundador não basta para explicar tal processo, que está inscrito na lógica do desenvolvimento das empresas de produção cultural.

Sem entrar em uma análise sistemática do campo das galerias que, em razão da homologia com o campo da edição, cairia nas repetições inúteis, pode-se observar apenas que, aqui ainda, as diferenças segundo a antigüidade (e a notoriedade), portanto, segundo o grau de consagração e o valor mercantil das obras possuídas, recortam muito exatamente as diferenças na relação com a “economia”. Desprovidas de “plantel” próprio, as “galerias de venda” (Beauborg, por exemplo) expõem uma seleção (em 1977) relativamente eclética de pintores de épocas, escolas e idades muito diferentes (tanto abstratos quanto pós-surrealistas, alguns hiper-realistas europeus, novos realistas), ou seja, obras que, sendo mais acessíveis (em razão de sua canonização mais avançada ou de suas disponibilidades “decorativas”), podem encontrar compradores fora dos colecionadores profissionais e semiprofissionais (que se recrutam entre os “escalões dourados” e os “industriais da moda”, como diz um informante); estão, assim, em condição de localizar e de atrair uma fração dos pintores de vanguarda já notados oferecendo-lhes uma forma de consagração um pouco comprometedora, ou seja, um mercado em que os preços

são muito mais elevados que nas galerias de vanguarda.⁶ Ao contrário, as galerias que, como Sonnabend, Denise René ou Durand-Ruel, marcam épocas da história da pintura porque, cada uma em seu tempo, souberam reunir uma “escola” caracterizam-se por um *partido sistemático*.⁷ É assim que se pode reconhecer, na sucessão dos pintores apresentados pela galeria Sonnabend, a lógica de um desenvolvimento artístico que leva da “nova pintura americana” e da pop art, com pintores como Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, aos Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, por vezes classificados sob a etiqueta de *minimal art*, e às pesquisas mais recentes da arte pobre, da arte conceitual ou da arte por correspondência. Da mesma maneira, é evidente o laço entre a abstração geométrica que fez o renome da galeria Denise René (fundada em 1945 e inaugurada com uma exposição de Vasarely) e a arte cinética, com artistas como Max Bill e Vasarely fazendo de alguma maneira a ligação entre as pesquisas visuais do período entre as duas guerras (sobretudo as da Bauhaus) e as pesquisas óticas e tecnológicas da nova geração.

DOIS MODOS DE ENVELHECIMENTO

Assim, a oposição entre os dois pólos, e entre as duas visões da “economia” que aí se afirmam, toma a forma da oposição entre dois *ciclos de vida do empreendimento de produção cultural*, dois *modos de envelhecimento* dos empreendimentos, dos produtores e dos produtos que se excluem totalmente. O peso das despesas gerais e a preocupação correlativa com o rendimento do capital, que obrigam as grandes sociedades por ações (como Laffont) a fazer girar muito rapidamente seu capital, comandam também muito diretamente sua política cultural e, em particular, a seleção dos manuscritos.⁸ Além disso, essas empresas de produção de ciclo curto, à maneira da alta-costura, são estreitamente tributárias de todo um conjunto de agentes e de instituições de “promoção” que devem ser constantemente mantidos e periodicamente mobilizados.⁹ Ao contrário, o pequeno editor pode conhecer pessoalmente, com o concurso de conselheiros que são ao mesmo tempo autores da casa, o conjunto dos autores e dos livros publicados. As estratégias que emprega em suas relações com a imprensa são perfeitamente adaptadas às exigências da região mais autônoma do campo, que impõe a recusa dos comprometimentos temporais e que tende a opor o sucesso e o valor propriamente artístico. O êxito simbólico e econômico da produção de ciclo longo depende (pelo menos em seus começos) da ação de alguns “descobridores”, isto é, dos

autores e dos críticos que fazem a editora dando-lhe crédito (pelo fato de ali publicar, de fornecer-lhe manuscritos, de falar favoravelmente de seus autores etc.), e também do sistema de ensino, único capaz de oferecer, a prazo, um público convertido.

Enquanto a recepção dos produtos ditos “comerciais” é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte “puras” são acessíveis apenas aos consumidores dotados da disposição e da competência que são a condição necessária de sua apreciação. Por conseguinte, os produtores-para-produtores dependem muito diretamente da instituição escolar, contra a qual, de resto, insurgem-se constantemente. A escola ocupa um lugar homólogo ao da Igreja, que, segundo Max Weber, deve “fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e fazê-lo penetrar na fé dos leigos”: através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. Nessa função, distingue-se das outras instâncias pelo tempo, extremamente lento, de sua ação: empenhados em cumprir sua função de *descobridores*, os críticos de vanguarda devem participar das trocas de atestado de carisma que com freqüência fazem deles os porta-vozes, por vezes os empresários, dos artistas e de sua arte; instâncias como as academias ou o corpo dos conservadores de museu devem combinar a tradição e a inovação moderada na medida em que sua jurisprudência cultural exerce-se sobre contemporâneos. A instituição escolar, que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado e tanto da produção como da consagração (pelo título escolar) dos consumidores apropriados, concede apenas *post mortem*, e depois de um longo processo, esse sinal infalível de consagração que constitui a canonização das obras como clássicas pela inscrição nos programas.

Assim, é total a oposição entre os *best-sellers* sem futuro e os clássicos, *best-sellers* na longa duração que devem ao sistema de ensino sua consagração, portanto, seu mercado extenso e duradouro.¹⁰ Inscrita nos espíritos enquanto princípio de divisão fundamental, ela funda duas representações opostas da atividade do escritor e mesmo do editor, simples comerciante ou descobridor audacioso, que só pode ser bem-sucedido se

reconhece plenamente as leis e as apostas específicas da produção “pura”. No pólo mais heterônomo do campo, isto é, para os editores e escritores voltados para a venda, e para o seu público, o sucesso é, por si, uma garantia de valor. É o que faz com que, nesse mercado, o sucesso leve ao sucesso: contribui-se para fazer os *best-sellers* publicando suas tiragens; os críticos não podem fazer nada de melhor por um livro ou uma peça do que lhe “predizer o sucesso” (“Isso deveria chegar direto ao sucesso”;¹¹ “Aposto no sucesso do *Tournant* de olhos fechados”¹²). O fracasso é, evidentemente, uma condenação inapelável: quem não tem público não tem talento (o mesmo Robert Kanters fala de “autores sem talento e sem público à maneira de Arrabal”).

No pólo oposto, o sucesso imediato tem algo de suspeito: como se reduzisse a oferenda simbólica de uma obra sem preço ao simples “toma lá dá cá” de uma troca comercial. Essa visão que faz da ascese neste mundo a condição da salvação no outro encontra seu princípio na lógica específica da alquimia simbólica, que pretende que os investimentos não sejam recompensados a menos que sejam (ou pareçam) operados a fundo perdido, à maneira de um dom, que não pode garantir para si o contradom mais precioso, o “reconhecimento”, a não ser que seja vivido como sem retorno; e, como no dom que ele converte em pura generosidade ao ocultar o contradom por vir, é o *intervalo de tempo interposto* que serve de anteparo e que dissimula o lucro prometido aos investimentos mais desinteressados.¹³

O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo — e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo — se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação.

Comércio das coisas das quais não há comércio, o comércio de arte “pura” pertence à classe das práticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista (como, em outra ordem, a economia das trocas entre as gerações e, mais geralmente, da família e de todas as relações de *philia*):¹⁴ *denegações* práticas, essas condutas *intrinsecamente dúbias, ambíguas*, prestam-se a duas leituras opostas, mas igualmente falsas, que lhes desfazem a dualidade e a duplicidade essenciais reduzindo-as seja à denegação, seja ao que é denegado, seja ao desinteresse, seja ao interesse. O desafio que lançam a todas as espécies de economismo reside precisamente

no fato de que só podem realizar-se na prática — e não apenas nas representações — à custa de um recalque constante e coletivo do interesse propriamente “econômico” e da verdade da prática que a análise “econômica” desvenda.

O empreendimento “econômico” denegado do comerciante de quadros ou do editor, em quem a arte e os negócios se conjugam, não pode ser bem-sucedido, mesmo “economicamente”, se não for orientado pelo domínio prático das leis de funcionamento e das exigências específicas do campo. O empresário em matéria de produção cultural deve reunir uma combinação inteiramente improvável, em todo caso bastante rara, do realismo, que implica concessões mínimas às necessidades “econômicas” denegadas (e não negadas), e da convicção “desinteressada”, que as exclui. Compreende-se perfeitamente que a obstinação com que Beethoven, objeto por excelência da exaltação hagiográfica do artista “puro”, defendeu seus interesses econômicos — especialmente os direitos autorais sobre a venda de suas partituras — se se sabe ver uma forma específica do espírito de empreendimento nas condutas mais apropriadas a chocar o angelismo econômico da representação romântica do artista: sob pena de permanecer no estado de veleidade, a intenção revolucionária deve assegurar para si os meios “econômicos” de uma ambição irredutível à “economia” (por exemplo, para Beethoven, dispor de orquestras de porte muito grande). Da mesma maneira, se tudo opõe o editor ou o comerciante de quadros que pretende agir como “descobridor” ao puro comerciante, ele não se opõe menos àqueles que empregam as mesmas disposições inspiradas na dimensão comercial e na dimensão cultural de seu empreendimento (à maneira de Arnoux): “Um erro sobre os preços de custo e sobre as tiragens pode desencadear catástrofes, mesmo que as vendas sejam excelentes. Quando Jean-Jacques Pauvert iniciou a reimpressão do *Littré*, o negócio anunciava-se vantajoso em razão do número inesperado de assinantes. Mas, na publicação, ficou claro que um erro de avaliação do preço de custo fazia perder uns quinze francos por obra. O editor precisou ceder a operação a um colega”.¹⁵ A ambigüidade profunda do universo da arte é o que faz com que, de um lado, recém-chegados desprovidos de capital possam impor-se no mercado valendo-se dos valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico (mais ou menos reconvertido depois em capital “econômico”); e com que, de outro lado, apenas aqueles que sabem contar e compor com as sujeições “econômicas” inscritas nessa economia denegada possa colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo “econômicos” de seus investimentos simbólicos.

As diferenças que separam as pequenas empresas de vanguarda das “grandes empresas” e das “grandes editoras” superpõem-se às que se podem estabelecer, do lado dos produtos, entre o “novo”, provisoriamente desprovido de valor “econômico”, o “velho”, definitivamente desvalorizado, e o “antigo” ou o “clássico”, dotado de um valor “econômico” constante ou constantemente crescente; ou ainda às que se estabelecem, do lado dos produtores, entre a vanguarda, que se recruta antes entre os jovens (biologicamente) sem estar circunscrita a uma geração, os autores ou os artistas “acabados” ou “superados” (que podem ser biologicamente jovens) e a vanguarda consagrada, os “clássicos”.

Para se convencer disso basta considerar a relação entre a idade (biológica) dos pintores e sua *idade artística*, medida pela posição que o campo lhes atribui em seu espaço-tempo. Os pintores das galerias de vanguarda opõem-se tanto aos pintores de sua idade (biológica) que expõem nas galerias da margem direita quanto aos pintores muito mais velhos ou já mortos que são expostos nessas galerias: não têm nada em comum com os primeiros a não ser a idade biológica; têm em comum com os segundos, aos quais se opõem pela idade artística, que se mede em gerações (revoluções) artísticas, o fato de ocupar uma posição homóloga à que seus predecessores prestigiosos ocupavam em estados mais ou menos antigos do campo e de ter todas as possibilidades de ocupar posições homólogas em estados posteriores (como testemunham os indícios de consagração tais como catálogos, artigos ou livros já ligados à sua obra).

Se se considera a pirâmide das idades do conjunto dos pintores “posuídos”¹⁶ por diferentes galerias, observa-se em primeiro lugar uma relação bastante clara (visível também entre os escritores) entre a idade dos pintores e a posição das galerias no campo de produção: situada na faixa 1930-9 na Sonnabend (e 1920-9 na Templon), galeria de vanguarda, na faixa 1900-9 na Denise René (ou na galeria de France), galeria de vanguarda consagrada, a idade moral situa-se no período anterior a 1900 na Drouant (ou na Durand-Ruel), enquanto galerias que, como Beaubourg (ou Claude Bernard), ocupam posições intermediárias entre a vanguarda e a vanguarda consagrada, e também entre a “galeria de venda” e “a galeria de escola”, apresentam uma estrutura bimodal (com um modo antes de 1900 e um outro em 1920-9).

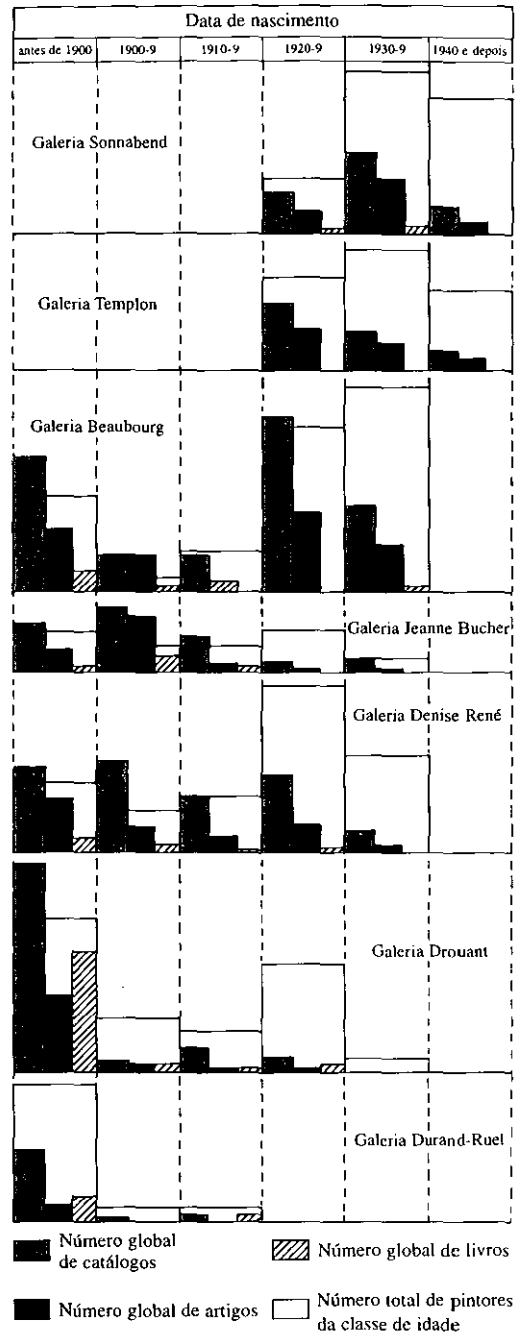
Concordantes no caso dos pintores de vanguarda (expostos por Sonnabend ou Templon), a idade biológica e a idade artística (cuja melhor medida seria sem dúvida a época de aparecimento do estilo correspon-

dente na história relativamente autônoma da pintura) podem ser discordantes no caso dos continuadores acadêmicos de todas as maneiras canônicas do passado que expõem, ao lado dos mais famosos pintores do século passado, nas galerias da margem direita, freqüentemente situadas na área dos comércios de luxo, como Drouant ou Durand-Ruel, o “*marchand* dos impressionistas”. Espécies de fósseis de outra era, esses pintores que fazem no presente o que fazia a vanguarda do passado (como os *falsários*, mas por sua própria conta) fazem uma arte que não é, se assim se pode dizer, de seu tempo.

Ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística mas também pela recusa (provisória) do dinheiro e das grandezas temporais por onde chega o envelhecimento artístico, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares ¹⁷

Os pintores de vanguarda têm muito mais em comum com a vanguarda do passado que com a retaguarda dessa vanguarda; e, antes de tudo, a ausência de sinais de *consagração* extra-artística ou, se se quiser, *temporal*, de que os artistas fósseis, pintores estabelecidos, com freqüência saídos das escolas de belas-artes, coroados de prêmios, membros de academias, condecorados com a Legião de Honra, munidos de encomendas oficiais, são abundantemente providos. Se se exclui a vanguarda do passado, observa-se, com efeito, que os pintores expostos pela galeria Drouant apresentam, na maior parte, características sob todos os aspectos opostas à imagem reconhecida pelos artistas de vanguarda e por aqueles que os celebram. Muito freqüentemente de origem ou mesmo de residência provinciana, esses pintores têm muitas vezes como principal ponto de enraizamento na vida artística parisiense a vinculação a essa galeria que “descobriu” muitos deles. Vários ali expuseram pela primeira vez e/ou foram “lançados” pelo prêmio Drouant para a jovem pintura. Oriundos, sem dúvida muito mais freqüentemente que os pintores de vanguarda, das Belas-Artes (cerca de um terço deles fizeram as Belas-Artes, a Escola das Artes Aplicadas ou as Artes Decorativas, em Paris, na província ou em seu país de origem), de bom grado dizem-se “discípulos” de tal ou qual e praticam uma arte acadêmica em sua maneira (pós-impressionista no mais das vezes), em seus temas (“marinhas”, “retratos”, “alegorias”,

AS GALERIAS E SEUS PINTORES (EM 1977)



“cenas camponesas”, “nus”, “paisagens da Provença” etc.) e em suas ocasiões (cenários de teatro, ilustrações de livros de luxo etc.). Essa arte sem história assegura-lhes no mais das vezes uma verdadeira *carreira*, balizada por recompensas e promoções diversas, como os prêmios e as medalhas (para 66 deles em 133), e coroada pelo acesso a posições de poder nas instâncias de consagração e de legitimação (muitos deles são associados, presidentes ou membros do comitê dos grandes salões tradicionais), ou nas instâncias de reprodução e de legitimação (diretor das Belas-Artes na província, professores em Paris, nas Belas-Artes ou nas Artes Decorativas, conservador de museu etc.). Dois exemplos:

Nascido em 23 de maio de 1914 em Paris. Frequentava a Escola de Belas-Artes. Exposições particulares em Nova York e em Paris. Ilustra duas obras. Participa dos Grandes Salões de Paris. Prêmio de desenho no concurso geral de 1932. Medalha de prata na 4ª Bienal de Menton em 1957. Obras nos museus e coleções particulares.

Nascido em 1905. Estudos na Escola de Belas-Artes de Paris. Sócio dos Salões dos independentes e do Salão de outono. Obtém em 1958 o grande prêmio da Escola de Belas-Artes da Cidade de Paris. Obras no Museu de Arte Moderna de Paris e em inúmeros museus da França e do estrangeiro. Conservador no museu de Honfleur. Numerosas exposições particulares no mundo inteiro.

Muitos deles, enfim, receberam as marcas menos equívocas da consagração temporal, como a Legião de Honra, sem dúvida como contrapartida de uma inserção no século, por intermédio dos contatos político-administrativos proporcionados pelas “encomendas” ou das frequentações mundanas implicadas na função de “pintor oficial”:

Nascido em 1909. Pintor de paisagens e de retratos. Executa o retrato de s.s. João XXIII assim como os das celebridades de nossa época (Cécile Sorrel, Mauriac etc.) apresentados na galeria Drouant em 1957 e 1959. Prêmio dos Pintores Testemunhas de seu Tempo. Participa dos Grandes Salões dos quais é um dos organizadores. Participa do Salão de Paris organizado pela galeria Drouant em Tóquio em 1961. Suas telas figuram em inúmeros museus da França e coleções do mundo inteiro.

Nascido em 1907. Fez sua estréia no Salão de outono. Sua primeira viagem à Espanha marca-o fortemente e o primeiro grande prêmio de Roma (1930) determina sua longa estadia na Itália. Sua obra liga-se sobretudo às regiões mediterrâneas: Espanha, Itália, Provença. Autor de ilustrações para livros de luxo, de maquetes de cenários para o teatro. Membro do Instituto. Exposições em Paris, Londres, Nova York, Genebra, Nice, Bordéus, Madri. Obras em inúmeros museus de arte moderna e coleções particulares na França e no estrangeiro. Oficial da Legião de Honra.¹⁸

As mesmas regularidades são observadas entre os escritores. É assim que os “autores de sucesso intelectual” (isto é, o conjunto dos autores mencionados na “seleção” de *La Quinzaine Littéraire* durante os anos 1972 a 1974) são mais jovens que os autores de *best-sellers* (ou seja, o conjunto dos autores mencionados no quadro de honra semanal de *L'Express* durante os anos 1972 a 1974) e, sobretudo, menos freqüentemente premiados pelos júris literários (31% contra 63%), e em especial pelos júris mais “comprometedores” aos olhos dos “intelectuais”, e menos freqüentemente providos de condecorações (4% contra 22%). Enquanto os *best-sellers* são editados sobretudo por grandes editoras especializadas nas obras de venda rápida, Grasset, Flammarion, Laffont e Stock, os “autores de sucesso intelectual” são, em mais da metade, publicados pelos três editores cuja produção é mais exclusivamente orientada para o público “intelectual”, Gallimard, Le Seuil e as Éditions de Minuit.

Essas oposições são mais acentuadas ainda se se comparam populações mais homogêneas, os escritores da Laffont e Minuit. Claramente mais jovens, estes últimos são muito mais raramente premiados e sobretudo muito menos freqüentemente dotados de condecorações.¹⁹ De fato, as duas editoras reúnem duas categorias quase incomparáveis de escritores: de um lado, o modelo dominante é o do escritor “puro”, comprometido com pesquisas formais e muito afastado do “século”; do outro, o primeiro lugar cabe aos escritores-jornalistas e jornalistas-escritores que produzem obras “divididas entre a história e o jornalismo”, “participando da biografia e da sociologia, do diário íntimo e da narrativa de aventura, do roteiro cinematográfico e do depoimento”;²⁰ “Se olho a lista de meus autores, vejo, de um lado, aqueles que vieram do jornalismo para o livro, como Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre etc., e os que, universitários de início, como Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont, fizeram o caminho inverso”. A essa categoria de escritores, muito típica da edição “comercial”, seria preciso acrescentar os autores de depoimentos, “personalidades” da política, do esporte ou do espetáculo que escrevem freqüentemente sob encomenda e por vezes com a assistência de um jornalista-escritor.²¹

*BEST SELLERS E AUTORES RECONHECIDOS**

Data de nascimento	<i>Express</i> nº 92	<i>Quinzaine</i> <i>Littéraire</i> nº 106
nascidos antes de 1900	4	7
1900-9	10	27
1910-9	17	15
1920-9	33	28
1930-9	11	15
1940 e depois	5	5
NR	12	9
<i>Profissão declarada</i>		
Homem de letras	35	32
Universitário	5	48
Jornalista	26	6
Psicanalista, psiquiatra	—	2
Outras	10	7
NR	16	11
<i>Lugar de residência</i>		
Província	5	13
— cercanias de Paris	2	5
— Midi	1	4
— outra	2	4
Estrangeiro	2	4
Paris e subúrbios, entre os quais	62	57
— 6º/7º distritos	19	19

(*) Para constituir a população dos autores reconhecidos pelo grande público intelectual, reteve-se o conjunto dos autores franceses e vivos que foram citados na coluna mensal "A *Quinzaine* recomenda", publicada pela *Quinzaine Littéraire* durante os anos de 1972 a 1974. No que se refere à categoria dos autores para grande público, retiveram-se os escritores franceses e vivos cujas obras tiveram as maiores tiragens em 1972 e 1973 e cuja lista, baseada nas informações fornecidas por 29 grandes livrarias franceses de Paris e da província, é regularmente publicada pelo *Express*. A seleção da *Quinzaine Littéraire* leva muito em conta as traduções de obras estrangeiras (43% dos títulos citados) e as reedições de autores canônicos (por ex. Colette, Dostoievski, Bakunin, Rosa Luxemburgo), esforçando-se, assim, por acompanhar a atualidade muito particular do mundo intelectual; a lista do *Express* apresenta apenas 12% de traduções de obras estrangeiras, que são *best-sellers* internacionais (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck etc.).

Data de nascimento	<i>Express</i> nº 92	<i>Quinzaine</i> <i>Littéraire</i> nº 106
— 8º/16º distritos/subúrbio oeste	23	11
— 5º/13º/14º/15º distritos	11	11
— outros distritos	7	9
— subúrbio (salvo oeste)	2	7
NR	23	32
<i>Prêmios</i>		
Não	28	68
Sim	48	31
entre os quais Renaudot	—	—
Goncourt	25	6
Interallié	—	—
Fémina	—	—
Médicis	—	4
Prêmio Nobel	—	2
NR	16	7
<i>Condecorações</i>		
Não	44	79
Sim	35	22
entre os quais Legião de Honra ou Ordem do Mérito	28	18
NR	13	5
<i>Editores*</i>		
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	—
Outros	11	33

(*) O total ultrapassa N, podendo o mesmo autor publicar em editores diferentes.

Está claro que o primado que o campo de produção cultural confere à juventude remete, mais uma vez, à denegação do poder e da “economia” que está em seu fundamento: se, por atributos de vestuário e sua *hexis* corporal especialmente, os escritores e os artistas tendem sempre a agrupar-se do lado da “juventude”, é que, tanto nas representações como na realidade, a oposição entre as idades é homóloga à oposição entre a seriedade “burguesa” e a recusa “intelectual” do espírito de seriedade e, mais precisamente, a distância do dinheiro e dos poderes que mantém uma relação de causalidade circular com a condição de dominante-dominado, definitiva ou provisoriamente afastado do dinheiro e do poder.

Pode-se, assim, levantar a hipótese de que o acesso aos indícios sociais da idade madura, que é ao mesmo tempo condição e resultado do acesso às posições de poder, e abandono das práticas associadas à irresponsabilidade adolescente (de que fazem parte as práticas culturais ou mesmo políticas “vanguardistas”) devem ser cada vez mais precoces quando se vai dos artistas aos professores, dos professores aos membros das profissões liberais, e destes aos empregados e aos patrões; ou de que os membros de uma mesma classe de idade biológica, por exemplo, o conjunto dos alunos das grandes escolas, têm idades sociais diferentes, marcadas por atributos e comportamentos simbólicos diferentes, em função do futuro objetivo a que estão destinados: o estudante das Belas-Artes tem a obrigação de ser mais “jovem de aparência” que o da Escola Normal Superior, ele próprio mais jovem que o politécnico ou o aluno da ENA ou de HEC. Seria preciso analisar segundo a mesma lógica a relação entre os sexos no interior da região dominante do campo do poder, e mais precisamente os efeitos da posição de dominante-dominado que cabe às mulheres da “burguesia” e as aproxima (estruturalmente) dos jovens “burgueses” e dos “intelectuais”, predispondo-as a um papel de mediador entre as frações dominante e dominada (que elas sempre desempenharam, em particular através dos “salões”).

MARCAR ÉPOCA

Mas o privilégio concedido à “juventude”, e aos valores de mudança e de originalidade aos quais está associada, não pode ser compreendido completamente a partir apenas da relação dos “artistas” com os “burgueses”; exprime também a lei específica da mudança do campo de pro-

dução, a saber, a dialética da distinção: esta destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que “marcaram época” a cair no passado, a tornar-se *clássicos* ou *desclassificados*, a ver-se lançados *fora da história* ou a “passar para a história”, no eterno presente da *cultura* consagrada em que as tendências e as escolas mais incompatíveis “durante sua vida” podem coexistir pacificamente, porque canonizadas, academizadas, neutralizadas.

O envelhecimento sobrevém aos empreendimentos e aos autores quando permanecem presos (ativa ou passivamente) a modos de produção que, sobretudo se marcaram época, são inevitavelmente datados; quando se encerram em esquemas de percepção ou de apreciação que, convertidos em normas transcendentais e eternas, impedem de aceitar ou mesmo de perceber a novidade. É assim que tal *marchand* ou tal editor que desempenhou por um momento um papel de descobridor pode deixar-se encerrar no *conceito institucional* (tal como “nouveau roman” ou “nova pintura americana”) que ele próprio contribuiu para produzir, na definição social em relação à qual se determinam os críticos, os leitores e também os autores mais jovens que se contentam em empregar os esquemas produzidos pela geração dos iniciadores.

“Eu queria o *novo*, afastar-me dos caminhos batidos. Eis por que”, escreve Denise René, “minha primeira exposição foi consagrada a Vasarely. Era um *explorador*. Depois mostrei Atlan em 1945, porque ele também era *insólito, diferente, novo*. Um dia cinco desconhecidos, Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond, vieram apresentar-me suas telas. Em um piscar de olhos, diante dessas obras *estritas, austeras*, meu caminho parecia traçado. Ali havia *dinamite* bastante para apaixonar e *recolocar em discussão* os problemas artísticos. Organizei então a exposição ‘Jovem pintura abstrata’ (janeiro de 1946). Para mim, começava o *tempo do combate*. Em primeiro lugar, até 1950, *para impor* a abstração em seu conjunto, *revirar as posições tradicionais* da pintura figurativa *da qual hoje se esquece um pouco* de que era na época amplamente majoritária. Depois foi, em 1954, o maremoto informal: assistiu-se à geração espontânea de um grande número de artistas que *se afundavam complacientemente* na matéria. A galeria que desde 1948 *combatia pela abstração, recusou* a paixonite geral e *ateve-se* a uma escolha *estrita*. Essa escolha foi o abstrato construtivo, que *é oriundo das grandes revoluções* plásticas do começo do século e que novos exploradores desenvolvem hoje. Arte nobre, *austera*, que afirma continuamente toda a sua vitalidade. Por que

cheguei pouco a pouco *a defender exclusivamente a arte construída*? Se busco as razões disso em mim mesma, é, parece-me, porque nenhuma exprime melhor a conquista do artista sobre um mundo *ameaçado de decomposição*, um mundo em perpétua gestação. Em uma obra de Herbin, de Vasarely, não há lugar para *as forças obscuras, o atoleiro, o mórbido*. Essa arte traduz manifestamente o domínio total do criador. Uma hélice, um arranha-céu, uma escultura de Schoffer, um Mortensen, um Mondrian: aí estão obras que me tranqüilizam; pode-se ler nelas, evidente, a dominação da *razão* humana, o triunfo do homem sobre o *caos*. Eis para mim o papel da arte. A emoção se satisfaz amplamente com isso.”²²

Vê-se aí como o partido que está no princípio das escolhas iniciais, o gosto pelas construções “estritas” e “austeras”, implica recusas inevitáveis, como, quando se lhe aplicam as categorias de percepção e de apreciação que tornaram possível a “descoberta” inicial, toda obra oriunda da ruptura com os esquemas de produção e de percepção antigos vê-se repelida para o lado do informe e do caos; como, enfim, a referência nostálgica aos combates travados para impor cânones heréticos em um outro tempo contribui para legitimar o fechamento à contestação herética do que se tornou uma nova ortodoxia.

Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria *luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. *Marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, *na dianteira* dessas posições, *na vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.

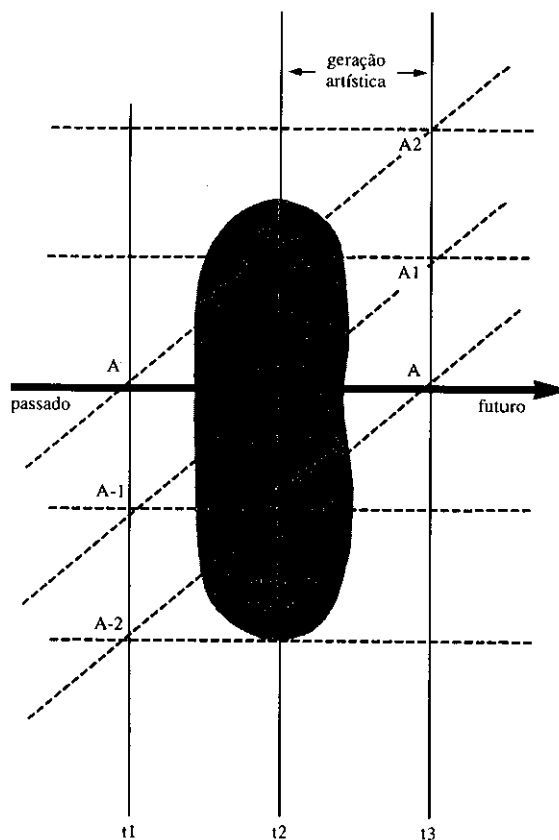
Compreende-se o lugar que, nessa luta pela vida, pela sobrevivência, cabe às *marcas distintivas* que, no melhor dos casos, visam delimitar as mais superficiais e mais visíveis das propriedades ligadas a um conjun-

to de obras ou de produtores. As palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, “fazer um nome”, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo). *Falsos conceitos*, instrumentos *práticos* de classificação que constituem as semelhanças e as diferenças ao nomeá-las, os nomes de escolas ou de grupos que floresceram na pintura recente, *pop art*, *minimal art*, *process art*, *land art*, *body art*, arte conceitual, *arte povera*, Fluxus, novo realismo, nova figuração, suporte-superfície, arte pobre, *op art*, são produzidos na *luta pelo reconhecimento* pelos próprios artistas ou por seus críticos oficiais e cumprem a função de *sinais de reconhecimento* que distinguem as galerias, os grupos e os pintores e, ao mesmo tempo, os produtos que fabricam ou propõem.²³

Os recém-chegados não podem deixar de *expulsar continuamente para o passado*, no movimento mesmo pelo qual têm acesso à existência, isto é, à diferença legítima ou mesmo, por um tempo mais ou menos longo, à legitimidade exclusiva, os produtores consagrados com os quais se medem e, conseqüentemente, seus produtos e o gosto daqueles que lhes permanecem apegados. É assim que as galerias e as editoras, como os pintores ou os escritores, distribuem-se a cada momento segundo sua idade artística, ou seja, segundo a antigüidade de seu modo de produção artística e segundo o grau de canonização e de divulgação desse esquema gerador que é ao mesmo tempo esquema de percepção e de apreciação. O campo das galerias reproduz *na sincronia* a história dos movimentos artísticos desde o fim do século XIX: cada uma das galerias marcantes foi uma galeria de vanguarda em um tempo mais ou menos distante e é tanto mais consagrada, assim como as obras que consagra (e que pode, portanto, vender mais caro), quanto seu apogeu está mais afastado no tempo e sua “marca” (o “abstrato geométrico” ou o “pop americano”) é mais amplamente conhecida e reconhecida, mas ela está encerrada nessa “marca” (“Durand-Ruel, o *marchand* dos impressionistas”), que é também um destino.

A cada momento do tempo, em um campo de lutas qualquer que seja (campo social em seu conjunto, campo do poder, campo de produção cultural, campo literário etc.), os agentes e as instituições empenhados no jogo são a uma só vez contemporâneos e temporalmente discordantes. O *campo do presente* não é mais que outro nome do campo de lutas (como o mostra o fato de que um autor do passado é presente na medida

A TEMPORALIDADE DO CAMPO
DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA



exata em que é ainda uma aposta). A contemporaneidade como presença no mesmo presente existe praticamente apenas *na luta* que *sincroniza* tempos discordantes ou, melhor, agentes e instituições separados por tempo e na relação com o tempo: uns, que se situam além do presente, têm contemporâneos que reconhecem e que os reconhecem apenas entre os outros produtores de vanguarda e têm público apenas no futuro; os outros, tradicionalistas ou conservadores, não reconhecem seus contemporâneos senão no passado (as linhas pontilhadas horizontais do esquema manifestam essas contemporaneidades ocultas).

O movimento temporal produzido pelo aparecimento de um grupo capaz de marcar época impondo uma posição avançada traduz-se por uma translação da estrutura do campo do presente, ou seja, das posições temporalmente hierarquizadas que se opõem em um campo dado, encontrando-se assim cada uma das posições deslocada em um grau na hierarquia temporal que é ao mesmo tempo uma hierarquia social (as diagonais em pontilhado reúnem as posições estruturalmente equivalentes — por exemplo, a vanguarda — em campos de épocas diferentes). A vanguarda é a cada momento separada por uma *geração artística* (entendida como a variação entre dois modos de produção artística) da vanguarda consagrada, ela própria separada por outra geração artística da vanguarda já consagrada no momento de sua entrada no campo. Por conseguinte, no espaço do campo artístico assim como no espaço social, as distâncias entre os estilos ou os estilos de vida jamais se medem melhor do que em termos de tempo.

A LÓGICA DA MUDANÇA

Os autores consagrados que dominam o campo de produção tendem a impor-se também pouco a pouco no mercado, tornando-se cada vez mais legíveis e aceitáveis à medida que se banalizam através de um processo mais ou menos longo de familiarização associado ou não a um aprendizado específico. As estratégias dirigidas contra sua dominação visam e atingem sempre, através deles, os consumidores diferenciados de seus produtos distintivos. Impor no mercado em um momento dado um novo produtor, um novo produto em um novo sistema de gostos é fazer deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade. O movimento pelo qual o campo de produção temporaliza-se contribui também para definir a temporalidade dos gostos (entendidos como sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo).²⁴ Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado do campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos, ou seja, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos: as oposições homólogas às que se estabeleciam (em 1975) entre o gosto dos artistas de vanguarda, o gosto dos “intelectuais”, o gosto “burguês” avançado e o gosto “burguês” provinciano, e que encontravam seus meios de

expressão em mercados simbolizados pelas galerias Sonnabend, Denise René ou Durand-Ruel, teriam encontrado meio de exprimir-se de maneira igualmente eficaz em 1945, em um espaço no qual Denise René representava a vanguarda, ou em 1875, quando essa posição avançada era ocupada por Durand-Ruel.

Esse modelo impõe-se com uma clareza particular hoje porque, pela unificação quase perfeita do campo artístico e de sua história, cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo “desloca” a série inteira dos atos artísticos anteriores. Pelo fato de que toda a série dos “golpes” pertinentes está presente praticamente no último, um ato estético é irredutível a qualquer outro ato situado em outra posição na série e a própria série tende para a unicidade e a irreversibilidade.

Assim se explica que, como observa Marcel Duchamp, as *voltas* a estilos passados jamais tenham sido tão freqüentes: “A característica do século que termina é de ser como uma *double barreled gun*: Kandinsky, Kupka inventaram a abstração. Depois a abstração morreu. Não se fala mais dela. É posta em evidência 35 anos depois com os expressionistas abstratos americanos. Pode-se dizer que o cubismo reapareceu sob uma forma empobrecida com a escola de Paris do pós-guerra. Dadá é realçado de maneira semelhante. Tiro duplo, segundo fôlego. É um fenômeno próprio ao século. Isso não existia no século XVIII ou no XIX. Depois do romantismo, foi Courbet. E o romantismo jamais voltou. Mesmo os pré-rafaelistas não são uma nova retomada dos românticos”.²⁵

De fato, essas voltas são sempre *aparentes*, já que estão separadas do que reconstroem pela referência negativa (quando não é pela intenção paródica) a alguma coisa que era ela própria a negação (da negação da negação etc.) do que reconstroem.²⁶ No campo artístico ou literário no estágio atual de sua história, todos os atos, todos os gestos, todas as manifestações são, como bem diz um pintor, “uma espécie de olhadela no interior de um meio”: essas olhadelas, referências silenciosas e ocultas a outros artistas, presentes ou passados, afirmam nos e pelos jogos da distinção uma cumplicidade que exclui o profano, sempre condenado a deixar escapar o essencial, ou seja, precisamente as inter-relações e as interações de que a obra não é mais que o rastro silencioso. Jamais a própria estrutura do campo esteve tão presente em cada ato de produção.

HOMOLOGIAS E EFEITO DA HARMONIA PREESTABELECID

Pelo fato de que se organizam todos em um torno da mesma oposição fundamental no que se refere à relação com a demanda (a do “comercial” e do “não-comercial”), os campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais — pintura, teatro, literatura, música — são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantêm além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela.

Essa estrutura é particularmente marcada no teatro, em que a oposição entre a margem direita e a margem esquerda, inscrita na objetividade de uma divisão espacial, age também nos cérebros como um princípio de divisão. Assim, a diferença entre “teatro burguês” e “teatro de vanguarda”, que funciona como um princípio de divisão que permite classificar praticamente os autores, as obras, os estilos, os temas, manifesta-se tanto nas características sociais do público dos diferentes teatros parisienses (idade, profissão, residência, freqüência da prática, preço desejado etc.) quanto nas características, perfeitamente congruentes, dos autores representados (idade, origem social, residência, estilo de vida etc.) e das obras ou das próprias empresas teatrais.

Com efeito, é sob todos esses aspectos ao mesmo tempo que o “teatro de pesquisa” opõe-se ao “teatro de bulevar”: de um lado, os grandes teatros subvencionados (Odéon, Théâtre de l’Est parisiense, Teatro Nacional Popular) e alguns pequenos teatros da margem esquerda (Vieux Colombier, Montparnasse etc.),²⁷ empresas econômica e culturalmente arriscadas, que propõem, por preços relativamente reduzidos, espetáculos em ruptura com as convenções (no conteúdo ou na encenação) e destinados a um público jovem e “intelectual” (estudantes, professores etc.); do outro lado, os teatros “burgueses”, empresas comerciais ordinárias cuja preocupação com a rentabilidade econômica obriga a estratégias culturais de uma prudência extrema, que não assumem riscos e não fazem seus clientes assumi-los: propõem espetáculos testados ou concebidos segundo receitas seguras e confirmadas, para um público idoso, “burguês” (quadros profissionais, membros das profissões liberais e chefes de empresa), disposto a pagar preços elevados para assistir a espetáculos de simples divertimento que obedecem, tanto em seus motivos quanto em sua encenação, aos cânones de uma estética inalterada há um século: sejam

adaptações francesas de obras estrangeiras, distribuídas e em parte comanditadas pelos responsáveis pelo espetáculo de origem, segundo uma fórmula tomada à indústria do cinema e ao *music-hall*, sejam reprises das obras mais seguras do teatro de boulevard tradicional.²⁸ Entre os dois, os teatros clássicos (Comédie-Française, Atelier) constituem lugares neutros que encontram seu público mais ou menos igualmente em todas as regiões do campo do poder e propõem programas neutros ou ecléticos, “boulevard de vanguarda” (segundo as palavras de um crítico de *La Croix*), ou vanguarda consagrada.

Essa estrutura que se apresenta em todos os gêneros artísticos, e há muito tempo, tende hoje a funcionar como uma estrutura mental, organizando a produção e a percepção dos produtos:²⁹ a oposição entre a arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.

Alguns exemplos entre mil: “Conheço um pintor que tem qualidade do ponto de vista da habilidade técnica, matéria etc., mas o que ele faz é para mim totalmente comercial; faz uma fabricação, como se fizesse pãezinhos [...]. Quando os artistas se tornam muito conhecidos, têm muitas vezes a tendência a fazer fabricação” (diretor de galeria, entrevista). O vanguardismo freqüentemente não oferece outra garantia de sua convicção que não sua indiferença pelo dinheiro e seu espírito de contestação: “O dinheiro não conta para ele: para além mesmo do serviço público, concebe a cultura como um instrumento de contestação”.³⁰

A homologia estrutural e funcional entre o espaço dos autores e o espaço dos consumidores (e dos críticos) e a correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores, críticos e consumidores aplicam aos produtos (eles próprios organizados segundo essas estruturas) está no princípio da *coincidência* que se estabelece entre as diferentes categorias de obras oferecidas e as expectativas das diferentes categorias de público. Coincidência que, a tal ponto parece miraculosa, pode aparecer como o produto de um ajustamento de-

liberado da oferta à procura. Se o cálculo cínico evidentemente não está ausente, sobretudo no pólo “comercial”, não é necessário nem suficiente para produzir a harmonia observada entre os produtores e os consumidores de produtos culturais. Assim, os críticos servem tão bem ao seu público apenas porque a homologia entre sua posição no campo intelectual e a posição de seu público no campo do poder é o fundamento de uma convivência objetiva (baseada nos mesmos princípios daquela exigida pelo teatro) que faz com que nunca defendam tão sinceramente, portanto, também eficazmente, os interesses de sua clientela como quando defendem seus interesses próprios contra seus adversários, os críticos que ocupam posições opostas às deles no campo de produção.³¹

Pode-se acreditar nos críticos mais reputados por sua conformidade às expectativas de seu público quando asseguram que jamais se moldam à opinião de seus leitores; e que o princípio da eficácia de suas críticas reside não em um ajustamento demagógico aos gostos do público, mas em um acordo objetivo, que autoriza uma perfeita sinceridade, indispensável também para ser acreditado e, portanto, eficaz.³² O crítico do *Figaro* nunca reage simplesmente a um espetáculo; reage às reações da crítica “intelectual” que é capaz de antecipar antes mesmo que tenha sido formulada, já que domina também a oposição geradora a partir da qual ela se engendra. É raro que a estética “burguesa”, que está em posição dominada, possa exprimir-se sem reserva nem prudência, e o elogio do “bulevar” toma quase sempre a forma defensiva de uma denúncia dos valores daqueles que lhe recusam valor. Assim, em uma crítica da peça de Herb Gardner, *Des clowns par milliers*, que concluí por um elogio saturado de palavras-chave (“Que naturalidade, que elegância, que facilidade, que calor humano, que agilidade, que fineza, que vigor e que tato, que poesia também, que arte”), Jean-Jacques Gautier escreve: “Ele faz rir, diverte, tem espírito, o dom da réplica, o senso do gracejo, alegre, alivia, ilumina, encanta; não suporta a seriedade que é uma forma de vazio, a gravidade que é ausência de graça [...]; agarra-se ao humor como à última arma contra o conformismo; transborda de força e de saúde, é a fantasia encarnada e, sob o signo do riso, desejaria dar àqueles que o cercam uma lição de dignidade humana e de virilidade; desejaria sobretudo que as pessoas que o cercam não tivessem mais vergonha de rir em um mundo onde o riso é objeto de suspeita”.³³

Trata-se de virar às avessas a representação dominante (no campo artístico) e de demonstrar que o conformismo está do lado da vanguarda

e de sua denúncia do conformismo “burgueses”: a verdadeira audácia pertence àqueles que têm a coragem de desafiar o conformismo do anticonformismo, ainda que devessem correr o risco de obter assim os aplausos “burgueses”...³⁴ Essa reviravolta do a favor ao contra, que não está ao alcance do primeiro “burgueses” que aparecer, é o que permite ao “intelectual de direita” viver a dupla meia-volta que o reconduz ao ponto de partida, mas distinguindo-o (pelo menos subjetivamente) do “burgueses”, como o testemunho supremo da audácia e da coragem intelectuais. Quando tenta voltar contra o adversário suas próprias armas ou, pelo menos, dissociar-se da imagem que este lhe devolve (“levando a comédia até o rematado *vaudeville*, mas da maneira mais sutil possível”), ainda que a assumindo resolutamente ao invés de simplesmente a sofrer (“corajosamente leve”), o intelectual “burgueses” trai que, sob pena de se negar enquanto intelectual, é obrigado a reconhecer os valores “intelectuais” em seu combate mesmo contra esses valores. Essas estratégias, até então reservadas à polêmica dos ensaístas políticos, mais diretamente expostos a uma crítica objetivadora, fizeram sua aparição, depois da contestação de Maio de 68, no palco dos teatros de boulevard, lugares por excelência do seguro e do resseguro burgueses: “Considerado terreno neutro ou zona despolitizada, o teatro de boulevard arma-se para defender sua integridade. A maior parte das peças apresentadas nesse início de temporada evoca temas políticos ou sociais aparentemente explorados como quaisquer molas (adultérios e outros) do mecanismo imutável desse estilo cômico: domésticos sindicalizados em Félicien Marceau, grevistas em Anouilh, jovem geração liberada nas peças de todo o mundo”.³⁵

Porque seus próprios interesses de “intelectuais” estão em jogo, os críticos que têm como função primeira tranquilizar o público “burgueses” não podem contentar-se em despertar nele a imagem estereotipada que tem do “intelectual”: sem dúvida, não se privam de sugerir-lhe que muitas das pesquisas capazes de fazê-lo duvidar de sua competência estética ou as audácias capazes de abalar suas convicções éticas ou políticas são, de fato, inspiradas pelo gosto do escândalo e pelo espírito de provocação ou de mistificação, quando não é, muito simplesmente, pelo ressentimento do frustrado, inclinado a operar uma inversão estratégica de sua impotência e de sua incompetência;³⁶ apesar de tudo, eles só podem cumprir inteiramente sua função se se mostrarem capazes de falar *como intelectuais* que não se deixam enganar, que seriam os primeiros a compreender se houvesse alguma coisa a compreender³⁷ e que não receiam enfrentar os autores de vanguarda e seus críticos em seu próprio terreno. Daí o valor que conferem aos sinais e às insígnias institucionais da autoridade in-

telectual, reconhecidos sobretudo pelos não-intelectuais, como a vinculação às academias; daí também, nos críticos de teatro, os coquetismos estilísticos e conceituais destinados a testemunhar que se sabe do que se fala, ou, nos ensaístas políticos, o exagero da erudição marxológica.³⁸

A “sinceridade” (que é uma das condições da eficácia simbólica) é possível — e efetiva — apenas no caso de um acordo perfeito, imediato, entre as expectativas inscritas na posição ocupada e as disposições do ocupante. Não se pode compreender como esse acordo se estabelece, por exemplo, entre a maior parte dos jornalistas e seu jornal (e, ao mesmo tempo, o público desse jornal), sem levar em conta o fato de que as estruturas objetivas do campo de produção estão no princípio das categorias de percepção e de apreciação que estruturam a percepção e a apreciação das diferentes posições oferecidas pelo campo e de seus produtos. É assim que pares antitéticos de pessoas ou de instituições — jornais (*Figaro/Nouvel Observateur* ou, em outra escala, por referência a outro contexto prático, *Nouvel Observateur/Libération* etc.), teatros (margem direita/margem esquerda), galerias, editoras, revistas, costureiros — podem funcionar como esquemas classificatórios, que permitem localizar e localizar-se.

Como se vê particularmente bem no caso da arte de vanguarda, esse sentido da orientação social permite mover-se em um espaço hierarquizado onde os *lugares* — galerias, teatros, editoras — que marcam posições nesse espaço marcam ao mesmo tempo os produtos culturais que lhes estão associados, entre outras razões porque através deles indica-se um público que, com base na homologia entre campo de produção e campo de consumo, qualifica o produto consumido, contribuindo para constituir-lhe a raridade ou a vulgaridade (inconvenientes da divulgação). É esse domínio prático que permite aos mais avisados dos inovadores sentir e pressentir, *sem qualquer cálculo cínico*, “o que está por fazer”, onde, quando, como e com quem fazê-lo, estando dado tudo que foi feito, tudo que se faz, todos aqueles que o fazem e onde, quando e como o fazem.³⁹

A escolha de um lugar de publicação (no sentido amplo) — editora, revista, galeria, jornal — é tão importante apenas porque a cada autor, a cada forma de produção e de produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar — que são, como se diz, “deslocados” — ficam mais ou menos condenados ao fracasso: todas as homologias que garantem um público ajustado, críticos compreensivos etc. para quem encontrou seu lugar na estrutura atuam ao contrário

contra aquele que se extraviou de seu lugar natural. Da mesma maneira que os editores de vanguarda e os produtores de *best-sellers* estão de acordo ao dizer que correriam inevitavelmente para o fracasso se se atrevessem a publicar obras objetivamente destinadas ao pólo oposto do espaço da edição, assim também um crítico apenas pode ter “influência” sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus*.

Jean-Jacques Gautier descreve bem essa afinidade eletiva que une o jornalista ao seu jornal e, por intermédio dele, ao seu público: um bom diretor do *Figaro*, que foi ele próprio escolhido segundo os mesmos mecanismos, escolhe um crítico literário do *Figaro* porque “ele tem o tom que convém para se dirigir aos leitores do jornal”, porque, *sem ter necessidade de o querer*, “fala naturalmente a língua do *Figaro*” e porque seria “o leitor típico” desse jornal. “Se amanhã, no *Figaro*, eu me puser a falar a linguagem da revista *Les Temps Modernes*, por exemplo, ou das *Saintes Chapelles de Lettres*, não serei mais lido nem compreendido, portanto, não serei ouvido, porque me apoiarei em certo número de noções ou de argumentos que o leitor desdenha inteiramente.”⁴⁰ A cada posição correspondem *pressuposições*, uma *doxa*, e a homologia entre as posições ocupadas pelos produtores e as de seus clientes é a condição dessa cumplicidade que é tanto mais fortemente exigida quanto, como no teatro, o que se encontra comprometido é mais essencial, mais próximo dos investimentos últimos.

Assim, embora os interesses específicos que estão ligados a uma posição em um campo especializado (e que são relativamente autônomos em relação aos interesses ligados à posição social) só possam ser satisfeitos legitimamente, portanto, eficazmente, à custa de uma submissão perfeita às leis específicas do campo, ou seja, no caso particular, à custa de uma denegação do interesse em sua forma ordinária, a relação de homologia que se estabelece entre o campo de produção cultural e o campo do poder (ou o campo social em seu conjunto) faz com que as obras produzidas por referência a fins puramente “internos” estejam sempre predispostas a cumprir, além do mais, funções externas; isso tanto mais eficazmente quanto seu ajuste à demanda não é o produto de uma busca consciente, mas o resultado de uma correspondência estrutural.

Embora sejam totalmente opostos em seu princípio, os dois modos de produção cultural, a arte “pura” e a arte “comercial”, estão ligados por sua própria oposição, que age a uma só vez na objetividade, sob a forma de um espaço de posições antagônicas, e nos espíritos, sob a forma de esquemas de percepção e de apreciação que organizam toda a percepção do espaço dos produtores e dos produtos. E as lutas entre defensores de definições antagonistas da produção artística e da própria identidade do artista contribuem de maneira determinante para a produção e a reprodução da crença, que é ao mesmo tempo uma condição fundamental e um efeito do funcionamento do campo. Sem dúvida, os produtores “puros” podem mais facilmente ignorar as posições opostas, se bem que, a título de contraste e de sobrevivência de um estado “ultrapassado”, elas orientem ainda negativamente sua “pesquisa”; no entanto, eles tiram uma parte importante de sua energia, ou mesmo de sua inspiração, da recusa de todos os comprometimentos temporais, englobando por vezes na mesma condenação aqueles que introduzem no terreno do sagrado práticas e interesses “comerciais” e aqueles que tiram proveitos temporais do capital simbólico que acumularam à custa de uma submissão exemplar às exigências da produção “pura”. Quanto aos denominados “autores de sucesso”, devem contar com as chamadas à ordem dos recém-chegados que, tendo como único capital sua convicção e sua intransigência, têm o maior interesse na denegação do interesse. É assim que, qualquer que seja sua posição no campo, ninguém pode ignorar completamente a lei fundamental do universo:⁴¹ o imperativo que impõe a denegação da “economia” apresenta-se com todas as aparências da transcendência embora não seja mais que o produto de censuras cruzadas — sobre as quais se pode supor que pesam sobre causa um daqueles que contribuem para as fazer pesar sobre todos os outros.

A PRODUÇÃO DA CRENÇA

É uma propriedade muito geral dos campos que a competição pelo que aí se aposta dissimule o conluio a propósito dos próprios princípios do jogo. A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual ela é travada: os conflitos últimos sobre a leitura legítima de Racine, de Heidegger ou de Marx excluem a questão do interesse e da legitimidade desses conflitos, ao mesmo tempo que a questão, realmente inconveniente, das condições sociais que os tornam possíveis. Aparentemente sem clemência, salvaguardam o essencial: a con-

vicção aí investida pelos protagonistas. A participação nos interesses constitutivos da vinculação ao campo (que os pressupõe e os produz por seu próprio funcionamento) implica a aceitação de um conjunto de pressupostos e de postulados que, sendo a condição indiscutida das discussões, são, por definição, mantidos a salvo da discussão.

Tendo assim trazido à luz o efeito mais bem oculto desse conluio invisível, ou seja, a produção e a reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo, pode-se colocar em suspensão a ideologia carismática da “criação” que é a expressão visível dessa crença tácita e constitui sem dúvida o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor dos bens culturais. É ela, com efeito, que dirige o olhar para o produtor aparente — pintor, compositor, escritor —, impedindo que se pergunte quem criou esse “criador” e o poder mágico de transubstanciação de que é dotado; e também para o aspecto mais visível do processo de produção, isto é, a *fabricação* material do produto, transfigurado em “criação”, com isso desviando a busca, para além do artista e de sua atividade própria, das condições dessa capacidade demiúrgica.

Basta levantar a questão proibida para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o “descobrir” e consagrar enquanto artista “conhecido” e reconhecido — críticos, prefaciadores, *marchands* etc. Assim, por exemplo, o comerciante de arte (negociante de quadros, editor etc.) é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer comércio de seus produtos e aquele que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma *consagração* tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado. Ele contribui para fazer o valor do autor que defende apenas pelo fato de o levar à existência conhecida e reconhecida, de assegurar-lhe a publicação (sob sua capa, em sua galeria ou em seu teatro etc.), oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumulou,⁴² e de o fazer entrar, assim, no ciclo da consagração que o introduz em companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e requisitados (por exemplo, no caso do pintor, com as exposições de grupo, as exposições pessoais, as coleções prestigiosas, os museus).

A representação carismática dos “grandes” *marchands* ou dos grandes editores como descobridores inspirados que, guiados por sua paixão

desinteressada e impensada por uma obra, “fizeram” o pintor ou o escritor ou permitiram-lhe que se fizesse apoiando-o nas horas difíceis pela fé que haviam depositado nele e desembaraçando-o das preocupações materiais, transfigura funções reais: só o editor ou o *marchand* podem organizar e racionalizar a difusão da obra, que, sobretudo talvez no caso da pintura, é uma empresa considerável, supondo informação (sobre os lugares de exposição “interessantes”, sobretudo no estrangeiro) e meios materiais; só ele pode, agindo como intermediário e como anteparo, permitir ao produtor manter uma representação inspirada e “desinteressada” de sua pessoa e de sua atividade ao evitar-lhe o contato com o mercado, dispensando-o das tarefas ao mesmo tempo ridículas e desmoralizantes ligadas à promoção de sua obra. (É provável que o ofício de escritor ou de pintor, e as representações correlativas, fossem totalmente diferentes se os produtores precisassem assegurar eles próprios a comercialização de seus produtos e se dependessem diretamente, em suas condições de existência, das sanções do mercado ou de instâncias que apenas conhecessem e reconhecessem essas sanções, como as editoras “comerciais”.)

Mas, ao remontar do “criador” ao “descobridor” como “criador do criador”, não se fez mais que deslocar a questão inicial, e restaria determinar de onde vem o poder de consagrar que se reconhece no comerciante de arte, podendo a questão ser levantada, nos mesmos termos, a propósito do crítico de vanguarda ou “criador” consagrado que descobre um desconhecido ou que “redescobre” um predecessor subestimado. Não basta lembrar que o “descobridor” nunca descobre nada que já não esteja descoberto, pelo menos por alguns: pintores já conhecidos de um pequeno número de pintores ou de conhecedores, autores “introduzidos” por outros autores (sabe-se, por exemplo, que os manuscritos chegam quase sempre por intermediários reconhecidos). Seu capital simbólico está inscrito na relação com os escritores e os artistas que ele defende — “um editor”, dizia um deles, “é o seu catálogo” — e dos quais o próprio valor se define no conjunto das relações objetivas que os unem e os opõem aos outros escritores ou artistas; na relação com os outros *marchands* e os outros editores aos quais o unem e o opõem relações de concorrência, especialmente para a apropriação dos autores e dos artistas; na relação, enfim, com os críticos cujos veredictos dependem da relação entre a posição que ocupam em seu espaço próprio e a posição do autor e do editor em seus espaços respectivos.

Se não se pretende remontar sem fim na cadeia das causas, talvez seja preciso deixar de pensar na lógica teológica do “primeiro começo”, que leva inevitavelmente à fé no “criador”: o princípio da eficácia dos atos de consagração reside no próprio campo e nada seria mais vão que buscar a origem do poder “criador”, essa espécie de *mana* ou de *carisma* inefável, incansavelmente celebrado pela tradição, em outra parte que não nesse espaço de jogo que progressivamente se instituiu, isto é, no sistema das relações objetivas que o constituem, nas lutas das quais ele é o lugar e na forma específica de crença que aí se engendra.

Em matéria de magia, não se trata de saber quais são as propriedades específicas do mágico, ou as dos instrumentos, das operações e das representações mágicas, mas de determinar os fundamentos da crença coletiva ou, melhor, do *desconhecimento coletivo*, coletivamente produzido e mantido, que está no princípio do poder de que o mágico apropria-se: se, como o indica Mauss, é “impossível compreender a magia sem o grupo mágico”, é que o poder do mágico é uma *impostura legítima*, coletivamente ignorada, portanto, reconhecida. O artista que, ao apor seu nome em um *ready-made*, confere-lhe um preço de mercado sem relação com seu custo de fabricação deve sua eficácia mágica a toda a lógica do campo que o reconhece e autoriza; seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor por referência a toda a tradição da qual suas categorias de percepção e de apreciação são o produto.

Sem dúvida, não existe melhor verificação dessas análises do que o destino das tentativas que se multiplicaram, no próprio ambiente da arte, em torno dos anos 60, para romper o círculo da crença, as de Manzoni, por exemplo, com suas conservas de “merda de artista”, seus soclos mágicos capazes de transformar em obra de arte as coisas que ali se vêem depositadas ou suas aposições de assinaturas em pessoas vivas assim convertidas em obras de arte, ou ainda as de Ben expondo um pedaço de papelão revestido da menção “exemplar único”, ou uma tela com a inscrição “tela de 45 cm de comprimento”: porque aplicam ao ato artístico uma intenção de provocação ou de derrisão anexada à tradição artística desde Duchamp, são imediatamente convertidas em “ações artísticas”, registradas como tais e assim consagradas pelas instâncias de celebração. A arte não pode revelar a verdade sobre a arte sem a dissimular, fazendo

desse desvelamento uma manifestação artística. E é significativo, *a contrario*, que todas as tentativas para colocar em questão o próprio campo de produção artística, a lógica de seu funcionamento e as funções que ele cumpre, ainda que pelas vias altamente sublimadas e ambíguas do discurso ou das “ações artísticas, como em Maciunas ou Flynt, granjeiam uma condenação unânime: ao recusar jogar o jogo, contestar a arte *nas regras da arte*, seus autores põem em questão não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda, única transgressão inexplável.⁴³

Como se vê, é ao mesmo tempo verdadeiro e falso dizer (com Marx, por exemplo) que o valor mercantil da obra de arte não tem relação com seu custo de produção: verdadeiro, se se leva em conta apenas a fabricação do objeto material, pelo qual o artista (ou pelo menos o pintor) é o único responsável; falso, se se entende a produção da obra de arte como objeto sagrado e consagrado, produto de uma imensa empresa de *alquimia simbólica* na qual colabora, com a mesma convicção e lucros muito desiguais, o conjunto dos agentes lançados no campo de produção, isto é, os artistas e os escritores obscuros assim como os “mestres” consagrados, os críticos e os editores tanto quanto os autores, os clientes entusiasmados não menos que os vendedores convictos. Contribuições ignoradas pelo materialismo parcial do economismo, basta levá-las em conta para ver que a produção da obra de arte, ou seja, do artista, não é uma exceção à lei da conservação da energia social.

Sem dúvida, jamais a irredutibilidade do trabalho de produção simbólica ao ato de fabricação material operado pelo artista apareceu de maneira tão evidente quanto hoje. O trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra por sua reflexão sobre uma arte que muitas vezes incorpora, ela própria, uma reflexão sobre a arte, e sobre um trabalho artístico que comporta sempre um trabalho do artista sobre si mesmo.

O aparecimento dessa nova definição da arte e da profissão de artista não pode ser compreendido independentemente das transformações do campo de produção artística: a constituição de um conjunto sem precedentes de instituições de registro, de conservação e de análise das obras

(reproduções, catálogos, revistas de arte, museus que acolhem as obras mais recentes etc.), o crescimento do pessoal dedicado, em tempo integral ou parcial, à *celebração* da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas, com as grandes exposições internacionais e a multiplicação das galerias com sucursais múltiplas em diversos países etc., tudo concorre para favorecer a instauração de uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte: o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.

Bastará citar mais uma vez Marcel Duchamp:

— Para voltar aos seus *ready-made*, eu acreditava que R. Mutt, a assinatura da *Fountain*, era o nome do fabricante. Mas, em um artigo de Rosalind Krauss, li: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty.** Pobreza, isso mudaria inteiramente o sentido da *Fountain*.

— Rosalind Krauss? A moça ruiva? Não é isso absolutamente. Pode desmentir. Mutt vem de Mott Works, o nome de uma grande empresa de instrumentos de higiene. Mas Mott era muito próximo, então transformei-o em Mutt, pois havia histórias em quadrinhos diárias publicadas então, Mutt and Jeff, que todo mundo conhecia. Havia portanto, de saída, uma ressonância. Mutt, um gordinho engraçado, Jeff, um magro alto... Eu queria um nome diferente. E acrescentei Richard... Richard, fica bem para um mictório! Veja, o contrário de pobreza... Mas nem mesmo isso, apenas R.: R. Mutt.

— Qual a interpretação possível da *Roda de bicicleta*? Pode-se ver nela a integração do movimento na obra de arte? Ou um ponto de partida fundamental, como os chineses que inventaram a roda?

— Essa máquina não tem intenção, a não ser de me livrar da aparência da obra de arte. Era uma fantasia. Eu não a chamava de uma “obra de arte”. Queria acabar com a vontade de criar obras de arte. [...]

— E o livro de geometria exposto às intempéries? Pode-se dizer que é a idéia de integrar o tempo no espaço? Jogando com a palavra “geometria no espaço” e o “tempo”, chuva ou sol, que viria transformar o livro?

— Não. Como também não a idéia de integrar o movimento na escultura. É apenas humor. Abertamente humor, humor. Para denegrir a seriedade de um livro de princípios.

(*) R. Mutt, um trocadilho com o alemão *Armut*, ou pobreza. (N. T.)

Apreende-se aí, diretamente revelada, a injeção de sentido e de valor operada pelo comentador, ele próprio inscrito em um campo, e pelo comentário, e pelo comentário do comentário — e para a qual contribuirá por sua vez o desvendamento, ingênuo e ardiloso a um só tempo, da falsidade do comentário. A ideologia da obra de arte inesgotável, ou da “leitura” como recriação, mascara, pelo quase desvendamento que se observa com frequência nas coisas da fé, que a obra é feita não duas vezes, mas cem vezes, mil vezes, por todos aqueles que se interessam por ela, que têm um interesse material ou simbólico em a ler, classificar, decifrar, comentar, reproduzir, criticar, combater, conhecer, possuir.

A produção artística, especialmente na forma “pura” de que se reveste no seio de um campo de produção levado a um alto grau de autonomia, representa um dos limites das formas possíveis da atividade produtiva: a parte da transformação material, física ou química, aquela realizada, por exemplo, por um operário metalúrgico ou um artesão, aí se encontra reduzida ao mínimo em comparação com a parte da transformação propriamente simbólica, aquela operada pela imposição de uma assinatura de pintor ou de uma *griffe* de costureiro (ou, de outro modo, pela atribuição de um perito). Ao contrário dos objetos fabricados com *import* simbólico fraco ou nulo (sem dúvida cada vez mais raros, na era do *design*), a obra de arte, como os bens ou os serviços religiosos, amuletos ou sacramentos diversos, recebe valor apenas de uma crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido.

Com isso o que se lembra é que, pelo menos nessa extremidade do *continuum* que vai do simples objeto fabricado, utensílio ou traje, à obra de arte consagrada, o trabalho de fabricação material não é nada sem o trabalho de produção do valor do objeto fabricado; que o “manto de corte” evocado pelos antigos economistas não vale senão pela corte que, produzindo-se e reproduzindo-se como tal, reproduz tudo que constitui a vida de corte, ou seja, todo o sistema dos agentes e das instituições encarregadas de produzir e de reproduzir os *habitus* e os trajes de corte, de satisfazer e de produzir a um só tempo o “desejo” do manto de corte que o economista toma como um dado. Verificação quase experimental, o valor do traje de corte desaparece com a corte os *habitus* associados, não tendo os aristocratas decaídos outra escolha senão tornar-se, segundo as palavras de Marx, “os professores de dança da Europa”... Mas não é assim, em graus diferentes, com todos os objetos, e até com aqueles que parecem trazer em si mesmos, o mais evidentemente possível, o

princípio de sua “utilidade”? O que significaria que a utilidade é talvez uma “virtude dormitiva” e que seria oportuno fazer uma *economia da produção social da utilidade e do valor* visando determinar como se constituem as “escalas subjetivas de valor” que estabelecem o valor objetivo de troca, e segundo qual lógica — a da agregação mecânica ou a da dominação simbólica e do efeito de imposição de autoridade etc.? — opera-se a síntese dessas “escalas individuais”.

As disposições “subjetivas” que estão no princípio do valor têm, enquanto produtos de um processo histórico de instituição, a objetividade do que está fundado em uma ordem coletiva transcendente às consciências e às vontades individuais: a particularidade da lógica do social é ser capaz de *instituir* sob a forma de campos e de *habitus* uma libido propriamente social que varia como os universos sociais em que se engendra e que ela mantém (*libido dominandi* no campo do poder, *libido sciendi* no campo científico etc.). É na relação entre os *habitus* e os campos aos quais estão mais ou menos adequadamente ajustados — na medida em que são mais ou menos completamente o seu produto — que se engendra o que é o fundamento de todas as escalas de utilidade, ou seja, a adesão fundamental ao jogo, a *illusio*, reconhecimento do jogo e da utilidade do jogo, crença no valor do jogo e de sua aposta que fundam todas as atribuições de sentido e de valor particulares. A economia conhecida pelos economistas, e que eles se esforçam por fundar considerando que, baseando-a em uma “natureza racional”, repousa como todas as outras economias, em uma forma de fetichismo, porém mais bem mascarado que outros pelo fato de que a libido que está em seu princípio apresenta, pelo menos hoje, todas as aparências da natureza para espíritos — isto é, *habitus* — moldados por suas estruturas.

Segunda parte
**FUNDAMENTOS DE UMA CIÊNCIA
DAS OBRAS**

Quando se tiver tratado a alma humana, durante algum tempo, com a imparcialidade que se emprega nas ciências físicas para estudar a matéria, ter-se-á dado um passo imenso. É o único meio de a humanidade colocar-se um pouco acima de si mesma. Examinar-se-á então francamente, puramente, no espelho de suas obras. Será como Deus, julgar-se-á do alto. Pois bem, creio que isso é factível. Talvez não seja, como para as matemáticas, nada mais que um método a ser descoberto.

Gustave Flaubert

I

QUESTÃO DE MÉTODO

Forschung ist die Kunst, den nächsten Schritt zu tun.

Kurt Lewin

Jamais tive muito gosto pela “grande teoria”, e, quando leio trabalhos que podem entrar nessa categoria, não posso deixar de experimentar certa irritação diante dessa combinação, tipicamente escolar, de falsas audácias e prudências verdadeiras. Poderia reproduzir aqui dezenas dessas frases pomposas e quase vazias, que terminam com frequência por uma enumeração heteróclita de nomes próprios seguidos de uma data, humilde procissão dos etnólogos, sociólogos ou historiadores que forneceram ao “grande teórico” a matéria de sua meditação, e que lhe dão, como um tributo, os atestados de “positividade” indispensáveis à nova respeitabilidade acadêmica. Darei apenas um exemplo, inteiramente comum, omitindo, por caridade, o autor: “Como no-lo ensinam inúmeros relatórios etnológicos, existe nesse tipo de sociedades uma espécie de obrigação institucionalizada de troca de dons, que impede a acumulação de capital utilizável com fins puramente econômicos: o excedente econômico, sob a forma de presentes, de festas, de auxílios de urgência, é transformado em obrigações não especificadas, em poder político, em respeito e em posição social (Goodfellow, 1954; Schott, 1956; Belshaw, 1965, esp. p. 46 ss.; Sigrist, 1967, p. 176 ss.)”.

E, quando ocorre que a mecânica implacável da exigência universitária me obrigue a considerar por um momento escrever um desses textos ditos de síntese sobre determinado aspecto de meu trabalho anterior, vejo-me de súbito chamado de volta aos mais sombrios serões de minha adolescência em que, obrigado a dissertar sobre os temas impostos da rotina escolar, no meio de discípulos atrelados à mesma tarefa, eu tinha a

impressão de estar acorrentado ao banco da eterna galé onde copistas e compiladores reproduzem indefinidamente os instrumentos da repetição escolar, cursos, teses ou manuais.

UM NOVO ESPÍRITO CIENTÍFICO

Na mesma medida em que me desagradam essas profissões de fé pretensiosas de pretendentes ávidos de sentar-se à mesa dos “pais fundadores”, deleito-me com essas obras em que a teoria, porque é como ar que se respira, está por toda parte e em parte alguma, no meandro de uma nota, no comentário de um texto antigo, na própria estrutura do discurso interpretativo. Reencontro-me completamente nesses autores que sabem abarcar as questões mais decisivas em um estudo empírico minuciosamente conduzido e fazem dos conceitos um uso a um só tempo mais modesto e mais aristocrático, chegando por vezes a ocultar sua própria contribuição em uma reinterpretação criativa das teorias imanentes ao seu objeto.

Pedir a solução de um problema canônico a estudos de caso — como fiz, por exemplo, ao armar-me, para tentar compreender o fetichismo, não dos textos clássicos de Marx ou de Lévi-Strauss, mas de uma análise da alta-costura e da *griffe* do costureiro¹ — é infligir à hierarquia tácita dos gêneros e dos objetos uma transformação que não deixa de estar relacionada com a que operaram, segundo Erich Auerbach, os inventores do romance moderno, Virginia Woolf especialmente: “Confere-se uma importância menor aos grandes acontecimentos exteriores e aos golpes da sorte, considerados menos capazes de revelar alguma coisa de essencial a propósito do objeto examinado; acredita-se, em compensação, que qualquer fragmento de vida, tomado ao acaso, não importa quando contém a totalidade do destino e pode servir para representá-lo”.² É uma transformação semelhante que é preciso operar para chegar a impor nas ciências sociais um novo espírito científico: teorias que se alimentem menos da defrontação puramente teórica com outras teorias que do confronto com objetos empíricos sempre novos; conceitos que antes de tudo têm por função indicar, de maneira estenográfica, conjuntos de esquemas geradores de práticas científicas epistemologicamente controladas.

A noção de *habitus*, por exemplo, exprime antes de tudo a recusa de toda uma série de alternativas nas quais a ciência social (e, mais geralmente, toda a teoria antropológica) encerrou-se, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanismo etc. No momento em que a introduzi, graças à publicação em francês de dois artigos

de Panofsky que jamais haviam sido aproximados, um sobre a arquitetura gótica em que a palavra era empregada, a título de conceito “indígena”, para dar conta do efeito do pensamento escolástico no terreno da arquitetura, outro sobre o abade Suger, no qual também se podia fazê-la funcionar,³ ela me permitia romper com o paradigma estruturalista sem recair na velha filosofia do sujeito e da consciência, a da economia clássica e de seu *homo economicus* que volta hoje sob o nome de “individualismo metodológico”. Ao retomar a noção aristotélica de *hexis*, convertida pela tradição escolástica em *habitus*, eu queria reagir contra o estruturalismo e sua estranha filosofia da ação que, implícita na noção lévi-straussiana de inconsciente e abertamente declarada nos althusserianos, fazia desaparecer o agente reduzindo-o ao papel de suporte ou portador (Träger) da estrutura; isso, tirando um partido um pouco forçado do uso, único em sua obra, que Panofsky fazia ali da noção de *habitus*, para evitar reintroduzir o puro sujeito cognoscente da filosofia neokantiana das “formas simbólicas” na qual o autor de *La perspective comme forme symbolique* [A perspectiva como forma simbólica] permanecera encerrado. Próximo sobre esse ponto de Chomsky que propunha, no mesmo momento, a noção de *generative grammar*, eu queria colocar em evidência as capacidades ativas, inventivas, “criadoras”, do *habitus* e do agente (que o termo hábito não exprime).⁴ Mas pretendia assinalar que esse poder gerador não é o de uma natureza ou de uma razão universal, como em Chomsky: o *habitus*, a palavra o diz, é um cábedal e também um haver que pode, em certos casos, funcionar como um capital; assim como não é o de um sujeito transcendental na tradição idealista.

Para retomar o idealismo, como Marx o sugeria na *Teses sobre Feuerbach*, o “lado ativo” do conhecimento prático a que a tradição materialista, especialmente com a teoria do “reflexo”, renunciara, era preciso romper com a oposição canônica da teoria e da prática, que está tão profundamente inscrita nas estruturas da divisão do trabalho (através da própria existência de profissionais do trabalho intelectual), e até nas estruturas da divisão do trabalho intelectual, portanto, nas estruturas mentais dos intelectuais, que impede de conceber um conhecimento prático ou uma prática cognoscente; era preciso revelar e descrever uma atividade cognitiva de construção da realidade social que não é, nem em seus instrumentos, nem em seus passos (penso, em particular, em suas atividades de classificação), a operação pura e puramente intelectual de uma consciência calculadora e raciocinadora.

Pareceu-me que o conceito de *habitus*, há muito tempo tornado herança vacante, a despeito de inúmeros empregos ocasionais,⁵ era o mais

adequado para significar essa vontade de sair da filosofia da consciência sem anular o agente em sua verdade de operador prático de construções do real. A intenção que consiste em retomar, para reativá-la, uma palavra da tradição e se opõe diametralmente à estratégia que consiste em tentar associar seu nome a um neologismo ou, segundo o modelo das ciências da natureza, a um “efeito”, mesmo menor, inspira-se na convicção de que o trabalho sobre os conceitos pode, também ele, ser cumulativo. A busca da originalidade a qualquer preço, muitas vezes facilitada pela ignorância, e a fidelidade religiosa a determinado autor canônico, que tende à repetição ritual, têm em comum impedir o que me parece ser a única atitude possível com relação à tradição teórica: afirmar inseparavelmente a continuidade e a ruptura, por uma sistematização crítica de aquisições de toda procedência.

As ciências sociais estão em uma posição pouco favorável à instituição de uma tal relação realista com a herança teórica: os valores de originalidade, que são os dos campos literários, artístico ou filosófico, continuam a orientar os julgamentos. Desacreditando como servil ou imitadora a vontade de adquirir instrumentos de produção específicos ao inscrever-se em uma tradição e, assim, em uma empresa coletiva, elas favorecem os blefes sem futuro pelos quais os pequenos empreendedores sem capital visam associar seu nome a uma marca de fábrica — como se vê no domínio da análise literária, onde não existe, hoje, crítica que não se dê um nome de guerra em “ismo”, “ico” ou “logia”. A posição que ocupam, a meio caminho entre as disciplinas científicas e as disciplinas literárias, também não é feita para favorecer a instauração de modos de produção e de transmissão do saber capazes de favorecer a cumulatividade: embora a apropriação ativa e o domínio perfeito de um modo de pensamento científico sejam tão difíceis e tão preciosos, e não apenas pelos resultados científicos que produzem, quanto sua invenção inicial (mais difíceis e mais preciosos, em todo caso, que as falsas inovações, nulas ou negativas, geradas pela busca da distinção a qualquer preço), são com frequência ridicularizados e desacreditados como imitação servil de epígono, ou como aplicação mecânica de uma arte de inventar já inventada. Ora, semelhantes a uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente ouvida, ou mesmo tocada, mas para permitir a composição, os trabalhos científicos, à diferença dos textos teóricos, exigem não a contemplação ou a dissertação, mas o confronto prático com a experiência; compreendê-los realmente é fazer funcionar a propósito de um objeto diferente o mo-

do de pensamento que aí se exprime, reativá-lo em um novo ato de produção, tão inventivo e original quanto o ato inicial, e em tudo oposto ao *comentário* desrealizante do *lector*, metadiscurso impotente e esterilizante.

As mesmas disposições estiveram no princípio do emprego de um conceito como o de campo. Aí também a noção serviu para designar uma postura teórica, geradora de escolhas metódicas, tanto negativas como positivas, na construção dos objetos: penso, por exemplo, nos trabalhos sobre os estabelecimentos de ensino superior e, em particular, as grandes escolas, em que ela vinha lembrar que cada uma dessas instituições só pode revelar sua verdade singular, paradoxalmente, com a condição de ser re-colocada no sistema das relações objetivas constitutivo do espaço de concorrência que forma com todas as outras.⁶ Mas ela também permitiu escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, histórica social e sociologia da religião, do direito, da ciência, da arte ou da literatura, ao lembrar a existência dos microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais essas obras se engendram: nessas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da codificação de práticas artísticas levadas a um alto grau de autonomia e um reducionismo aplicado em relacionar diretamente as formas artísticas a formações sociais dissimulava que as duas correntes tinham em comum o fato de ignorar o *campo de produção* como espaço de relações objetivas. Daí se segue que a investigação genealógica — que conduziria os autores tão distantes um do outro quanto Trier ou Lewin — apenas teria interesse, aqui também, na medida em que permitisse melhor caracterizar esse partido teórico (e a tópica, para falar como Joëlle Proust,⁷ na qual ele se inscreve) e situá-lo mais claramente no espaço das posições com relação às quais se define.

O modo de pensamento *relacional* (de preferência a estruturalista) que, como mostrou Cassirer,⁸ é o de toda a ciência moderna e que encontrou algumas aplicações, com os formalistas russos especialmente,⁹ na análise dos sistemas simbólicos, mitos ou obras literárias, não pode aplicar-se às realidades sociais senão à custa de uma ruptura radical com a representação ordinária do mundo social. A tendência ao modo de pensamento que Cassirer chama “substancialista”, e que leva a privilegiar as diferentes realidades sociais, consideradas em si mesmas e por si mesmas, em detrimento das relações objetivas, freqüentemente invisíveis, que as unem, nunca é tão poderosa como quando essas realidades — indivíduos, grupos ou instituições — impõem-se com toda a força da sanção social.

Assim, a primeira tentativa para analisar o “campo intelectual”¹⁰ detivera-se nas relações imediatamente visíveis entre os agentes lançados na vida intelectual: as interações, entre os autores e os críticos ou entre os autores e os editores, mascararam aos meus olhos as relações objetivas entre as posições relativas que uns e outros ocupam no campo, ou seja, a estrutura que determina a forma das interações. E a primeira formulação rigorosa da noção elaborou-se por ocasião de uma leitura do capítulo de *Wirtschaft und Gesellschaft* sobre a sociologia religiosa que, obsedada pela referência aos problemas levantados pelo estudo do campo literário no século XIX, nada tinha de um comentário escolar: à custa de uma crítica da visão interacionista das relações entre os agentes religiosos proposta por Weber, que implicava uma crítica retrospectiva de minha representação inicial do campo intelectual, eu proponha uma construção do campo religioso como *estrutura de relações objetivas* que permitem dar conta da forma concreta das *interações* que Max Weber tentava desesperadamente encerrar em uma *tipologia realista*, crivada de incontáveis exceções.¹¹

Restava apenas empregar o sistema de questões gerais assim elaborado para descobrir, aplicando-o em terrenos diferentes, as propriedades específicas de cada campo e os invariantes revelados pela comparação dos diferentes universos tratados como “casos particulares do possível”. Longe de funcionar como simples metáforas, orientadas por intenções retóricas de persuasão, as transferências metódicas de problemas e de conceitos gerais, a cada vez especificadas por sua aplicação mesma, baseiam-se na hipótese de que existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos. Hipótese que encontra sua confirmação nos efeitos heurísticos que essas transferências produzem e sua correção nas dificuldades que fazem surgir. A paciência das aplicações repetidas é um dos caminhos possíveis da “ascensão semântica” (no sentido de Quine) que permite levar a um grau mais elevado de generalidade e de formalização os princípios teóricos utilizados no estudo empírico de universos diferentes e as leis invariantes da estrutura e da história dos diferentes campos. Em razão das particularidades de suas funções e de seu funcionamento (ou, mais simplesmente, das fontes de informação que lhe dizem respeito), cada campo revela de maneira mais ou menos clara propriedades que têm em comum com todos os outros: assim, sem dúvida porque o aspecto “econômico” das práticas é aí menos censurado e porque, menos legítimo culturalmente, é menos protegido contra a objetivação, que implica sempre uma for-

ma de dessacralização, o campo da alta-costura introduziu-me mais diretamente que qualquer outro universo a uma das propriedades mais fundamentais de todos os campos de produção cultural, a lógica propriamente mágica da produção do produtor e do produto como fetiches.

A teoria dos campos que assim se elaborou pouco a pouco¹² não deve nada, porém, contrariamente às aparências, à transferência do modo de pensamento econômico; ainda que, ao repensar em uma perspectiva estruturalista a análise de Weber, que aplicava à religião certo número de conceitos tomados à economia (como concorrência, monopólio, oferta, procura etc.), eu me tenha visto introduzido de imediato a propriedades gerais, válidas para os diferentes campos, que a teoria econômica ressaltara sem lhes possuir o justo fundamento teórico. Longe de a transferência estar no princípio da construção de objeto — como quando se toma de empréstimo a um outro universo, de preferência prestigioso, etnologia, lingüística ou economia, uma noção descontextualizada, simples metáfora com função puramente emblemática —, é a construção de objeto que exige a transferência e a funda.¹³ E, como espero poder um dia demonstrar,¹⁴ tudo permite supor que, longe de ser o modelo fundador, a teoria do campo econômico é um caso particular da teoria geral dos campos que se constrói pouco a pouco, por uma espécie de indução teórica empiricamente validada e que, ao mesmo tempo que permite compreender a fecundidade e os limites de validade de transferências tais como a operada por Weber, obriga a repensar os pressupostos da teoria econômica, à luz das aquisições tiradas da análise dos campos de produção cultural.

A teoria geral da economia das práticas que resulta pouco a pouco da análise dos diferentes campos deveria escapar, assim, a todas as formas de reducionismo, a começar pela mais comum e também a mais conhecida, que é o economismo: analisar campos diferentes (campo religioso, campo científico etc.), nas diferentes configurações de que podem revestir-se segundo as épocas e as tradições nacionais, tratando cada um deles como um *caso particular* no sentido verdadeiro, isto é, como um caso de figura entre outras configurações possíveis, é conferir toda a sua eficácia ao método comparativo. Isso leva, com efeito, a apreender cada caso em sua singularidade mais concreta sem se abandonar à resignação complacente da descrição idiográfica (de um estado determinado de um campo determinado); e a esforçar-se por apreender, no mesmo movimento, as propriedades invariantes de todos os campos e a forma específica de que se revestem em cada campo os mecanismos gerais e o sistema dos conceitos — capital, investimento, juro etc. — utilizados para as descrever.

Em outras palavras, construir o caso particular como tal obriga a superar praticamente uma dessas alternativas que a rotina do pensamento preguiçoso e a divisão dos “temperamentos intelectuais” reproduz indefinidamente, a que opõe as generalidades incertas e vazias do discurso que procede por universalização inconsciente e incontrolada do caso singular e as minúcias infinitas do estudo falsamente exaustivo do caso particular que, na falta de ser apreendido como tal, não pode revelar nem o que tem de singular, nem o que tem de universal.

Vê-se o que tal programa pode ter de um pouco desmedido. Para entrar, em cada caso, na particularidade da configuração histórica considerada, é preciso a cada vez dominar a literatura consagrada a um universo artificialmente isolado pela especialização prematura. É preciso também procurar resolver a análise empírica de um caso metodicamente elaborado, sabendo que as necessidades da construção teórica imporão aos procedimentos empíricos todas as espécies de exigências suplementares, a ponto de conduzir por vezes a escolhas metodológicas ou a operações técnicas que, comparadas à submissão positivista ao dado tal como se dá, correm sempre o risco de parecer, por uma estranha inversão, liberdades gratuitas, ou mesmo facilidades injustificáveis.¹⁵ A impressão de poder heurístico proporcionada freqüentemente pelo emprego de esquemas teóricos que exprimem o próprio movimento da realidade tem como contrapartida o sentimento permanente de insatisfação despertado pela imensidão do trabalho necessário para obter o pleno rendimento da teoria em cada um dos casos considerados — o que explica os incontáveis recomeços e modificações — e para tentar transportá-la cada vez para mais longe de sua região de origem, a fim de generalizar pela integração de traços observados em casos tão variados quanto possível. Trabalho que poderia prolongar-se indefinidamente, se não fosse preciso pôr-lhe um termo, um pouco arbitrário, com a esperança de que esses primeiros resultados, provisórios e passíveis de revisão, terão indicado suficientemente a direção para a qual deveria orientar-se uma ciência social preocupada em converter em programa de pesquisas empíricas realmente integradas e cumulativas a ambição legítima de sistematicidade encerrada nas pretensões totalizantes da “grande teoria”.

DOXA LITERÁRIA E RESISTÊNCIA À OBJETIVAÇÃO

Sem dúvida porque estão protegidos pela veneração de todos aqueles que foram ensinados, muitas vezes desde a sua primeira juventude,

a cumprir os ritos sacramentais da devoção cultural (não se excetuando o sociólogo), os campos da literatura, da arte e da filosofia opõem formidáveis obstáculos, objetivos e subjetivos, à objetivação científica. Nunca a condução da pesquisa e a apresentação de seus resultados estão, tanto quanto nesse caso, expostas a deixar-se encerrar na alternativa do culto encantado e do desabono desiludido, um e outro presentes, sob formas diversas, no próprio interior de cada um dos campos. A própria intenção de fazer a ciência do sagrado tem algo de sacrílego e o sentimento da *transgressão* — essa, particularmente escandalosa para aqueles mesmos que só têm essa palavra na boca — pode inclinar os que se arriscam a consumá-la a redobrar as ofensas que devem inevitavelmente infligir (e infligir-se), por excessos inúteis, em que se exprimem menos a vontade de fazer sofrer o leitor (como se pôde acreditar) que a tentação de “torcer o bastão no outro sentido”, para vencer as resistências.¹⁶

A ruptura que é preciso operar para fundar uma ciência rigorosa das obras culturais é, portanto, mais que diferente de uma simples inversão metodológica:¹⁷ implica uma verdadeira *conversão* da maneira mais comum de pensar e de viver a vida intelectual, uma espécie de *epoké* da *crença* comumente concedida às coisas de cultura e às maneiras legítimas de as abordar.¹⁸ Não julguei necessário precisar que essa suspensão da adesão dóxica é uma *époke* metódica que não implica de modo algum uma inversão da tábua dos valores culturais, e menos ainda uma conversão prática à contracultura ou mesmo, como alguns fingem acreditar, um culto da incultura. Isso pelo menos até que os novos fariseus tentem conferir-se um diploma de virtude cultural denunciando com grandes protestos, nesses tempos de restauração, as ameaças que fariam pesar sobre a arte (ou sobre a filosofia) análises cuja intenção iconológica aparece-lhes como uma violência iconoclasta.

Não é menos verdade que a análise científica encontra uma verificação quase experimental nessa espécie de experiências espontâneas que são os atos iconoclastas, sejam ou não concebidos como atos artísticos (isto é, realizados por artistas ou por simples profanos): enquanto suspensão prática da crença ordinária na obra de arte ou nos valores intelectuais de desinteresse, esses atos colocam em evidência a crença coletiva que está no fundamento da ordem artística e da ordem intelectual e que é deixada intacta pelos críticos aparentemente mais radicais.¹⁹

Essa suspensão metódica é tanto mais difícil quanto a adesão ao sagrado cultural não tem, salvo exceção, de enunciar-se sob a forma de teses explícitas, e menos ainda de fundar-se em razões. Nada é mais seguro, para aqueles que dela participam, que a ordem cultural. Os homens cultivados estão na cultura como no ar que respiram e é preciso alguma grande crise (e a crítica que a acompanha) para que se sintam obrigados a transformar a *doxa* em *ortodoxia* ou em *dogma* e a justificar o sagrado e as maneiras consagradas de o cultivar. Por conseguinte, não é fácil encontrar uma expressão sistemática da *doxa* cultural que, no entanto, aflora continuamente, aqui ou ali. Assim, por exemplo, quando, em sua clássica *Theory of literature* [Teoria da literatura], René Wellek e Austin Warren preconizam a banalíssima “explicação pela personalidade e a vida do escritor”,²⁰ é a crença no “gênio criador” que admitem tacitamente como evidente, e sem dúvida com eles a maior parte de seus leitores, condenando-se assim, segundo seus próprios termos, a “um dos métodos mais antigos e mais estáveis da história literária”, o que consiste em buscar no autor tomado em estado isolado (a unicidade e a singularidade fazem parte das propriedades do “criador”) o princípio explicativo da obra. Da mesma maneira, quando Sartre concebe o projeto de refazer as mediações através das quais os determinismos sociais moldaram a individualidade singular de Flaubert, condena-se a imputar unicamente aos fatores suscetíveis de ser apreendidos a partir do ponto de vista assim adotado, ou seja, à classe social de origem refratada através de uma estrutura familiar, os efeitos de fatores genéricos que pesam sobre todo escritor pelo fato de que está incluído em um campo artístico ocupando uma posição dominada no campo do poder, e também os efeitos dos fatores específicos que agem sobre o conjunto dos escritores que ocupam a mesma posição que ele no campo artístico.

A análise estatística de que se arma por vezes a análise externa, e que é comumente percebida pelos defensores da visão “personalista” da “criação” como a manifestação por excelência do “sociologismo redutor”, não escapa de maneira alguma à visão dominante: pelo fato de que tende a reduzir cada autor ao conjunto das propriedades que podem ser apreendidas na escala do indivíduo tomado em estado isolado, tem todas as probabilidades, salvo vigilância especial, de ignorar ou de anular as *propriedades estruturais* ligadas à posição ocupada em um campo, que, por exemplo,

como a inferioridade estrutural do autor de *vaudeville* ou do ilustrador, em geral se revelam apenas através de características genéricas tais como a vinculação a grupos ou instituições, revistas, movimentos, gêneros etc., que a historiografia tradicional ignora ou aceita como evidentes, sem as fazer entrar em um modelo explicativo. Ao que vem acrescentar-se o fato de que a maior parte dos analistas aplica a *populações pré-construídas* — tanto quanto a maior parte dos *corpus* sobre os quais trabalham os hermeneutas estruturalistas — *princípios de classificação* eles próprios pré-construídos. No mais das vezes, fazem economia da análise do processo de constituição das listas, que são de fato quadros de honra, sobre as quais trabalham, isto é, da história do processo de canonização e de hierarquização que leva à delimitação da população dos autores canônicos. Dispensam-se também de reconstruir a gênese dos sistemas de classificação, nomes de grupos, de escolas, de gêneros, de movimentos etc., que são instrumentos e apostas da luta das classificações e contribuem por isso para constituir os grupos. Na falta de proceder a tal crítica histórica dos instrumentos da análise histórica, corre-se o risco de decidir categoricamente sem mesmo saber o que está em questão e em jogo na realidade mesma, por exemplo, a definição da população dos escritores, ou seja, daqueles e apenas daqueles que, entre os “escrevedores”, têm o direito de dizer-se escritores.

O “PROJETO ORIGINAL”, MITO FUNDADOR

Mas é com sua teoria do “projeto original” que Sartre traz à luz um dos pressupostos fundamentais da análise literária sob todas as suas formas, aquele que está inscrito nas expressões da linguagem comum e, em particular, nos “já”, “desde então”, “desde a sua mais tenra idade”, caros aos biógrafos:²¹ considera-se que cada vida é um todo, um conjunto coerente e orientado, e que só pode ser apreendida como a expressão unitária de uma intenção, subjetiva e objetiva, que se anuncia em todas as experiências, sobretudo as mais antigas. Graças à ilusão retrospectiva que leva a constituir os acontecimentos últimos como fins das experiências ou das condutas iniciais, e à ideologia do dom ou da predestinação, que parece impor-se muito particularmente no caso de personagens de exceção, a quem de bom grado se atribui uma clarividência divinatória, admite-se tacitamente que a vida, organizada como uma história, desenrola-se desde uma origem, entendida ao mesmo tempo como ponto de partida, mas também como causa primeira ou, melhor, princípio ge-

rador, até um termo que é também um objetivo.²² É essa filosofia tácita que Sartre leva ao estado explícito, ao colocar no princípio de toda a existência, com o “projeto original”, a consciência explícita das determinações implicadas em uma posição social.

A propósito de um momento crítico da vida de Flaubert, os anos 1837-40, que analisa longamente, como um primeiro começo, prenhe de todo o desenvolvimento posterior, ou uma espécie de *cogito* sociológico (“penso burguesmente, logo sou burguês”), Sartre escreve: “A partir de 1837 e nos anos 40, Gustave faz uma experiência capital para a orientação de sua vida e o sentido de sua obra: *experimental*, nele e fora dele, a burguesia como sua classe de origem [...]. Precisamos agora retrair o movimento dessa *descoberta* tão plena de conseqüências”.²³ A própria progressão da investigação, em seu duplo movimento, exprime essa filosofia da biografia que faz da vida uma sucessão de acontecimentos definitivamente visível pois que inteiramente contida em potencial na crise que lhe serve de ponto de partida: “É preciso, para nos esclarecer, percorrer mais uma vez essa vida da adolescência à morte. Voltaremos em seguida aos anos de crise — 1838 a 1844 —, que contêm em potencial todas as linhas de força desse destino”.²⁴

Analisando a filosofia essencialista da qual a monadologia leibniziana parecia-lhe realizar a forma exemplar, Sartre observava, em *L'être et le néant* [O ser e o nada], que ela anulava a ordem cronológica reduzindo-a à ordem lógica; paradoxalmente, sua filosofia da biografia produz um efeito do mesmo tipo, mas a partir de um começo absoluto que consiste, nesse caso, na “descoberta” realizada por um ato de consciência originário: “Entre essas diferentes concepções, não há ordem cronológica: desde o seu aparecimento nele, a noção de burguês entra em desagregação permanente e todos os avatares do burguês flaubertiano são dados ao mesmo tempo: as circunstâncias fazem ressaltar um ou outro deles, mas é por um instante e sobre o fundo obscuro dessa indistinção contraditória. Aos dezessete anos como aos cinquenta, ele é contra a humanidade inteira [...]. Aos 24 anos como aos 45, reprova o burguês por não se constituir em ordem privilegiada”.²⁵

É preciso reler, em *O ser e o nada*, as páginas que Sartre consagra à “psicologia de Flaubert” e nas quais se esforça, contra Freud e Marx reunidos, por arrancar a “pessoa” do “criador” a toda espécie de “re-

dução” ao geral, ao gênero, à classe, e por afirmar a transcendência do ego contra as agressões do pensamento genético, encarnado, segundo as épocas, pela psicologia ou a sociologia, e contra “o que Auguste Comte chamava de *materialismo*, isto é, a explicação do superior pelo inferior”.²⁶ É ao fim dessa longa “demonstração”, na qual demonstra sobretudo que todos os meios lhe são bons para salvar suas convicções últimas, que Sartre introduz essa espécie de monstro conceitual que é a noção autodestrutiva de “projeto original”, ato livre e consciente de autocriação pelo qual o criador atribui-se seu projeto de vida. Com esse mito fundador da crença no “criador” incriado (que está para a noção de *habitus* como o Gênesis está para a teoria da evolução), Sartre inscreve na origem de cada existência humana uma espécie de ato livre e consciente de autodeterminação, um projeto original sem origem que encerra todos os atos posteriores na escolha inaugural de uma liberdade pura, arrancando-os definitivamente, por essa denegação transcendental, às apreensões da ciência.

Esse mito de origem que visa recusar toda explicação pela origem tem o mérito de dar uma forma explícita, e a aparência de uma justificação sistemática, à crença na irredutibilidade da consciência a todas as determinações externas, fundamento da resistência despertada pelas ciências sociais e sua vontade de “objetivação redutora”: o perigo “determinista” que fazem pesar permanentemente nunca é tão ameaçador como quando levam a arrogância cientificista ao ponto de tomar os próprios intelectuais como objeto.

Se a afirmação da irredutibilidade da consciência é uma das dimensões mais constantes da filosofia dos professores de filosofia, é sem dúvida porque constitui uma maneira de definir e de defender a fronteira entre o que pertence propriamente à filosofia e o que ela pode abandonar às ciências da natureza e da sociedade. Assim, Caro, na aula inaugural que pronunciou na Sorbonne em 1864, aceitava conceder às ciências positivas os fenômenos *exteriores*, desde que se lhe concedesse em troca que os fenômenos de consciência dependem de uma “ordem superior de fatos, de realidades e de causas que escapam não apenas às apreensões atuais, mas também às apreensões possíveis do determinismo científico”.²⁷ Texto luminoso, que evidencia que nada é tão novo sob o sol da filosofia e que, ao lutar contra o materialismo ou o determinismo, nossos modernos defensores da liberdade, do indivíduo e do “sujeito” visam, às vezes sem o saber, defender uma hierarquia, e a diferença de natureza ou de essên-

cia que separa os filósofos de todos os pensadores, freqüentemente caracterizados como “cientificistas” ou “positivistas”, que, não contentes em fazer profissão de “reduzir o superior ao inferior” e de, assim, tomar seu objeto à disciplina superior, levam a impudência, com a sociologia da filosofia, ao ponto de tomar por objeto a disciplina soberana, por uma inversão intolerável da ordem intelectual estabelecida.

Deus está morto, mas o criador incriado tomou seu lugar. O mesmo que anuncia a morte de Deus apodera-se de todas as suas propriedades.²⁸ Se é verdade que, como o próprio Sartre bem viu, o romancista moderno, Joyce, Faulkner ou Virginia Woolf, abandonou o ponto de vista divino, o pensador não se resigna tão facilmente a deixar a posição soberana. Reapresentando em outro registro a recusa husserliana de toda gênese do sujeito absoluto, lógico, em sujeitos contingentes, históricos, submete os “criadores”, na pessoa de Flaubert, a uma interrogação falsamente radical, capaz de marcar de uma vez por todas os limites de toda objetivação. Em vez de objetivar Flaubert objetivando o universo social que se exprimia através dele, e cuja objetivação o próprio Flaubert esboçava (especialmente em *A educação sentimental*), contenta-se em projetar sobre Flaubert, no estado não analisado, uma representação “compreensiva” das ansiedades genericamente ligadas à posição de escritor, concedendo-se assim essa forma de narcisismo por procuração que se considera comumente como a forma suprema da “compreensão”.

Como é possível escapar-lhe que aquele que descreve, enquanto caçula, como o idiota da família Flaubert é também, enquanto escritor, o idiota da família burguesa? O que o impede de compreender é, paradoxalmente, aquilo pelo que participa do que pretende compreender, o impensado que está inscrito em sua posição de escritor e do qual foge, de alguma maneira, em uma auto-análise que funciona como a forma suprema da *denegação*. Em outras palavras, o obstáculo que o impede de ver e de saber o que está realmente em jogo em sua análise — ou seja, a posição paradoxal do escritor no mundo social e, mais precisamente, no campo do poder, e no campo intelectual como universo de crença onde se engendra progressivamente o fetichismo do “criador” — é precisamente tudo aquilo que o *prende* a essa posição de escritor e que ele tem em comum com Flaubert, e com todos os escritores, maiores ou menores, do passado e do presente, e também com a maior parte de seus leitores que estão dispostos por antecipação a conceder-lhe o que se concede, e que ao mesmo tempo lhes concede, pelo menos aparentemente.

A ilusão da onipotência de um pensamento capaz de ser para si mesmo seu único fundamento participa, sem dúvida, da mesma disposição que a ambição do domínio sem reservas sobre o campo intelectual. E a realização desse desejo de onipotência e de ubiqüidade que define o intelectual total, capaz de triunfar em todos os gêneros e nesse gênero supremo que é a crítica filosófica dos outros gêneros, não pode senão favorecer o desenvolvimento da *hubris do pensador absoluto*, sem outros limites que não os que sua liberdade atribui livremente a si mesma, e, assim, predisposto a produzir uma expressão exemplar do mito da imaculada conceição.²⁹ Vítima de seu triunfo, o pensador absoluto não pode resignar-se a buscar na relatividade de um destino genérico, e menos ainda nos fatores específicos capazes de explicar as singularidades de sua experiência dessa sorte comum, o verdadeiro princípio de sua prática e, em particular, da intensidade muito especial com que, levado por seu sonho hegemônico, vive e exprime as ilusões comuns.

Sartre é daqueles que, segundo a fórmula de Lutero, “pecam bravamente”: pode-se agradecê-lo por ter trazido à luz, dando-lhe uma formulação explícita, o pressuposto (tácito) da *doxa* literária que anima metodologias tão diversas quanto as monografias universitárias à maneira de Lanson (“o homem e a obra”), ou as análises de textos aplicadas a um único fragmento de uma obra individual (“Les chats”, de Baudelaire, no caso de Jakobson e Lévi-Strauss) ou à obra de um único autor, ou mesmo as tentativas da história social da arte ou da literatura que, visando explicar uma obra a partir de variáveis psicológicas e sociais ligadas a um autor singular, condenam-se a deixar escapar o essencial. Como bem o mostra o exemplo da biografia concebida como integração retrospectiva de toda a história pessoal do “criador” em um projeto puramente estético, o trabalho necessário para destruir os obstáculos à construção adequada do objeto, ou seja, a reconstrução da gênese das categorias de percepção inconscientes através das quais ele se dá à experiência primeira, é uma e mesma coisa que aquele que é indispensável para reconstruir a gênese do campo de produção no qual essa representação se produz. Está claro, com efeito, que o interesse pela pessoa do escritor e do artista cresce paralelamente à autonomização do campo de produção e à elevação correlativa da situação social dos produtores.

A representação carismática do escritor como “criador” leva a colocar entre parênteses tudo que se acha inscrito na posição do autor no seio do campo de produção e na trajetória social que para ali o conduziu: de um lado, a gênese e a estrutura do espaço social inteiramente específico no qual o “criador” está inserido, e constituído como tal, e onde seu pró-

prio “projeto criador” se formou; do outro lado, a gênese das disposições a uma só vez genéricas e específicas, comuns e singulares, que ele introduziu nessa posição. É com a condição de submeter a tal objetivação sem complacência o autor e a obra estudados (e, ao mesmo tempo, o autor da objetivação), e de repudiar todos os vestígios de narcisismo que ligam o analisador ao analisado, limitando o alcance da análise, que se poderá fundar uma ciência das obras culturais e de seus autores.

O PONTO DE VISTA DE TERSITES E A FALSA RUPTURA

Mas o mundo intelectual produz também imagens menos encantadas de si próprio e de sua vocação. E poder-se-ia ser tentado, como para contrabalançar o que pode ter de irreal a imagem soberana na qual o intelectual total projeta a ilusão e a realidade de sua soberania, a dar a palavra a todos os cidadãos comuns da república das letras, aos obscuros e aos não-graduados que, à maneira de Tersites, o simples soldado impertinente da *Ilíada* posto em cena por Shakespeare, denunciam os vícios ocultos dos grandes. É assim que procederia sem dúvida um jornalista preocupado com “objetividade” em uma dessas pesquisas sobre os intelectuais destinadas a demonstrar, como se faz muito hoje, o “fim dos intelectuais”: colocando seu ponto de honra profissional em interrogar de maneira indiferenciada os primeiros e os últimos, aqueles que “é preciso ter absolutamente” e aqueles que querem absolutamente participar, produziria infalivelmente, sem sequer ter necessidade de o querer, um nivelamento das diferenças perfeitamente de acordo com seus interesses de posição, que o inclinam ao relativismo.

Não há grande intelectual para os pequenos e sobretudo, talvez, para todos aqueles que, ocupando uma posição dominada no universo, são levados a aí exercer um poder de outra ordem: devendo uma parte de seu poder sobre os produtores consagrados à sua arte de manter ou de avivar a concorrência que os opõe e estando em condição de se aproximar deles e de os observar, por vezes no direito e no dever de os julgar (especialmente nos comitês e comissões organizados para esse fim), estão bem situados para descobrir as contradições, as fraquezas ou as baixeiras que permanecem ignoradas por uma reverência mais distante.

Isso significa dizer que as regiões dominadas dos campos de produção cultural são permanentemente habitadas por uma espécie de antiintelectualismo rasteiro: essa violência contida explode às claras por ocasião das grandes crises do campo (como a revolução de 1848, tão justamente

evocada por Flaubert), ou desde que se instaurem regimes decididos a domesticar o pensamento livre (dos quais o nazismo e o stalinismo constituem o limite); mas ocorre também que venha à tona nos panfletos de sucesso em que o ressentimento das ambições frustradas e das ilusões perdidas ou a impaciência das pretensões arrivistas armam-se freqüentemente do sociologismo mais brutaemente redutor para destruir ou reduzir as conquistas mais improváveis do pensamento livre.

Mas as objetivações do jogo intelectual inspiradas por essas paixões intelectuais permanecem necessariamente parciais e cegas para si mesmas: o ressentimento do amor decepcionado leva a inverter a visão dominante, satanizando o que ela diviniza. Pelo fato de que aqueles que as produzem não estão em condições de apreender o jogo enquanto tal e a posição que aí ocupam, as “revelações” da denúncia têm um ponto cego, que não é mais do que o ponto (de vista) a partir do qual são feitas; não podendo revelar nada sobre as razões e as razões de ser das condutas visadas, que aparecem apenas para a visão global do jogo, não fazem mais que trair suas próprias razões de ser.

E, de fato, pode-se mostrar que as diferentes categorias de “críticas” do mundo intelectual que se engendram no interior mesmo desse microcosmo deixam-se relacionar facilmente com grandes classes de posições e de trajetórias no seio desse mundo: a crítica ativa e desencantada do antiintelectualismo de boa sociedade (cujo paradigma é, sem dúvida, *L'ópium des intellectuels* [O ópio dos intelectuais], de Raymond Aron) opõe-se à polêmica mal-humorada do antiintelectualismo populista em suas variantes diversas, assim como a distância aristocrática dos intelectuais conservadores oriundos da grande burguesia e reconhecidos por ela, e dotados também de uma forma de consagração interna, opõe-se à marginalidade dos “intelectuais proletaróides” saídos da pequena burguesia.³⁰

As objetivações parciais da polêmica ou do panfleto são um obstáculo tão temível quanto a complacência narcísica da crítica projetiva. Aqueles que produzem esses instrumentos de combate camuflados de instrumentos de análise se esquecem de que deveriam aplicá-los em primeiro lugar à parte deles mesmos que participa da categoria objetivada. O que suporia que sejam capazes de situar-se e de situar seus adversários no espaço de jogo onde se engendram suas apostas e de descobrir, assim, o ponto de vista que está no princípio de sua visão e de seus equívocos, de sua lucidez e de sua cegueira. “O erro é privação” e, para dispor de um verdadeiro *instrumento de ruptura* com todas as objetivações parciais ou, melhor, de um instrumento de objetivação de *todas* as objetivações es-

pontâneas, com os pontos cegos que implicam e os interesses que mobilizam, sem excetuar o “conhecimento do primeiro gênero” a que o próprio pesquisador é abandonado enquanto está comprometido no campo como sujeito empírico, é preciso construir enquanto tal esse lugar de coexistência de todos os pontos a partir dos quais se definem tantos pontos de vista diferentes, e concorrentes, e que não é outro que não o campo (artístico, literário, filosófico etc.).

O ESPAÇO DOS PONTOS DE VISTA

Significa dizer que só se pode esperar sair do círculo das relativizações que se relativizam mutuamente, como reflexos refletindo-se indefinidamente, com a condição de colocar em prática a máxima da reflexividade e de tentar construir metodicamente o espaço dos pontos de vista possíveis sobre o fato literário (ou artístico) com relação ao qual se definiu o método de análise que se pretende propor.³¹ A história da crítica da qual desejaria apresentar aqui um primeiro esboço não tem outro fim que não o de tentar levar à consciência daquele que escreve e de seus leitores os princípios de visão e de divisão que estão no princípio dos problemas que eles se colocam, e das soluções que lhes dão. Ela faz descobrir de imediato que as tomadas de posição sobre a arte e a literatura, assim como as posições nas quais elas se engendram, organizam-se por pares de oposições, freqüentemente herdadas de um passado de polêmica, e concebidas como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas. Uma primeira divisão é a que opõe as leituras internas (no sentido de Saussure falando de “lingüística interna”), ou seja, formais ou formalistas, e as leituras externas, que fazem apelo a princípios explicativos e interpretativos exteriores à própria obra, como os fatores econômicos e sociais.

Peço indulgência para essa evocação do universo das tomadas de posição em matéria de literatura: preocupado em ater-me ao que me parece o essencial, isto é, aos princípios fundadores explícitos ou implícitos, não desenvolvi todo o arsenal das referências e das citações que teriam dado plena força a minha argumentação e, sobretudo, reduzi, ao que me parece ser sua verdade, “teorias” que, como a dos semiólogos franceses, não pecam por um excesso de coerência e de lógica, de maneira que se poderá

sempre encontrar aí, procurando bem, alguma coisa que se possa opor a mim. Além disso, o método de análise das obras que proponho construiu-se ao mesmo tempo a propósito do campo literário e do campo artístico (e também dos campos jurídico e científico), de modo que, para ser realmente completo, meu “quadro” das metodologias possíveis teria precisado englobar também as tradições em vigor no estudo da pintura, ou seja, Erwin Panofsky, Frédéric Antàl ou Ernst Gombrich tanto quanto Roman Jakobson, Lucien Goldmann e Léo Spitzer.

A primeira tradição, em sua forma mais difundida, não é outra que não a *doxa* literária, já evocada; enraíza-se no posto e no *ethos* profissional do comentador profissional de textos (literários ou filosóficos e, em outros tempos, religiosos), que certa taxinomia medieval opunha, sob o nome de *lector*, ao produtor de textos, *auctor*. Sendo encorajada pela autoridade e pelas rotinas da instituição escolar a que está perfeitamente ajustada, a “filosofia” da leitura que é inerente à prática do *lector* não tem necessidade de constituir-se em corpo de doutrina e, salvo algumas raras exceções (como o *new criticism* na tradição americana ou a “hermenêutica” na tradição alemã), permanece no mais das vezes no estado implícito e perpetua-se subterraneamente para além (e através) das renovações aparentes da liturgia acadêmica tais como as leituras “estruturais” ou “destrucionistas” de textos tratados como perfeitamente auto-suficientes;³² mas pode também se apoiar no comentário dos cânones da leitura “pura” que se exprimiram, no próprio seio do campo literário, por exemplo, no T. S. Eliot de *The sacred wood* [O bosque sagrado] (que descreve a obra literária como “autotélica”) ou nos escritores da *NRF* e muito especialmente Paul Valéry, ou ainda em uma amorfa combinação eclética de discursos sobre a arte provenientes de Kant, de Roman Ingarden, dos formalistas russos e dos estruturalistas da Escola de Praga, como na *Teoria da literatura* de René Wellek e Austin Warren, que pretendem extrair a essência da linguagem literária (conotativa, expressiva etc.) e definir as condições necessárias da experiência estética.

Essas abordagens da literatura devem sua aparente universalidade apenas ao fato de que são quase em toda parte sustentadas pela instituição escolar do ensino da literatura, ou seja, estão enraizadas nos manuais ou nos *textbooks* (como a coletânea de Cleanth Brooks e Robert Penn Warren intitulada *Understanding poetry* [Compreendendo a poesia], que rei-

nou nos *colleges* americanos bem além do ano de sua publicação, em 1938), e também nos hábitos de pensamento dos mestres que aí encontram uma justificação de sua prática da leitura de textos descontextualizados. Pode-se ver a prova dessa relação de causa e efeito nas semelhanças que podem ser observadas entre práticas e “teorias” que surgem, como invenções simultâneas, em instituições escolares de nações diferentes. Penso na “explicação” detalhada ou na “leitura de perto” (*close reading*) dos poemas entendidos como “estrutura lógica” e “textura local”, que é preconizada por John Crowe Ransom,³³ e, mais amplamente, nas profissões de fé literária, tão incontáveis quanto indiscerníveis, que afirmam que o único fim do poema é o próprio poema como estrutura auto-suficiente de significação. Seria preciso citar aqui, de maneira desordenada, os defensores do *new criticism*, John Crowe Ransom, já evocado, Cleanth Brooks, Allen Tate etc., os “Chicago Critics”, que vêem o poema como um “todo artístico”, depositário de um “poder” do qual o crítico deve buscar as causas nas inter-relações e na estrutura do poema, independentemente de qualquer referência a fatores externos — biografia do autor, público visado etc. —, ou o crítico inglês F. R. Leavis, muito próximo de seus contemporâneos americanos por suas práticas e seus pressupostos, e também pela imensa influência que exerceu sobre os *colleges*, ingleses dessa vez. Seria preciso citar também, quanto à tradição alemã, toda a litania das exposições do “método” hermenêutico (do qual se pode ter uma idéia lendo o histórico proposto por Peter Szondi³⁴). Seria preciso evocar enfim, quanto à tradição francesa, todas as profissões professorais (e outras) da fé formalista (ou internalista), sem esquecer as versões modernizadas da famosa “explicação de textos” proporcionadas pelo *aggiornamento* estruturalista. Mas nada é mais apropriado para convencer do caráter ritual de todas essas práticas e de todos os discursos destinados a regulá-las e a justificá-las do que a tolerância extraordinária à repetição, à redundância, à monotonia da litania litúrgica manifestada por todos esses intérpretes, de resto inteiramente devotados ao culto da originalidade.

Se se quer basear em teoria essa tradição, parece-me que se pode voltar-se para duas direções: de um lado, a filosofia neokantiana das formas simbólicas e, de maneira mais geral, todas as tradições que afirmam a existência de estruturas antropológicas universais, como a mitologia comparada à maneira de Mircea Eliade ou a psicanálise junguiana (ou, na França, bachelardiana); do outro, a tradição estruturalista. No primeiro caso, concebendo a literatura como uma forma de “conhecimen-

to” (W. K. Wimsatt) diferente da forma científica, pede-se à leitura interna e formal que se reapodere de formas universais da razão literária, da “literariedade”, sob suas diferentes espécies, poética principalmente, isto é, das estruturas estruturadoras não históricas que estão no princípio da construção literária ou poética do mundo ou, de maneira mais banal, alguma coisa como “essências” do “literário”, do “poético” ou de figuras como a metáfora.

A solução estruturalista é muito mais poderosa, intelectual e socialmente. Socialmente, substituiu muitas vezes a *doxa* internalista e conferiu uma aura de cientificidade ao comentário professoral como desmontagem formal de textos descontextualizados e destemporalizados. Rompendo com o universalismo, a teoria saussuriana apreende as obras culturais (as línguas, os mitos, estruturas estruturadas sem sujeito estruturador, e também, por extensão, as obras de arte) como produtos históricos cuja análise deve trazer à luz a estrutura específica, mas sem fazer referência às condições econômicas ou sociais da produção da obra ou de seus produtores. Contudo, embora se valha da lingüística estrutural, a semiologia estrutural retém apenas o segundo pressuposto: tende a colocar entre parênteses a historicidade das obras culturais e, de Jakobson a Genette, trata o objeto literário como uma entidade autônoma, sujeita às suas leis próprias e devendo sua “literariedade” ou sua “poeticidade” ao tratamento particular a que seu material lingüístico é submetido, ou seja, às técnicas e aos procedimentos que são responsáveis pela predominância da função estética da linguagem — como os paralelos, as oposições e as equivalências entre os níveis fonético, morfológico, sintático e mesmo semântico do poema.

Na mesma perspectiva, os formalistas russos estabelecem uma oposição fundamental entre a linguagem literária (ou poética) e a linguagem comum: enquanto esta última, “prática”, “referencial”, comunica por meio de referências ao mundo exterior, a linguagem literária tira partido de diversos procedimentos para levar ao primeiro plano o próprio enunciado, para o afastar do discurso ordinário e para desviar a atenção de suas referências externas para suas estruturas “formais”. Da mesma maneira, os estruturalistas franceses tratam a obra de arte como um modo de escritura que, como o sistema lingüístico que utiliza, é uma estrutura auto-referencial de inter-relações constituídas por um jogo de convenções e de “códigos” literários específicos. E Genette destaca o postulado que se encontra implícito nessas análises de *essência*, oriundas, em Jakobson, da influência combinada de Saussure e Husserl e *fundamentalmente anti-genéticas*, quando afirma que tudo que é constitutivo de um discurso

manifesta-se nas propriedades lingüísticas do texto e que a própria obra fornece a informação sobre a maneira pela qual deve ser lida. Não se poderia levar mais longe a *absolutização* do texto.

Por uma estranha reviravolta das coisas, a crítica “criadora” procura hoje uma saída para a crise do formalismo profundamente antigenético da semiologia estruturalista voltando ao positivismo da historiografia literária mais tradicional, com uma crítica chamada, por um abuso de linguagem, “genética literária”, “procedimento científico que possui suas técnicas (a análise dos manuscritos) e seu próprio projeto de elucidação (a gênese da obra)”.³⁵ Concluindo sem maiores formalidades do *post hoc* ao *propter hoc*, essa “metodologia” busca no que Gérard Genette chama o “antetexto” a gênese do texto. O rascunho, o esboço, o projeto, em suma, tudo que está contido nas cadernetas e cadernos, são constituídos em objetos únicos e últimos da busca da explicação científica.³⁶ Assim, tem-se muita dificuldade em ver o que faz a diferença entre os Durry, os Bruneau, os Gothot-Mersch, os Sherrington, autores de análises minuciosas dos planos, dos projetos ou dos roteiros de Flaubert, e os novos “críticos genéticos”, que fazem a mesma coisa (perguntam-se muito seriamente se “Flaubert começara a preparar *A educação sentimental* em 1862 ou em 1863”), mas com o sentimento de realizar “uma espécie de revolução nos estudos literários”.³⁷ A distância entre o programa de uma verdadeira análise genética do autor e da obra tal como é definido aqui (e parcialmente empregado neste livro) e a análise, baseada na comparação dos estados e das etapas sucessivos da obra, da maneira pela qual a obra se fabrica deveria mostrar, melhor, parece-me, que todos os discursos críticos, *os limites* de uma *genética textual*, em si justificada, mas que corre o risco de erguer um novo obstáculo contra uma ciência rigorosa da literatura. (Eu poderia também, com o risco de parecer injusto, invocar a desproporção entre a imensidade do trabalho de erudição e a exigüidade dos resultados obtidos.) De fato, se se reduz esse projeto à sua verdade, pode-se ver na edição rigorosa e metódica dos textos preparatórios um material precioso para a análise do *trabalho de escrita* (que não se ganha nada, a não ser confusão, em chamar de “gênese redacional”). E é bem assim que Pierre-Marc de Biasi trata, com efeito, os cadernos de *A educação* quando observa, por exemplo, como Flaubert elabora uma nota inteiramente neutra sobre o comércio das armas brancas nas ruas de Paris pouco antes das jornadas de junho de 1848, para fazer dela, pelo efeito de sugestão da escrita, o sinal misterioso de um complô generalizado, bem apropriado para alimentar as angústias de Dambreuse e Martinon.³⁸

Mas a análise das versões sucessivas de um texto só se revestiria de sua plena força explicativa se visasse *reconstruir* (sem dúvida um pouco artificialmente) a lógica do trabalho de escrita entendido como busca realizada sob a sujeição estrutural do campo e do espaço dos possíveis que propõe. Compreender-se-iam melhor as hesitações, os arrependimentos, as voltas se se soubesse que a escrita, navegação arriscada em um universo de ameaças e de perigos, é também guiada, em sua dimensão negativa, por um conhecimento antecipado da recepção provável, inscrita em estado de potencialidade no campo; que, semelhante ao pirata, *peiratés*, aquele que tenta um golpe, que ensaia (*peirao*), o escritor, tal como o concebe Flaubert, é aquele que se aventura fora dos rumos balizados do uso ordinário e que é perito na arte de descobrir a passagem entre os perigos que são os *lugares-comuns*, as “idéias feitas”, as formas convencionais.

De fato, é sem dúvida em Michel Foucault que se encontra a formulação mais rigorosa dos fundamentos da análise estrutural das obras culturais. Consciente de que nenhuma obra cultural existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras, ele propõe chamar “campo de possibilidades estratégicas” o “sistema regado de diferenças e de dispersões” no interior do qual cada obra singular se define.³⁹ Porém, muito próximo dos semiólogos e dos usos que puderam fazer, com Trier, por exemplo, de uma noção como a de “campo semântico”, ele recusa explicitamente buscar outra parte que não no “campo de discurso” o princípio da elucidação de cada um dos discursos que aí se acham inseridos: “Se a análise dos fisiocratas faz parte dos mesmos discursos que a dos utilitaristas, não é porque viviam na mesma época, não é porque se defrontavam no interior de uma mesma sociedade, não é porque seus interesses embaralhavam-se em uma mesma economia, é porque suas duas opções dependiam de uma única e mesma repartição dos pontos de escolha, de um único e mesmo campo estratégico”.

Assim, fiel nisso à tradição saussuriana e à ruptura que opera entre a lingüística interna e a lingüística externa, ele afirma a autonomia absoluta desse “campo de possibilidades estratégicas” e recusa como “ilusão doxológica” a pretensão de encontrar no que chama de “o campo da polêmica” e nas “divergências de interesses ou de hábitos mentais nos indivíduos” (tudo que eu colocava, mais ou menos no mesmo momento, nas noções de campo e de *habitus*...) o princípio explicativo do que se passa no “campo das possibilidades estratégicas”, e que lhe parece determinado unicamente pelas “possibilidades estratégicas dos jogos conceituais”, única

realidade que uma ciência das obras, segundo ele, precisa conhecer. Assim, transfere para o céu das idéias as oposições e os antagonismos que se enraízam (sem se reduzir a isso) nas relações entre os produtores, recusando, desse modo, todo relacionamento das obras com as condições sociais de sua produção (como continuará a fazê-lo mais tarde em um discurso crítico sobre o saber e o poder que, na falta de levar em conta os agentes e seus interesses e sobretudo a violência em sua dimensão simbólica, permanece abstrato e idealista).

Evidentemente, não se trata de negar a determinação exercida pelo espaço dos possíveis e pela lógica específica das consecuições nas e pelas quais se engendram as novidades (artísticas, literárias ou científicas), já que uma das funções da noção de campo relativamente autônomo, dotado de uma história própria, é dar conta delas; entretanto, não é possível, mesmo no caso do campo científico, tratar a ordem cultural (a *epistème*) como totalmente independente dos agentes e das instituições que a atualizam e a levam à existência, e ignorar as conexões sócio-lógicas que acompanham ou sustentam as consecuições lógicas; ainda que fosse apenas porque, assim, impedimo-nos de dar conta das mudanças que ocorrem nesse universo arbitrariamente separado, e por isso mesmo des-historicizado e desrealizado — a menos que se lhe confira uma propensão imanente para se transformar por uma forma misteriosa de *Selbstbewegung* que encontre seu princípio unicamente em suas contradições internas, como um Hegel (que está presente também nesse outro pressuposto da noção de *epistème* que é a crença na unidade cultural de uma época e de uma sociedade).

É preciso resignar-se a admitir que há uma história da razão que não tem a razão como (único) princípio. Para explicar o fato de que a arte — ou ciência — parece encontrar em si mesma o princípio e a norma de sua mudança, e de que tudo se passa como se a história fosse interior ao sistema e o devir das formas de representação ou de expressão não fizesse mais que exprimir a lógica interna do sistema, não há necessidade de hipostasiar, como se fez muitas vezes, as leis dessa evolução. “A ação das obras sobre as obras”, de que falava Brunetière, sempre se exerce tão-somente por intermédio dos autores cujas estratégias devem também sua orientação aos interesses associados à sua posição na estrutura do campo.

Pensar cada um dos espaços de produção cultural enquanto campo é evitar toda espécie de reducionismo, *projeção rebaixadora* de um espaço em um outro que leva a pensar os diferentes campos e seus produtos segundo categorias estranhas (à maneira daqueles que fazem da filosofia

um “reflexo” da ciência, deduzindo, por exemplo, a metafísica da física etc.).⁴⁰ E é preciso, da mesma maneira, pôr cientificamente à prova a “unidade cultural” de uma época e de uma sociedade, que a história da arte e da literatura aceita como um postulado tácito, por uma espécie de hegelianismo enfraquecido⁴¹ ou (mas não é a mesma coisa?) em nome de uma forma mais ou menos renovada de culturalismo, ainda que se trate daquela para a qual Foucault encontrou a caução teórica na noção de *epistémé*, espécie de *Wissenschaftswollen*, muito próxima da velha noção de *Kunstwollen*.⁴² Tratar-se-ia de examinar, para cada uma das configurações históricas consideradas, de um lado as homologias estruturais entre campos diferentes, que podem ser o princípio de encontros ou de correspondências que não devem nada ao empréstimo, e do outro lado as trocas diretas, que dependem, em sua forma e em sua própria existência, das posições ocupadas, em seus campos respectivos, pelos agentes ou as instituições que lhes dizem respeito, portanto, da estrutura desses campos, e também das posições relativas desses campos na hierarquia que se estabelece entre eles no momento considerado, determinando todas as espécies de efeitos de dominação simbólica.⁴³

Tomando como base do recorte e da construção do objeto uma unidade geográfica (Bâle, Berlim, Paris ou Viena) ou política, corre-se o risco de voltar a uma definição da unidade em termos de *Zeitgeist*. Com efeito, supõe-se tacitamente que os membros de uma mesma “comunidade intelectual” têm em comum problemas ligados a uma situação comum — por exemplo, uma interrogação sobre as relações entre a aparência e a realidade — e também que se “influenciam” mutuamente. Se se sabe que cada campo — música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, lingüística, biologia etc. — tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação por referência à história própria do campo (ou da disciplina) é a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico. A questão fundamental torna-se, então, saber se *os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma

problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se. O que leva a colocar em termos claros a questão das tradições nacionais ligadas à existência de estruturas estatais (especialmente escolares) capazes de favorecer mais ou menos a preeminência de um lugar cultural central, de uma capital cultural, e de encorajar mais ou menos a especialização (em gênero, disciplinas etc.) ou, ao contrário, a interação entre os membros de diferentes campos, ou de consagrar uma configuração particular da estrutura hierárquica das artes (com a predominância duradora ou conjunturalmente dada a uma delas, música, pintura ou literatura) ou das disciplinas científicas.

Essas defasagens entre as hierarquias podem estar no princípio de discordâncias freqüentemente imputadas ao “caráter nacional” e contribuem para explicar as formas de que se reveste a circulação internacional das idéias, dos modos ou dos modelos intelectuais. Assim, por exemplo, o primado que é conferido na França, pelo menos até meados do século xx, à literatura e à personagem do escritor (por oposição ao crítico e ao erudito, muitas vezes tratados como pedantes), e que se encontra até no seio do sistema escolar sob a forma da série das oposições entre literatura (concurso de ingresso no ensino superior de letras) e filologia (concurso de ingresso no ensino superior de gramática), discurso e erudição, “brilhante” e “sério”, burguesia e pequena burguesia, comanda toda a relação que os agentes singulares podem manter, ao longo de todo o século XIX, com o modelo alemão: a hierarquia entre as disciplinas (literatura/filologia) está tão fortemente identificada com a hierarquia entre as nações (França/Alemanha) que aqueles que desejariam inverter essa relação politicamente sobredeterminada são suspeitos de uma espécie de traição (pense-se nas polêmicas nacionalistas de Agathon contra a Nova Sorbonne).

A mesma crítica vale contra os formalistas russos.⁴⁴ Na falta de considerar outra coisa que não o sistema das obras, isto é, a “rede das relações que se estabelecem entre os textos” (e, secundariamente, as relações, aliás muito arbitrariamente definidas, que esse sistema mantém com os outros “sistemas” que funcionam no “sistema-de-sistemas” constitutivo da sociedade — não se está longe de Talcott Parsons), esses teóricos

condenam-se também a encontrar no próprio “sistema literário” o princípio de sua dinâmica. Assim, embora não lhes escape que esse “sistema literário”, longe de ser uma estrutura equilibrada e harmoniosa à maneira da língua saussuriana, é o lugar, a cada momento, de tensões entre escolas literárias opostas, canonizadas ou não canonizadas, e apresenta-se como um equilíbrio instável entre tendências opostas, continuam (especialmente Tynianov) a crer no desenvolvimento imanente desse sistema e, como Michel Foucault, permanecem muito próximos da filosofia da história saussuriana quando afirmam que tudo que é literário (ou, em Foucault, científico) apenas pode ser determinado pelas condições anteriores do “sistema literário” (ou científico).⁴⁵

Na falta de buscar, como Weber, o princípio da mudança nas lutas entre a ortodoxia, que “rotiniza”, e a heresia, que “desbanaliza”, eles se condenam a fazer do processo de “automatização” e de “desautomatização” (ou “desbanalização” — *ostranenie*) uma espécie de lei natural da mudança poética e, de maneira mais geral, de toda mudança cultural, como se a “desautomatização” devesse automaticamente resultar da “automatização” que nasce, ela própria, do desgaste ligado a um uso repetitivo dos meios de expressão literários (destinados a tornar-se “tão pouco perceptíveis quanto as formas gramaticais da linguagem”): “A evolução”, escreve Tynianov, “é causada pela necessidade de uma dinâmica incessante, todo sistema dinâmico torna-se inevitavelmente automatizado e um princípio construtivo oposto surge dialeticamente”.⁴⁶ O caráter quase tautológico dessas proposições em forma de virtude dormitiva decorre inevitavelmente da confusão de dois planos, o das obras que, por uma generalização da teoria da paródia, é descrito como *referindo-se* umas às outras (o que é efetivamente uma das propriedades das obras produzidas em um campo), e o das posições objetivas no campo de produção e dos interesses antagônicos que elas fundam (essa confusão, inteiramente idêntica à de Foucault falando de “campo estratégico” a propósito do campo das obras, acha-se simbolizada e condensada na ambigüidade do conceito de *ustanovka*, que poderia traduzir a um só tempo posição e tomada de posição, entendido como ato de “posicionar-se por referência a um dado”⁴⁷).

Se não há dúvida de que a orientação e a forma da mudança dependem do “estado do sistema”, ou seja, do repertório de possibilidades atuais e virtuais oferecido, em um momento dado, pelo espaço das tomadas de posições culturais (obras, escolas, figuras exemplares, gêneros e formas disponíveis etc.), elas dependem também e sobretudo das relações de força simbólicas entre os agentes e as instituições que, tendo interesses intei-

ramente vitais nas possibilidades propostas como instrumentos e apostas de luta, aplicam-se, com todos os poderes de que dispõem, em fazer passar ao ato aquelas que lhes parecem mais de acordo com suas intenções e seus interesses específicos.

— Quanto à análise externa, quer pense as obras culturais como simples reflexo quer como “expressão simbólica” do mundo social (segundo a fórmula empregada por Engels a propósito do direito), relaciona-as diretamente às características sociais dos autores, ou dos grupos que lhes eram os destinatários declarados ou hipotéticos, que elas supostamente exprimem. Reintroduzir o campo de produção cultural como universo social autônomo é escapar à *redução* operada por todas as formas, mais ou menos refinadas, da teoria do “reflexo” que sustenta as análises marxistas das obras culturais, e em particular as de Lukács e Goldmann, e que jamais é enunciada completamente, talvez porque não resistiria à prova da explicitação.

Com efeito, pressupõe-se que compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comendatário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente. Mas de que grupo se trata? Daquele do qual o próprio artista saiu — e que pode não coincidir com o grupo no qual se recruta o seu público — ou do grupo que é o destinatário principal ou privilegiado da obra — o que supõe que haja sempre um e um só? Nada autoriza a supor que o destinatário declarado, quando existe, comendatário, alvo de dedicatória, seja o verdadeiro destinatário da obra e que aja, em todo caso, como causa eficiente ou como causa final sobre a produção da obra. Quando muito, pode ser a causa ocasional de um trabalho que encontre seu princípio em toda a estrutura e a história do campo de produção e, *através dele*, em toda a estrutura e a história do mundo social considerado.

Colocar assim entre parênteses a lógica e a história específicas do campo para relacionar diretamente a obra ao grupo ao qual está objetivamente destinada, e fazer do artista o porta-voz inconsciente de um grupo social ao qual a obra revelaria o que ele pensava ou sentia à sua revelia, é condenar-se a afirmações que a metafísica não recusaria: “Entre semelhante arte e semelhante situação social, não haveria mais que encontro fortuito? Com certeza, Fauré não o desejou, mas seu ‘Madrigal’ consti-

tui manifestamente diversão no ano em que o sindicalismo obtém direito de cidadania, no ano em que 42 mil operários lançam-se, em Anzin, em uma greve de 46 dias. Ele propõe o amor individual como para desativar a guerra das classes. No final das contas, dir-se-ia que a grande burguesia dirige-se a seus músicos para que suas fábricas de sonhos lhe forneçam as ilusões de que precisa política e socialmente".⁴⁸ Compreender a significação social de tal peça de Fauré ou de tal poema de Mallarmé, sem os reduzir à função de evasão compensatória, de denegação da realidade social, de fuga para os paraísos perdidos, que eles partilham com muitas outras formas de expressão, seria, em primeiro lugar, determinar tudo que está inscrito na posição a partir da qual são produzidos, isto é, na poesia tal como se define por volta dos anos 1880, ao fim de um movimento contínuo de depuração e de sublimação, começado desde os anos 1830, com Théophile Gautier e o prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, prolongado por Baudelaire, pelo Parnaso, e levado ao seu limite mais evanescente com Mallarmé; seria determinar também o que essa posição deve à relação negativa que a opõe ao romance naturalista e que a aproxima, ao contrário, de todas as manifestações da reação contra o naturalismo, o cientificismo e o positivismo: o romance psicológico, evidentemente na ponta do combate, a denúncia do positivismo em filosofia, com Fouillée, Lachelier e Boutroux, a revelação do romance russo e de seu misticismo, com Melchior de Vogüé, as conversões ao catolicismo etc. Seria determinar, enfim, o que, na trajetória familiar e pessoal de Mallarmé ou Fauré, predisponha-os a ocupar, consumando-o, esse posto social pouco a pouco modelado por seus ocupantes sucessivos e, em particular, a relação, examinada por Rémy Ponton,⁴⁹ entre uma trajetória social declinante que condena o poeta ao "hediondo trabalho de pedagogo" e o pessimismo, ou o uso hermético, ou seja, antipedagógico, da linguagem, maneira também de romper com uma realidade social recusada. Restaria, então, explicar a "coincidência" entre o produto desse conjunto de fatores específicos e as expectativas difusas de uma aristocracia declinante e de uma burguesia ameaçada e, em particular, sua nostalgia dos faustos antigos que se exprime também no gosto pelo século XVIII, na fuga pelo misticismo e o irracionalismo. O encontro entre séries causais independentes e a aparência que ele dá de uma harmonia preestabelecida entre as propriedades da obra e a experiência social dos consumidores privilegiados aparecem, em todo caso, como uma armadilha lançada àqueles que, querendo sair da leitura interna da obra ou da história interna da vida artística, procedem ao relacionamento direto da época e da obra, uma e outra reduzidas a algumas propriedades esquemáticas, selecionadas pelas necessidades da causa.

A atenção exclusiva às funções (que a tradição internalista e, em particular, o estruturalismo, estavam errados em negligenciar) predispõe a ignorar a questão da lógica interna dos objetos culturais, sua estrutura enquanto linguagem, à qual a tradição estruturalista concede uma atenção exclusiva. Mais profundamente, leva a esquecer os agentes e as instituições que produzem esses objetos, padres, juristas, escritores ou artistas, e para os quais eles cumprem também funções, que se definem, essencialmente, no interior do universo dos produtores. Max Weber tem o mérito de esclarecer, no caso particular da religião, o papel dos especialistas, e seus interesses próprios; contudo, ele permanece encerrado na lógica marxista da investigação das funções que, mesmo muito precisamente formuladas, não informam grande coisa sobre a própria estrutura da mensagem religiosa. Mas, sobretudo, não percebe que os universos de especialistas funcionam como microcosmos relativamente autônomos, como espaços estruturados (portanto, da competência de uma análise estrutural, mas de outro tipo) de relações objetivas entre posições — a do profeta e a do sacerdote ou a do artista consagrado e a do artista de vanguarda, por exemplo: essas relações são o verdadeiro princípio das tomadas de posição dos diferentes produtores, da concorrência que os opõe, das alianças que estabelecem, das obras que reproduzem ou que defendem.

A eficácia dos fatores externos, crises econômicas, transformações técnicas, revoluções políticas ou, muito simplesmente, demanda social de uma categoria particular de comanditários, de que a história social tradicional busca a manifestação direta nas obras, não pode exercer-se senão por intermédio das transformações da estrutura do campo que esses fatores podem determinar.

Pode-se, a título de analogia esclarecedora, evocar a noção de “república das letras” e reconhecer na descrição que dela propõe Bayle várias das propriedades fundamentais do campo literário (a guerra de todos contra todos, o fechamento do campo sobre si mesmo etc.): “É a liberdade que reina na república das letras. Essa república é um Estado extremamente livre. Aí se reconhece apenas o império da verdade e da razão: e, sob seus auspícios, faz-se a guerra inocentemente contra quem quer que seja. Os amigos devem precaver-se contra os amigos, os pais contra os filhos, os sogros contra os genros: é como um século de violência [...]. Aí cada um é simultaneamente soberano e subordinado de cada um”.⁵⁰

Porém, como bem o mostra o tom meio positivo, meio normativo dessa evocação literária do meio literário, essa noção da sociologia espontânea não tem nada de um conceito construído e jamais serviu de fundamento a uma análise rigorosa do funcionamento do mundo literário e nem a uma interpretação metódica da produção e da circulação das obras (como desejariam fazer crer aqueles que a redescobrem hoje). Além disso, a imagem, que vale apenas porque localiza uma verdadeira homologia estrutural, como faz com frequência a intuição comum, pode tornar-se perigosa se levar a ignorar tudo que, para além das equivalências na diferença, separa o campo literário do campo político (o mesmo equívoco pesa sobre a noção de vanguarda). Com efeito, se se encontram no campo literário todos os traços característicos do funcionamento dos campos político e econômico, e, de maneira mais geral, de todos os campos — relações de força, capital, estratégias, interesses —, não existe nenhum dos fenômenos designados por esses conceitos que aí não se revista de uma forma inteiramente específica, inteiramente irreduzível ao que são, por exemplo, os traços correspondentes no campo político.

Mais afastada ainda, a noção de *art world*, que está em uso nos Estados Unidos nos campos sociológico e filosófico, inspira-se em uma filosofia social completamente oposta àquela que habita a idéia de república das letras tal como a apresenta Bayle, e marca uma regressão em relação à teoria do campo tal como eu a propusera. Afirmando que “as obras de arte podem ser compreendidas como o resultado das atividades coordenadas de todos os agentes cuja cooperação é necessária para que a obra de arte seja o que é”, Howard S. Becker conclui daí que a averiguação deve estender-se a todos aqueles que contribuem para esse resultado, isto é, “aqueles que concebem a idéia da obra (por exemplo, os compositores ou os autores de peças), aqueles que a executam (os músicos ou os atores), aqueles que fornecem o equipamento material necessário (por exemplo, os fabricantes de instrumentos musicais) e aqueles que constituem o público da obra (frequentadores dos espetáculos, críticos etc.)”.⁵¹ Sem entrar em uma exposição metódica de tudo que separa essa visão do “mundo da arte” da teoria do campo literário ou artístico, observarei apenas que este último não é redutível a uma *população*, ou seja, a uma soma de agentes individuais ligados por simples relações de *interação* e, mais precisamente, de *cooperação*: o que falta, entre outras coisas, nessa evocação puramente descritiva e enumeradora, são as *relações objetivas* constitutivas da estrutura do campo e que orientam as lutas visando conservá-la ou transformá-la.

A SUPERAÇÃO DAS ALTERNATIVAS

A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis. Conservando o que está inscrito na noção de intertextualidade, isto é, o fato de que o espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomadas de posição que só podem ser compreendidas relacionamente, enquanto sistema de variações diferenciais, pode-se levantar a hipótese (confirmada pela análise empírica) de uma homologia entre o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico e, em particular, em sua *forma*, e o espaço das posições no campo de produção: por exemplo, o verso livre se define contra o alexandrino e tudo que ele implica esteticamente, mas também social e mesmo politicamente; com efeito, em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das “escolhas” têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas.

Assim, acha-se superada a oposição, freqüentemente descrita como uma antinomia invencível, entre a estrutura apreendida sincronicamente e a história. O motor da mudança e, mais precisamente, do processo propriamente literário de automatização e de desautomatização descrito pelos formalistas russos não está inscrito nas próprias obras, mas na oposição, que é constitutiva de todos os campos de produção cultural, embora se revista de sua forma paradigmática no campo religioso, entre a ortodoxia e a heresia: é significativo que Weber fale também, a propósito do sacerdócio e dos profetas, de *Veralltäglichung* e de *Ausseralltäglichung*, isto é, de banalização e de desbanalização, de rotinização e de desrotinização. O processo pelo qual as obras são levadas é o produto da luta entre aqueles que, em razão da posição dominante (temporalmente) que ocupam no campo (em virtude de seu capital específico), tendem à conservação, ou seja, à defesa da rotina e da rotinização, do banal e da banalização, em uma palavra, da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que estão inclinados à ruptura herética, à crítica das formas estabelecidas, à subversão dos modelos em vigor, e ao retorno à pureza das origens. De fato, apenas o conhecimento da estrutura pode dar os instrumentos de um verdadeiro conhecimento dos processos que conduzem a um novo estado da estrutura e que, a esse título, encerram também as condições da compreensão dessa estrutura nova.

É certo que, como o lembra o estruturalismo simbólico (tal como o define Michel Foucault para o caso da ciência), a orientação da mudança depende do estado do sistema das possibilidades (conceituais, estilísticas etc.) herdadas da história: são elas que definem o que é possível e impossível de pensar ou de fazer em um momento dado em um campo determinado; mas não é menos certo que ela depende também dos interesses (com frequência inteiramente desinteressados, segundo os cânones da existência ordinária) que orientam os agentes, em função de sua posição na estrutura social do campo de produção, para tal ou qual dos possíveis propostos ou, mais exatamente, para uma região do espaço dos possíveis homóloga à que ocupam no espaço das posições artísticas.

Em suma, as estratégias dos agentes e das instituições que estão comprometidos nas lutas literárias ou artísticas não se definem na confrontação pura com possíveis puros; dependem da posição que esses agentes ocupam na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição do capital específico, do reconhecimento, institucionalizado ou não, que lhes é concedido por seus pares-concorrentes e pelo grande público e que orienta sua percepção dos possíveis oferecidos pelo campo e sua "escolha" dos que se esforçarão por atualizar ou produzir. Mas, inversamente, as apostas da luta entre os dominantes e os pretendentes, as questões a propósito das quais se defrontam, as próprias teses e antíteses que eles se opõem mutuamente, dependem do estado da problemática legítima, isto é, do espaço das possibilidades legadas pelas lutas anteriores que tende a orientar a busca das soluções e, por conseguinte, o presente e o futuro da produção.

OBJETIVAR O SUJEITO DA OBJETIVAÇÃO

Ao fim dessa tentativa de empregar o princípio de reflexividade procurando objetivar (retrospectivamente) o espaço dos possíveis em relação ao qual se constituiu um método de análise das obras culturais que traz à luz, precisamente, a função decisiva do espaço dos possíveis na construção de toda obra cultural, desejar-se-ia ter convencido de que o *instrumento da ruptura* com todas as visões parciais é bem a idéia de campo: é ela, com efeito, ou, mais precisamente, o trabalho de construção de objeto do qual define o programa, que oferece a possibilidade real de assumir um ponto de vista sobre o conjunto dos pontos de vista dessa forma constituídos como tais. Esse trabalho de objetivação, quando se aplica, como aqui, ao próprio campo no qual se situa o sujeito da objetivação,

permite adotar um ponto de vista científico sobre o ponto de vista empírico do pesquisador que, estando assim objetivado, ao mesmo título que os outros pontos de vista, com todas as suas determinações e seus limites, encontra-se entregue à crítica metódica.

É ao se proporcionar os meios científicos de tomar como objeto seu ponto de vista ingênuo sobre o objeto que o sujeito científico opera verdadeiramente o corte com o sujeito empírico e, ao mesmo tempo, com os outros agentes que, profissionais ou profanos, permanecem encerrados em um ponto de vista que ignoram como tal. E se por vezes é tão difícil comunicar os resultados de uma investigação verdadeiramente reflexiva, é que se deve obter de cada leitor que renuncie a ver um "ataque" ou uma "crítica", no sentido ordinário, no que pretende ser uma análise, que aceite adotar sobre seu próprio ponto de vista o ponto de vista objetivador que está no princípio da análise e associar-se, especialmente o submetendo a uma crítica justa sobre a aceitação de suas premissas, ao esforço libertador para objetivar todas as objetivações, em vez de o recusar em seu princípio reduzindo-o a uma tentativa de dar as aparências da universalidade científica a um ponto de vista particular.

Adotar o ponto de vista da reflexividade não é renunciar à objetividade, mas colocar em questão o privilégio do sujeito cognoscente, que a visão antigenética isenta arbitrariamente, enquanto puramente noético, do trabalho de objetivação; é trabalhar para dar conta do "sujeito" empírico nos termos mesmos da objetividade construída pelo sujeito científico (especialmente ao situá-lo em um lugar determinado do espaço-tempo social) e, com isso, conferir-se a consciência e o domínio (possível) das sujeições que podem exercer-se sobre o sujeito científico através de todos os laços que o prendem ao "sujeito" empírico, aos seus interesses, suas pulsões, seus pressupostos, suas crenças, sua *doxa*, e que ele deve romper para constituir-se. Não basta buscar no sujeito, como o ensina a filosofia clássica do conhecimento, as condições de possibilidade, e também os limites, do conhecimento objetivo que ele institui. É preciso também buscar no objeto construído pela ciência *as condições sociais de possibilidade do "sujeito" erudito* (por exemplo, a *sckholé* e toda a herança de problemas, de conceitos, de métodos etc., que tornam sua atividade possível) e os limites possíveis de seus atos de objetivação.

Essa forma inteiramente insólita de reflexão leva a repudiar as pretensões absolutistas da objetividade clássica, mas sem condenar por isso ao relativismo: com efeito, as condições de possibilidade do sujeito científico e as de seu objeto não são mais que uma e mesma coisa, e a todo progresso no conhecimento das condições sociais de produção dos sujei-

tos científicos corresponde um progresso no conhecimento do objeto científico, e inversamente. Jamais se vê isso tão bem como quando a pesquisa toma por objeto o próprio campo científico, ou seja, o verdadeiro *sujeito* do conhecimento científico.

Apêndice

O INTELLECTUAL TOTAL E A ILUSÃO DA ONIPOTÊNCIA DO PENSAMENTO

A ilusão do pensamento sem limite jamais é tão visível quanto na análise que Sartre consagra à obra de Flaubert e na qual revela os limites da compreensão que pode ter de outro intelectual, isto é, de si próprio enquanto intelectual. Esse sonho de onipotência enraíza-se na posição social sem precedente que Sartre construiu ao concentrar apenas em sua pessoa um conjunto de poderes intelectuais e sociais até então divididos.¹ Transgredindo a fronteira invisível, mas mais ou menos intransponível, que separava os professores, filósofos ou críticos, e os escritores, os “bol-sistas” pequeno-burgueses e os “herdeiros” burgueses, a prudência acadêmica e a audácia de artista, a erudição e a inspiração, o peso do conceito e a elegância da escrita, mas também a reflexividade e a ingenuidade, Sartre realmente inventou e encarnou a figura do *intelectual total*, pensador escritor, romancista metafísico e artista filósofo que empenha nas lutas políticas do momento todas essas autoridades e essas competências reunidas em sua pessoa. O que tem como resultado, entre outras coisas, autorizá-lo a instaurar uma relação dissimétrica tanto com os filósofos quanto com os escritores, presentes ou passados, que ele pretende pensar melhor do que eles se pensam, fazendo da experiência do intelectual e de sua condição social o objeto privilegiado de uma análise que acredita perfeitamente lúcida.

A “revolução” filosófica contra as filosofias do conhecimento (simbolizadas por Léon Brunschwig) vai de par com a “revolução” na escrita da filosofia. O emprego da teoria husserliana da intencionalidade, que leva a substituir o mundo fechado da consciência se conhecendo pelo mundo aberto da consciência que “explode para” as coisas, para o mundo, para os outros, acarreta a irrupção no discurso filosófico de todo um universo de objetos novos (como o célebre garçom de café), excluídos da atmosfera um pouco confinada da filosofia “acadêmica” e até então reser-

vados aos escritores. Ele exige também uma maneira nova, abertamente literária, de falar desses objetos insólitos. E também um novo estilo de vida: o filósofo escreve, tradição de escritor, à mesa dos cafés. Como o revela sua escolha de Gallimard, baluarte da literatura pura, para publicar escritos filosóficos até então destinados a Alcan, antecessor das Presses Universitaires, Sartre abole a fronteira entre a filosofia literária e a literatura filosófica, entre os efeitos de "literariedade" autorizados pela análise fenomenológica e os efeitos de profundidade assegurados pelas análises existenciais do romance metafísico, *La nausée* [A náusea] ou *Le mur* [O muro]. Dramatizando e vulgarizando temas filosóficos, as peças de tese, *Huis clos* [Entre quatro paredes] ou *Le diable et le bon Dieu* [O diabo e o bom Deus], os predispõem a fazer parte ao mesmo tempo da conversação burguesa e dos cursos de filosofia.

Tradicionalmente atribuída aos universitários, a crítica é o acompanhamento indispensável dessa transformação profunda da estrutura da divisão do trabalho intelectual. No decorrer dos anos de aprendizagem, Sartre encontra na análise de seus autores preferidos, todos estranhos ao panteão escolar, uma oportunidade, um pouco acadêmica, de recensar e de assimilar as técnicas constitutivas de uma "tarimba" de escritor de vanguarda integrando as contribuições de Céline, Joyce, Kafka e Faulkner em uma forma literária imediatamente reconhecida, e com toda a razão, como muito "clássica": assim como em matéria de teatro, onde permanece mais próximo de Giraudoux, outro escritor da Escola Normal Superior, ou, a rigor, de Brecht — quanto a *Les séquestrés d'Altona* [Os seqüestrados de Altona] — que de Ionesco ou de Beckett, ele não realizou no romance a revolução das formas que exigiam suas críticas de *Situations*. Contudo, o discurso crítico permite conferir ares de um atestado de analista à imposição de uma nova definição do escritor e da forma romanesca. Ao escrever, a propósito de Faulkner, que uma técnica romanesca implica uma metafísica, ele constitui a si próprio como detentor do monopólio da legitimidade em matéria de romance, contra os Gide, Mauriac e outros Malraux, já que é o único a possuir um diploma de metafísico. Vê-se bem a função de autolegitimação da crítica quando, beirando a polêmica, ela se aplica aos concorrentes mais imediatos, como Camus, Blanchot ou Bataille, pretendentes à posição dominante, onde há lugar apenas para um só, e aos emblemas e atributos correlatos, como o direito de reivindicar a herança de Kafka, romancista metafísico por excelência.

As estratégias de distinção permitidas pela crítica devem sua eficácia particular ao fato de que se apóiam em uma obra "total" que autoriza

seu autor a introduzir em cada um dos domínios a totalidade do capital técnico e simbólico adquirido nos outros, a metafísica no romance ou a filosofia no teatro, definindo ao mesmo tempo seus concorrentes como intelectuais parciais, ou mesmo mutilados: Merleau-Ponty, a despeito de algumas incursões na crítica, não é senão um filósofo; Camus, por ter ingenuamente mostrado, com *Le mythe de Sisyphe* [O mito de Sísifo] ou *L'homme révolté* [O homem revoltado], que não tinha grande coisa de um filósofo profissional, não é mais que um romancista; Blanchot é apenas um crítico, e Bataille, um ensaísta; sem falar de Aron, de todo modo desqualificado por não ter retomado esse outro componente obrigatório da figura do intelectual total, o engajamento (de esquerda).

Preparada pelos ensaios críticos e pelos manifestos filosóficos do período antes da guerra, e também pelo grande sucesso de *A náusea*, imediatamente reconhecida como a síntese “magistral” da literatura e da filosofia, a concentração de todas as espécies de capital intelectual que funda a figura do intelectual total consoma-se no imediato pós-guerra com a criação de *Temps Modernes*: a “revista intelectual” que, como testemunha a composição do comitê de redação, reúne sob a bandeira de Sartre os representantes vivos de todas as tradições intelectuais reconciliadas na obra e na pessoa do fundador, permite constituir em programa coletivo o projeto sartriano de pensar todos os aspectos da existência (“não devemos esquecer nada de nosso tempo”, como dizia a “apresentação”) e, assim, orientar toda a produção intelectual, tanto em sua forma quanto em seus temas.

Mas a reconciliação de todos os gêneros de produção realizada por Sartre continua a ser uma forma particular da ambição filosófica, oriunda do cruzamento das duas fenomenologias, a de Hegel, lido por Kojève, e a de Husserl, revisto por Heidegger. Através do filósofo-escritor, a filosofia que, especialmente com Kant, afirmara-se contra os compromettimentos “mundanos” obtém no campo intelectual inteiro a posição hegemônica que sempre reivindicara — sem nunca o obter realmente senão no campo universitário. E compreende-se que a vontade de totalização, forma que a ambição do poder absoluto toma no campo intelectual, jamais se afirme tão claramente quanto nas obras filosóficas, e antes de tudo em *O ser e o nada*, primeira afirmação da pretensão ao pensamento insuperável (que encontrará sua arma absoluta na dialética onívora da *Crítica da razão dialética*, último esforço para manter um poder intelectual ameaçado): o volume mesmo da obra, que é o das sumas ou dos tratados, a amplitude do campo de visão e do universo dos objetos abordados, aparentemente coextensivo à própria vida, de fato muito clássico e

muito próximo de uma tradição escolar ampliada, a altivez soberana (marcada, entre outros sinais, pela ausência de referências) do confronto com os autores da mais alta posição, Hegel, Husserl ou Heidegger, e sobretudo, talvez, a pretensão de tudo superar e de tudo conservar, a começar pelo objeto dos sistemas de pensamento concorrentes, como a psicanálise ou as ciências sociais, tudo, nessa obra, atesta a vontade de instituir a filosofia como instância fundadora, autorizada a reinar sem reservas sobre todos os terrenos da existência e do pensamento, a instaurar-se como instância transcendente, capaz de revelar à pessoa, à instituição ou ao pensamento a que se aplica uma verdade sobre ele mesmo da qual está desapossado.

Tornando-se a encarnação do intelectual total, Sartre não podia deixar de deparar-se com as exigências de engajamento que estavam inscritas na personagem do intelectual desde Zola e na vocação ao magistério moral que era tão completamente constitutiva da figura do intelectual dominante que se impusera, por um momento, ao próprio Gide. Defrontado com a política, isto é, no período quase revolucionário que sucedeu ao fim da Segunda Guerra Mundial, com o Partido Comunista, encontra mais uma vez, na estratégia tipicamente filosófica da superação radical pela contestação crítica dos fundamentos (que empregará também em relação ao marxismo e às ciências do homem), o meio de dar uma forma teoricamente aceitável à relação de legitimação mútua que se esforça por instaurar com o partido (à maneira dos surrealistas antes da guerra, mas em uma atmosfera intelectual e em um estado do Partido Comunista muito diferentes). O livre assentimento do “companheiro de estrada” de alta categoria não tem nada da entrega de si incondicional (boa para o proletariado, segundo a equação: “O partido é o proletariado”...) que por vezes se quis ver aí: ele é o que permite ao intelectual constituir-se em consciência fundadora do partido, situar-se com respeito ao partido e ao “povo” na relação que é a do Para-si com o Em-si, e garantir assim um diploma de virtude revolucionária enquanto preserva a plena liberdade de uma adesão eletiva que é vivida como a única capaz de fundar-se em razão. Essa distância com respeito a todas as posições estabelecidas e àquelas que as ocupam, comunistas da *Nouvelle Critique* ou católicos de *Esprit*, é o que define o “intelectual livre”, e sua transfiguração ontológica, o Para-si.

Poder-se-ia mostrar, com efeito, que as categorias fundamentais da ontologia sartriana, o Para-si e o Em-si, são uma forma sublimada da antítese, que obseda toda a obra de Sartre, entre o “intelectual” e o “burguês” ou o povo: “bastardo” injustificado, película de nada e de liber-

dade entre os burgueses, os “canalhas” de *A náusea*, e o povo, que têm em comum ser plenamente o que são, sem mais, o intelectual está sempre a distância de si próprio, separado de seu ser, portanto, de todos aqueles que são apenas o que são, pelo afastamento ínfimo e insuperável que constitui sua miséria e sua grandeza.² Sua miséria, logo, sua grandeza: essa reviravolta está no cerne da transfiguração ideológica que, de Flaubert a Sartre (e mais além), permite ao intelectual basear seu ponto de honra espiritual na transmutação em livre escolha de sua exclusão dos poderes e dos privilégios temporais. E o “desejo de ser Deus”, reunião imaginária do Em-si e do Para-si, que Sartre inscreve na universalidade da condição humana, poderia não ser, em definitivo, mais que uma forma transfigurada da ambição de reconciliar a plenitude satisfeita do burguês e a inquietude crítica do intelectual, sonho de mandarim que se exprimia mais ingenuamente em Flaubert: “viver como burguês e pensar como um semideus”.

Sartre converte em estrutura ontológica, constitutiva da existência humana em sua universalidade, a experiência social do intelectual, pária privilegiado, condenado à maldição (abençoada) da consciência que lhe proibe a coincidência beata consigo mesmo e da liberdade que o coloca a distância de sua condição e de seus condicionamentos. A inquietação que ele exprime é o mal de ser intelectual e não o mal-estar no mundo intelectual, onde está, no final das contas, como um peixe na água.³

O PONTO DE VISTA DO AUTOR
Algumas propriedades gerais dos campos
de produção cultural

O objeto de um verdadeiro crítico deveria ser descobrir qual problema o autor se colocou (sem o saber ou sabendo) e averiguar se o resolveu ou não.

Paul Valéry

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo).¹

O leitor poderá, ao longo de todo este texto, substituir *escritor* por *pintor, filósofo, cientista* etc., e *literário* por *artístico, filosófico, científico* etc. (Para lembrá-lo disso todas as vezes que for necessário, isto é, todas as vezes que não se tiver podido recorrer à designação genérica de *produtor cultural*, escolhida, sem prazer particular, para marcar a ruptu-

ra com a ideologia carismática do “criador”, far-se-á seguir a palavra *escritor de etc.*) Isso não significa que se ignorem as diferenças entre os campos. Assim, por exemplo, a intensidade da luta varia, sem dúvida, segundo os gêneros, e segundo a raridade da competência específica que exigem em cada época, ou seja, segundo a probabilidade da “concorrência desleal” ou do “exercício ilegal” (o que certamente explica que o campo intelectual, incessantemente sob a ameaça da heteronomia e dos produtores heterônomos, seja um dos lugares privilegiados para apreender a lógica de lutas que obsedam todos os campos).

Assim, a hierarquia real dos fatores explicativos impõe inverter a progressão adotada ordinariamente pelos analistas: é preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi — com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída —, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (por exemplo, no caso de Flaubert, as contradições inerentes à arte pela arte e, de maneira mais geral, à condição de artista).

O CAMPO LITERÁRIO NO CAMPO DO PODER

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao “povo” quanto em relação aos “burgueses”) não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas.²

Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a *profecia*, e especialmente a profecia de infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração,³ a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse. O que não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira; e também condições econômicas do acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos.

Seria preciso analisar, nessa lógica, as relações entre os escritores ou os artistas e os editores ou os diretores de galeria. Essas personagens *duplas* (de que Flaubert desenhou a figura paradigmática com a personagem de Arnoux) são aquelas pelas quais a lógica da “economia” penetra até o coração do universo da produção para produtores; assim, precisam reunir disposições inteiramente contraditórias: disposições econômicas que, em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo. De fato, a lógica das homologias estruturais entre o campo dos editores ou das galerias e o campo dos artistas ou dos escritores correspondentes faz com que cada um dos “vendilhões do templo” da arte apresente propriedades próximas das de “seus” artistas ou de “seus” escritores, o que favorece a relação de confiança e de crença na qual se baseia a exploração (podendo os negociantes contentar-se em apanhar o escritor ou o artista em seu próprio jogo, o do *desinteresse estatutário*, para obter dele a renúncia que torna possíveis seus lucros).

Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção

cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político. Por conseguinte, são a cada momento o lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterônomo, favorável àqueles que dominam o campo econômica e politicamente (por exemplo, a “arte burguesa”), e o princípio autônomo (por exemplo, a “arte pela arte”), que leva seus defensores mais radicais a fazer do fracasso temporal um sinal de eleição e do sucesso um sinal de comprometimento com o século.⁴ O estado da relação de forças nessa luta depende da autonomia de que dispõe *globalmente* o campo, ou seja, do grau em que suas normas e suas sanções conseguem impor-se ao conjunto dos produtores de bens culturais e àqueles mesmos que, ocupando a posição temporalmente (e temporariamente) dominante no campo de produção cultural (autores de peças ou de romances de sucesso) ou aspirando a ocupá-la (produtores dominados disponíveis para tarefas mercenárias), são os mais próximos dos ocupantes da posição homóloga no campo do poder, portanto, os mais sensíveis às solicitações externas e os mais heterônomos.

O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois pólos do campo, isto é, entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o *subcampo de grande produção*, que se encontra *simbolicamente* excluído e desacreditado. No primeiro, cuja lei fundamental é a independência com relação às solicitações externas, a economia das práticas baseia-se, como em um *jogo de perde-ganha*, em uma inversão dos princípios fundamentais do campo do poder e do campo econômico. Ela exclui a busca do lucro e não garante nenhuma espécie de correspondência entre os investimentos e os rendimentos monetários; condena a procura das honras e das grandezas temporais.⁵

Segundo o *princípio de hierarquização externa*, que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes do campo do poder (e também no campo econômico), ou seja, segundo o critério do *êxito temporal* medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas (etc.)

conhecidos e reconhecidos pelo "grande público". O *princípio de hierarquização interna*, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos por seus pares e unicamente por eles (pelo menos na fase inicial de seu trabalho) e que devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do "grande público".

Pelo fato de que dá uma boa medida do grau de independência ("arte pura", "pesquisa pura" etc.) ou de subordinação ("arte comercial", "pesquisa aplicada" etc.) com relação à demanda do "grande público" e às sujeições do mercado, logo, da presumida adesão aos valores de desinteresse, o volume do público (portanto, sua qualidade social) constitui sem dúvida o indicador mais seguro e mais claro da posição ocupada no campo. A heteronomia sobrevém, com efeito, pela demanda que pode tomar a forma da encomenda personalizada formulada por um "patrão", mecenas ou cliente, ou da expectativa e da sanção anônimas de um mercado. Por conseguinte, não existe nada que divida mais claramente os produtores culturais que a relação que mantêm com o *sucesso comercial* ou mundano (e com os meios de o obter, como por exemplo, hoje, a submissão à imprensa ou aos meios de comunicação modernos): reconhecido e aceito, ou mesmo expressamente procurado por uns, é recusado pelos defensores de um princípio de hierarquização autônomo enquanto atestado de um interesse mercenário pelos lucros econômicos e políticos. E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público.

Essas visões opostas do sucesso temporal e da sanção econômica fazem com que haja poucos campos, salvo o próprio campo do poder, em que o antagonismo seja tão total (nos limites dos interesses ligados à vinculação ao campo) entre os ocupantes das posições polares: os escritores ou os artistas de opiniões opostas podem, no limite, não ter nada em comum a não ser sua participação na luta pela imposição de definições opostas da produção literária ou artística. Perfeita ilustração da distinção entre as relações de interação e as relações estruturais que são constitutivas de um campo, eles podem jamais se encontrar, ou mesmo ignorar-se metodicamente, e permanecer profundamente determinados, em sua prática, pela relação de oposição que os une.

Na segunda metade do século XIX, momento em que o campo literário chega a um grau de autonomia que jamais ultrapassou depois, tem-se, assim, uma primeira hierarquia segundo o grau de dependência real ou suposta com relação ao público, ao sucesso, à economia. Essa hierar-

quia principal vê-se ela própria recortada por uma outra, que se estabelece (na segunda dimensão vertical do espaço) segundo a *qualidade social e "cultural"* do público atingido (medida por sua suposta distância do foco dos valores específicos) e segundo o capital simbólico que assegura aos produtores ao conceder-lhes seu reconhecimento. É assim que, no seio do *subcampo de produção restrita* que, estando destinado de maneira exclusiva à produção para produtores, reconhece apenas o princípio de legitimidade específica, aqueles que estão certos do reconhecimento de seus pares, suposto indício de uma consagração duradoura (a vanguarda consagrada), opõem-se aos que não chegaram ao mesmo grau de reconhecimento do ponto de vista dos critérios específicos. Essa posição inferior reúne artistas ou escritores de idade e de geração artística diferentes que podem contestar a vanguarda consagrada, seja em nome de um princípio de legitimação novo, segundo o modelo da heresia, seja em nome da volta a um princípio de legitimação antigo (cf. *diagrama*, p. 144).

O não-sucesso é em si ambíguo, já que pode ser percebido seja como escolhido, seja como sofrido, e que os indícios do reconhecimento dos pares, que separa os "artistas malditos" dos "artistas frustrados", são sempre incertos e ambíguos, tanto para os observadores como para os próprios artistas: os autores mais *malsucedidos* podem encontrar nessa indeterminação objetiva o meio de manter uma incerteza sobre seu próprio destino, auxiliados nisso por todos os apoios institucionais que a má-fé coletiva lhes assegura. Além disso, a institucionalização da revolução permanente como modo de transformação legítima dos campos de produção cultural faz com que a vanguarda literária e artística se beneficie, desde o fim do século XIX, de um preconceito favorável baseado na lembrança dos "erros" de percepção e de apreciação dos críticos e dos públicos do passado: o fracasso pode, portanto, sempre encontrar justificativas em instituições oriundas de todo um trabalho histórico, como a noção de "artista maldito", que confere uma existência reconhecida à defasagem real ou suposta entre o sucesso temporal e o valor artístico; e, mais amplamente, o fato de que os agentes ou as instâncias que são designados ou se designam para julgar e consagrar estão eles próprios em luta pela consagração, logo, sempre relativizáveis e contestados, assegura um apoio objetivo ao trabalho da má-fé graças ao qual os pintores sem clientela, os atores sem papéis, os escritores sem publicações ou sem público podem dissimular seu malogro servindo-se da ambigüidade dos critérios do sucesso que permite confundir o fracasso eletivo e provisório do "artista maldito" com o fracasso sem rodeios do "frustrado". Trabalho que se torna cada vez mais difícil à medida que, com o tempo e o envelhecimen-

to, o estreitamento dos possíveis anunciado pela repetição das sanções negativas torna cada vez mais insustentável o prolongamento voluntarista da indeterminação adolescente.

Ainda que a lógica da concorrência pela redescoberta, a reabilitação ou a canonização das obras do passado acabe por assegurar uma forma de “sobrevivência literária” a muitos escritores que seus contemporâneos teriam classificado sem hesitação na categoria dos “frustrados”, é raro encontrar um caso tão extraordinário quanto o de Alphonse Rabbe, autor de um *Album d'un pessimiste* [Álbum de um pessimista], recentemente reeditado, do qual Pascale Casanova desenha assim o retrato: “Escritor frustrado, esquecido, omitido por todos os seus contemporâneos, poeta medíocre, nascido em 1788 na Provença e que fracassará em todos os seus empreendimentos. Pintor malgrado, crítico de arte sem grande talento, músico amador, ator condenado à comédia por seu sotaque meridional, historiador secundário, político provinciano, panfletista anônimo, jornalista marginal, morreu em 1829, deixando uma obra póstuma comovente, apologia do suicídio, intitulada, logicamente, *Álbum de um pessimista*. Foi promovido a ‘surrealista na morte’, um século mais tarde, por André Breton”.⁶

Da mesma maneira, no outro pólo do campo, do lado do subcampo de grande produção, votado e devotado ao mercado e ao lucro, uma oposição homóloga à que separa a vanguarda consagrada da vanguarda estabelece-se, por intermédio da dimensão e da qualidade social do público (parcialmente responsável pelo volume dos lucros), portanto, do valor da consagração que proporciona por seus sufrágios, entre a arte burguesa, provida de todos os direitos de burguesia, e a arte “comercial” em estado puro, duplamente desvalorizada, enquanto mercantil e “popular”: os autores que chegam a conseguir os sucessos mundanos e a consagração burguesa (a Academia especialmente) distinguem-se tanto por sua origem social e sua trajetória quanto por seu estilo de vida e suas afinidades literárias daqueles que estão condenados aos sucessos ditos populares, tais como os autores de romances rurais, de *vaudevilles* ou os cançonetistas.

O grau de autonomia do campo pode ser medido pela importância do efeito de retradução ou de *refração* que sua lógica específica impõe às influências ou aos comandos externos e à transformação, ou mesmo transfiguração, por que faz passar as representações religiosas ou políti-

cas e as imposições dos poderes temporais (a metáfora mecânica da refração, evidentemente muito imperfeita, vale aqui apenas negativamente, para expulsar dos espíritos o modelo, mais impróprio ainda, do reflexo). Pode ser medido também pelo rigor das sanções negativas (descrédito, exclusão etc.) que são infligidas às práticas heterônomas tais como a submissão direta a diretrizes políticas ou mesmo a solicitações estéticas ou éticas, e sobretudo pelo vigor das incitações positivas à resistência, ou até à luta aberta contra os poderes (podendo a mesma vontade de autonomia conduzir a tomadas de posição opostas segundo a natureza dos poderes aos quais se opõe).

O grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais.⁷ Ele é proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas (valor conferido ao nome de escritor ou de filósofo, licença estatutária e quase institucionalizada de contestar os poderes etc.). É em nome desse capital coletivo que os produtores culturais sentem-se no direito e no dever de ignorar as solicitações ou as exigências dos poderes temporais, ou até de as combater invocando contra elas seus princípios e suas normas próprias: quando estão inscritas em estado de potencialidade objetiva, ou mesmo exigência, na *razão específica* do campo, as liberdades e as audácias que seriam desarrazoadas ou simplesmente impensáveis em um outro estado do campo ou em um outro campo tornam-se normais, ou até banais.⁸

O poder simbólico que se adquire na obediência às regras de funcionamento do campo opõe-se a todas as formas de poder heterônimo que certos artistas ou escritores e, mais amplamente, todos os detentores de capital cultural — peritos, quadros de pessoal, engenheiros, jornalistas — podem ver-se conferir, em contrapartida dos serviços técnicos ou simbólicos que prestam aos dominantes (especialmente na reprodução da ordem simbólica estabelecida). Esse poder heterônimo pode estar presente no próprio seio do campo e os produtores mais completamente devotados às verdades e aos valores internos são consideravelmente enfraquecidos por essa espécie de “cavalo de Tróia” que representam os escritores e os artistas que aceitam curvar-se à demanda externa.

Isso posto, a submissão nunca é tão total quanto o faz crer a visão polêmica quando trata todos os escritores conservadores como simples *porta-vozes*. Nada ilustra melhor — porque permite raciocinar *a fortiori* — o efeito de refração exercido pelo campo que o caso dos escritores mais visivelmente sujeitos às necessidades externas — as exercidas pelos pode-

res políticos, conservadores ou progressistas, ou as dos poderes econômicos, que podem pesar diretamente ou pela mediação do sucesso de público ou de imprensa etc.: a lógica da polêmica política, que obseda ainda muitas análises com pretensão científica, leva, assim, a ignorar a diferença entre as representações que eles propõem e as produzidas pelos próprios dominantes, banqueiros, dirigentes de indústria, homens de negócios, ou seus representantes na ordem política, quando agem como produtores ocasionais de bens culturais.

No caso exemplar das “filosofias” conservadoras que aparecem na Alemanha na primeira metade do século XIX, ou seja, em um momento em que as bases tradicionais da aristocracia e de sua confiança em sua própria legitimidade estão abaladas (especialmente em razão das reformas que tendem a abolir os privilégios e a servidão), as obras produzidas por ideólogos profissionais distinguem-se imediatamente pelo fato de que trazem inúmeras marcas da vinculação de seu autor ao campo intelectual. Assim, mesmo que apele a aristocratas estranhos ao campo, um escritor como Adam Müller, autor de artigos ou de ensaios de estilo empolado e mais ou menos filosófico, manifesta sua vinculação ao campo no fato de que se sente obrigado a atacar violentamente Fichte e as tradições intelectuais dominantes (Kant e a lei natural, os fisiocratas e a agricultura racional, Adam Smith e a ideologia do mercado) antes de propor uma verdadeira “teoria”, baseada na “idéia” (que ele distingue do “conceito”) de “riqueza natural”; separa-se, nisso, dos simples amadores, políticos ou grandes aristocratas, que não se embaraçam com essas preocupações “teóricas”: como, por exemplo, um Friedrich August von der Marwitz, que, com a segurança inocente da ignorância, exalta, em cartas ou ensaios destinados aos seus congêneres, a terra, o nascimento, a natureza e a tradição, denuncia as reformas, a centralização da administração, a generalização da economia de mercado, e dirige-se muito diretamente aos aristocratas que asseguram sua reconversão entrando para o exército ou fazendo o jogo da modernização econômica.⁹

A mesma oposição é encontrada na literatura de inspiração tecnocrática que floresceu na França entre 1950 e 1970, separando autores que, embora desenvolvam pensamentos mais ou menos intercambiáveis em sua temática (o que autoriza a analisá-los como um todo), distinguem-se muito profundamente por suas estratégias discursivas e muito especialmente pela direção na qual se orientam suas referências:¹⁰ os profissionais se referem tanto mais — pelo menos negativamente — ao campo intelectual,

aos seus debates e aos seus problemas, às suas convenções e aos seus pressupostos, quanto mais fortemente são aí reconhecidos e reconhecem-lhe mais fortemente as normas (distribuindo-se segundo uma hierarquia que, para reter apenas algumas referências, vai de Jean Fourastié a Bertrand de Jouvenel e a Raymond Aron); os amadores, políticos (Michel Ponia-towski, Valéry Giscard d'Estaing), dirigentes de indústria (François Dalle) ou altos funcionários (François Bloch-Lainé ou Pierre Massé), contentam-se muitas vezes em reproduzir discursos de escola, saídos mais ou menos diretamente das obras ou dos cursos dos profissionais, sem se embarçar com problemas que preocupam os intelectuais, e dos quais ignoram freqüentemente até a existência.

Sendo objetiva e subjetivamente estranhos ao campo de produção cultural, os produtores que se pode chamar *ingênuos*, por analogia com o campo da pintura, podem exprimir suas convicções no primeiro grau, sem prestar a menor atenção aos outros produtores (salvo, no caso dos políticos, aos que estão situados, como eles, no campo político), como testemunham a simplicidade de seu estilo, a saudável segurança de sua argumentação e sobretudo a ingenuidade de suas referências.

Ao contrário, sob pena de excluir-se do campo, aqueles que as taxinomias indígenas classificam como "intelectuais de direita" não têm mais direito a essa robusta inocência, e sua preocupação de afirmar suas franquias estatutárias de intelectuais leva-os a tomar distâncias das verdades primeiras do conservantismo primário, mas para melhor as recuperar ao fim da polêmica contra os "intelectuais de esquerda": a própria simplicidade ou clareza que afetam pretende-se recusa deliberada da vã complexidade dos que eles designam, *de fora*, como "os intelectuais", isto é, "os intelectuais de esquerda". A fórmula geradora de seu discurso está contida por inteiro no título famoso de Raymond Aron, *L'opium des intellectuels*, trocadilho que vira o *slogan* marxista sobre a religião como "ópio do povo" contra os intelectuais consagrados à religião marxista do "povo", e contra sua pretensão à condição de estimuladores dos espíritos.¹¹

O NOMOS E A QUESTÃO DOS LIMITES

As lutas internas, especialmente as que opõem os defensores da "arte pura" aos defensores da "arte burguesa" ou "comercial" e levam os

primeiros a recusar aos segundos o próprio nome de escritor, tomam inevitavelmente a forma de conflitos de *definição*, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os *limites* do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que dão direito à condição de escritor, de artista ou de cientista) que é a mais apropriada para o justificar por existir como existe. Assim, quando os defensores da definição mais “pura”, mais rigorista e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas (etc.) que não são *realmente* artistas, ou que não são artistas *verdadeiros*, recusam-lhes a existência *enquanto* artistas, ou seja, do *ponto de vista* que, enquanto artistas “verdadeiros”, querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (*nomos*) que define o campo artístico (etc.) *enquanto tal*, isto é, como lugar da arte enquanto arte.

Esse “ver enquanto tal” (segundo a expressão de Wittgenstein) que os artistas “puros” procuram impor contra a visão ordinária não é outro, pelo menos nesse caso, que não o ponto de vista fundador pelo qual o campo se constitui como tal e que, a esse título, define o direito de entrada no campo: “que ninguém entre aqui” se não estiver dotado de um ponto de vista que concorde ou coincida com o ponto de vista fundador do campo; se, recusando jogar o jogo da arte enquanto arte, que se define contra a visão ordinária e contra os fins mercantis ou mercenários daqueles que se colocam ao seu serviço, pretender reduzir os negócios de arte a negócios de dinheiro (segundo o princípio fundador do campo econômico, “negócios são negócios”). A definição mais estrita e mais restrita do escritor (etc.), que aceitamos hoje como evidente, é o produto de uma longa série de exclusões ou rejeições visando recusar a existência enquanto escritores dignos desse nome a toda espécie de produtores que podiam viver-se como escritores em nome de uma definição mais ampla e mais frouxa da profissão.

Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se se preferir, o monopólio do *poder de consagração* dos produtores ou dos produtos. Mais precisamente, a luta entre os ocupantes dos dois pólos opostos do campo de produção cultural tem como aposta o monopólio da imposição da definição legítima do escritor, e é compreensível que ela se organize em torno da oposição entre a

autonomia e a heteronomia. Por conseguinte, se o campo literário (etc.) é universalmente o lugar de uma luta pela definição do escritor, não existe definição universal do escritor e a análise nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor.

Isso significa dizer que os problemas de amostragem que se colocam a todos os especialistas não podem ser resolvidos por um desses decretos arbitrários da ignorância que são batizados de definições operatórias (e que têm todas as probabilidades de não passar da aplicação inconsciente de uma definição histórica, portanto, quando se trata de épocas distantes, anacrônica): a indistinção semântica de noções como as de escritor ou de artista é a uma só vez o produto e a condição das lutas que visam impor-lhe a definição. A esse título, faz parte da própria realidade que se trata de interpretar. Decidir no papel e de maneira mais ou menos arbitrária debates que não estão decididos na realidade, como a questão de saber se determinado pretendente ao título de escritor (etc.) faz parte da população dos escritores, é esquecer que o campo de produção cultural é o lugar de lutas que, através da imposição da definição dominante do escritor, visam delimitar a população daqueles que estão no direito de participar da luta pela definição do escritor.

Essa luta a propósito dos limites do grupo e das condições da participação não tem nada de abstrato: a realidade de toda a produção cultural, e a própria idéia do escritor, podem ver-se radicalmente transformadas apenas pelo fato de um alargamento do conjunto das pessoas que têm uma palavra a dizer sobre as coisas literárias. Daí se segue que toda pesquisa que vise, por exemplo, estabelecer as propriedades dos escritores ou dos artistas em um momento dado predetermina seu resultado na decisão inaugural pela qual delimita a população submetida à análise estatística.¹²

Só se pode sair do círculo enfrentando-o como tal. Cabe à própria pesquisa recensear as definições confrontadas, com a indistinção inerente aos seus usos sociais, fornecer os meios de descrever-lhes as bases sociais: por exemplo, analisando estatisticamente como se distribuem entre os produtores de livros (socialmente caracterizados) diversos índices de reconhecimento enquanto escritor (como a presença em catálogos ou listas de premiação) conferidos por diferentes instâncias de consagração (academias, sistema de ensino, autores de listas etc.) e examinando como se distribuem no espaço assim construído os próprios autores de catálogos

ou de listas de premiação e de definições do escritor, dever-se-ia conseguir determinar os fatores que condicionam o acesso às diferentes formas da condição de escritor, e, portanto, o conteúdo implícito e explícito das definições confrontadas.

Mas pode-se também romper o círculo construindo um modelo do *processo de canonização que leva à instituição dos escritores*, através de uma análise das diferentes formas de que se revestiu o panteão literário, nas diferentes épocas, nos diferentes *quadros de honra* propostos tanto em documentos — manuais, trechos escolhidos etc. — quanto em monumentos — retratos, estátuas, bustos ou medalhões de “grandes homens” (pensamos em tudo que Francis Haskell extrai do quadro de Delaroche, pintado em 1837 no hemicíclio da Escola de Belas-Artes e apresentando o panteão dos artistas consagrados do momento¹³). Poder-se-ia, acumulando métodos diferentes, tentar acompanhar o processo de consagração na diversidade de suas formas e de suas manifestações (inauguração de estátuas e de placas comemorativas, atribuição de nomes de rua, criação de sociedades de comemoração, introdução nos programas escolares etc.), observar as oscilações da cotação dos diferentes autores (através das curvas de livros ou de artigos escritos a seu respeito), extrair a lógica das lutas de reabilitação etc. E não seria a menor contribuição de um tal trabalho tornar consciente o processo de persuasão consciente ou inconsciente que nos leva a aceitar como evidente a hierarquia instituída.¹⁴

As lutas de definição (ou de classificação) têm como aposta *fronteiras* (entre os gêneros ou as disciplinas, ou entre os modos de produção no interior de um mesmo gênero), e, com isso, hierarquias. Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo. Com efeito, o aumento do volume da população dos produtores é uma das mediações principais através das quais as mudanças externas afetam as relações de força no seio do campo: as grandes alterações nascem da irrupção de recém-chegados que, apenas como resultado de seu número e de sua qualidade social, introduzem inovações em matéria de produtos ou de técnicas de produção, e tendem a impor ou pretendem impor em um campo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado um novo modo de avaliação dos produtos.

É já existir em um campo aí produzir efeitos, ainda que sejam simples reações de resistência ou de exclusão. Daí se segue que os dominantes têm dificuldade em defender-se contra a ameaça contida em toda redefinição do direito de entrada explícito ou implícito sem conferir existência, pelo

fato de os combater, àqueles que pretendem excluir. O Théâtre-Libre existe realmente no subcampo teatral desde que constitui o objeto dos ataques dos defensores oficiais do teatro burguês — que, aliás, contribuíram efetivamente para apressar-lhe o reconhecimento. E poder-se-iam multiplicar ao infinito os exemplos de situações em que os membros plenos do campo estão condenados a hesitar, como nas questões de honra e em todas as lutas simbólicas, entre o golpe do desprezo que, se não é compreendido, corre o risco de aparecer como impotência ou covardia desprezíveis, e a condenação ou a denúncia que, ainda que custe, encerram uma forma de reconhecimento.

Uma das propriedades mais características de um campo é o grau no qual seus limites dinâmicos, que se estendem tão longe quanto se estende o poder de seus efeitos, são convertidos em uma fronteira jurídica, protegida por um direito de entrada explicitamente codificado, tal como a posse de títulos escolares, o êxito em um concurso etc., ou por medidas de exclusão e de discriminação tais como as leis que visam assegurar um *numerus clausus*. Um alto grau de codificação da entrada no jogo vai de par com a existência de uma regra do jogo explícita e de um consenso mínimo sobre essa regra; ao contrário, a um grau de codificação fraco correspondem estados dos campos em que a regra do jogo está em jogo no jogo. Os campos literário ou artístico caracterizam-se, à diferença notadamente do campo universitário, por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos* que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam: a análise das propriedades dos agentes atesta que eles não exigem o capital econômico herdado no mesmo grau que o campo econômico, nem o capital escolar no mesmo grau que o campo universitário ou mesmo setores do campo do poder tais como a alta função pública.¹⁵

Porém, porque é um desses *lugares incertos* do espaço social que oferecem postos mal definidos, antes por fazer que feitos e, nessa medida mesma, extremamente elásticos e pouco exigentes, e também futuros muito incertos e extremamente dispersos (ao contrário, por exemplo, da função pública ou da universidade), o campo literário e artístico atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições, portanto, por suas ambições, e com frequência bastante providos de confiança e de segurança para recusar contentar-se com uma carreira de universitário ou de funcionário e para enfrentar os riscos dessa profissão que não é uma profissão.

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal. Contudo, vêem-se os proveitos subjetivos oferecidos por essa dupla condição, permitindo a identidade proclamada, por exemplo, satisfazer-se com todas as ocupações ditas de subsistência que são oferecidas pela própria profissão, como as de leitor ou revisor nas editoras, ou por instituições aparentadas, jornalismo, televisão, rádio etc. Esses empregos, dos quais as profissões de arte têm o equivalente, sem falar do cinema, têm a virtude de colocar seus ocupantes no coração do “meio”, ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações e se adquirem as proteções úteis para chegar à publicação, e onde se conquistam, por vezes, as posições de poder específico — as situações de editor, de diretor de revista, de coleção ou de obras coletivas — que podem servir para o aumento do capital específico, através do reconhecimento e das homenagens obtidos da parte dos recém-chegados em troca da publicação, do apadrinhamento de conselhos etc.

É pelas mesmas razões que o campo literário é tão atraente e tão acolhedor para todos aqueles que possuem todas as propriedades dos dominantes *menos uma*, “parentes pobres” das grandes dinastias burguesas,¹⁶ aristocratas arruinados ou em declínio, membros de minorias estigmatizadas e repelidas das outras posições dominantes, e em particular da alta função pública, e cuja identidade social mal assegurada e contraditória predispõe de alguma maneira a ocupar a posição contraditória de dominado entre os dominantes. Assim, por exemplo, se se excetua o teatro “burguês” que pede uma convivência imediata entre o autor e seu público, a discriminação racial é, de maneira muito geral, menos forte no campo intelectual e artístico do que nos outros campos; ela é sem dúvida menos forte, em todo caso, em razão do peso do estilo e do estilo de vida na personagem do escritor ou do artista, que a discriminação puramente social (contra os provincianos, especialmente) de que dão testemunho as inúmeras manifestações do desprezo de classe nas polêmicas.

As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto. Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é *importante* (“o que me importa”, *interest*, por oposição “ao que me é igual”, *in-diferente*). Mas é igualmente verdade que certa forma de adesão ao jogo, de crença no jogo e no valor das apostas, que fazem com que o jogo valha a pena ser jogado, está no princípio do funcionamento do jogo, e que a *colusão* dos agentes na *illusio* está no fundamento da concorrência que os opõe e que constitui o próprio jogo. Em suma, a *illusio* é a condição do funcionamento de um jogo no qual ela é também, pelo menos parcialmente, o produto.

Essa participação interessada no jogo instaura-se na relação conjuntural entre um *habitus* e um campo, duas instituições históricas que têm em comum o fato de ser habitadas (com algumas discordâncias) pela mesma lei fundamental; ela é essa relação mesma. Não tem nada de comum, portanto, com essa emanção de uma *natureza humana* que se coloca comumente sob a noção de interesse.

Como o mostram de maneira evidente a história e a sociologia comparada, e especialmente a análise das sociedades pré-capitalistas — ou dos campos de produção cultural de nossas sociedades —, a forma particular da *illusio* que o campo econômico implica, isto é, o interesse econômico no sentido de utilitarismo, e da economia, não passa de um caso particular entre um universo de formas de interesse realmente observadas; ela é a uma só vez a condição e o produto da emergência do campo econômico que se constitui ao instituir em lei fundamental a busca da maximização do lucro monetário. Embora seja uma instituição histórica ao mesmo título que a *illusio* artística, a *illusio* econômica como interesse pelo jogo baseado no interesse econômico no sentido restrito apresenta-se com todas as aparências da universalidade lógica. É preciso ser grato a Pareto por exprimir com toda a clareza essa ilusão da universalidade que sustenta toda a teoria econômica quando opõe as condutas “determinadas pelo uso”, como o fato de tirar o chapéu ao entrar em uma sala, e as condutas que são o resultado de “raciocínios lógicos” baseados na experiência, como o fato de comprar uma grande quantidade de trigo.¹⁷

Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. É na relação entre o sistema de disposições, produzido na totalidade ou em parte pela estrutura e o funcionamento do campo, e o sistema das potencialidades objetivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema das satisfações (realmente) desejáveis e se engendram as estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo (que podem estar acompanhadas ou não de uma representação explícita do jogo).¹⁸

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.

Ela deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte (ministérios diversos — segundo as épocas —, direção dos museus nacionais, direção das belas-artes etc.) que podem agir sobre o mercado da arte, seja por veredictos de consagração acompanhados ou não de vantagens econômica (compras, subvenções, prêmios, bolsas etc.), seja por medidas regulamentares (vantagens fiscais concedidas aos mecenas ou aos colecionadores etc.), sem esquecer os membros das instituições que concorrem para a produção dos produtores (escolas de belas-artes etc.) e para a produção de consumidores aptos a reconhecer a obra de arte como tal, isto é, como valor, a começar pelos professores e pais, responsáveis pela insinuação inicial das disposições artísticas.¹⁹

O que significa dizer que apenas se pode dar à ciência da arte seu objeto próprio com a condição de romper não só com a história tradicional da arte que sucumbe sem luta ao “fetichismo do nome do mestre” de que falava Benjamin, mas também com a história social da arte que rompe apenas aparentemente com os pressupostos da construção de objeto mais tradicional; com efeito, limitando-se a uma análise das condições sociais de produção do artista singular (apreendidas especialmente através de sua origem social e de sua formação), ela se deixa impor o essencial do modelo tradicional da “criação” artística que faz do artista o produtor exclusivo da obra de arte e de seu valor — mesmo quando se interessa pelos destinatários ou pelos comanditários da obra, mas sem jamais levantar a questão de sua contribuição para a criação do valor da obra e do criador.

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*. Para dar uma idéia do trabalho coletivo de que ela é o produto, seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante.

O certo é que seria inútil buscar o fiador ou a garantia última dessa moeda fiduciária que é o poder de consagração fora da rede das relações de troca através da qual ela se produz e circula a uma só vez, isto é, em uma espécie de banco central que seria a caução última de todos os autos de crédito. Esse papel de banco central foi representado, até meados do século XIX, pela Academia, detentora do monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos*, princípio de visão e de divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte, entre os “verdadeiros” artistas, dignos de ser pública e oficialmente expostos, e os outros, devolvidos ao nada pela recusa do júri. A institucionalização da ano-

mia, que resultou da constituição de um campo de instituições colocadas em situação de concorrência pela legitimidade artística, fez desaparecer a própria possibilidade de um julgamento em última instância e condenou os artistas à luta sem fim por um poder de consagração que já não pode ser adquirido senão na e pela própria luta.

Daí se segue que apenas se pode fundar uma verdadeira ciência da obra de arte com a condição de se afastar da *illusio* e de suspender a relação de cumplicidade e de conivência que liga todo homem cultivado ao jogo cultural para constituir esse jogo em objeto, mas sem esquecer por isso que essa *illusio* faz parte da realidade mesma que se trata de compreender e que se deve fazê-la entrar no modelo destinado a explicá-la, assim como tudo que concorre para a produzir e manter, como os discursos críticos que contribuem para a produção do valor da obra de arte que eles parecem registrar. Se é necessário romper com o discurso de celebração que pensa a si mesmo como ato de “recriação” a reeditar a “criação” original,²⁰ é preciso evitar esquecer que esse discurso e a representação da produção cultural para cujo crédito ele contribui fazem parte da definição completa desse processo de produção muito particular, na qualidade de condições da criação social do “criador” como fetiche.

POSIÇÃO, DISPOSIÇÃO E TOMADA DE POSIÇÃO

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições — por exemplo, a que corresponde a um gênero como o romance ou a uma subcategoria tal como o romance mundano, ou, de outro ponto de vista, a que localiza uma revista, um salão ou um cenáculo como locais de reunião de um grupo de produtores. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. Às diferentes *posições* (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico,²¹ não

se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc. — o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo.

Em fase de equilíbrio, o *espaço das posições* tende a comandar o *espaço das tomadas de posição*. É nos “interesses” específicos associados às diferentes posições no campo literário que é preciso buscar o princípio das tomadas de posições literárias (etc.), ou mesmo das tomadas de posição políticas no exterior do campo. Os historiadores, que tinham o hábito de seguir o caminho inverso, acabaram por descobrir, com Robert Darnton, o que uma revolução política podia dever às contradições e aos conflitos de “república das letras”.²² Os artistas só *experimentam* realmente sua relação com o “burguês” através de sua relação com a “arte burguesa” ou, mais amplamente, com os agentes e as instituições que exprimem ou encarnam a necessidade “burguesa” no próprio seio do campo, como o “artista burguês”. Em suma, as determinações externas sempre se exercem por intermédio das forças específicas do campo, ou seja, depois de haver sofrido uma *reestruturação* tanto mais importante quanto o campo é mais autônomo, mais capaz de impor sua lógica específica, que não é mais que a objetivação de toda a sua história em instituições e mecanismos.²³

Portanto, é com a condição de levar em conta a lógica específica do campo como espaço de posições e de tomadas de posição atuais e potenciais (espaço dos possíveis ou problemática) que se pode compreender adequadamente a forma que as forças externas podem tomar, ao termo de sua retradução segundo essa lógica, quer se trate das determinações sociais que operam através dos *habitus* dos produtores que elas moldaram de maneira duradoura, quer daquelas que se exercem sobre o campo no momento mesmo da produção da obra, como uma crise econômica ou um movimento de expansão, uma revolução ou uma epidemia.²⁴ Em outras palavras, as determinações econômicas ou morfológicas exercem-se apenas através da estrutura específica do campo e podem tomar rumos inteiramente inesperados, podendo a expansão econômica, por exemplo, exercer seus efeitos mais importantes por mediações tais como o aumento do volume dos produtores ou do público dos leitores ou dos espectadores.

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças

de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas etc.), que se pode e deve tratar como um "sistema" de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse "sistema" é a própria luta.

A correspondência entre esta ou aquela posição e tal ou qual tomada de posição não se estabelece diretamente, mas apenas pela mediação dos dois sistemas de diferenças, de variações diferenciais, de oposições pertinentes nos quais estão inseridas (e ver-se-á, assim, que os diferentes gêneros, estilos, formas, maneiras etc. são uns para os outros o que são entre si os autores correspondentes). Cada tomada de posição (temática, estilística etc.) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à *problemática* como *espaço dos possíveis* que aí se acham indicados ou sugeridos; recebe seu *valor* distintivo da relação negativa que a une às tomadas de posição coexistentes às quais está objetivamente referida e que a determinam, delimitando-a. Daí se segue, por exemplo, que o sentido e o valor de uma tomada de posição (gênero artístico, obra particular etc.) mudam automaticamente, mesmo quando ela permanece idêntica, quando muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas à escolha dos produtores e dos consumidores.

Esse efeito exerce-se prioritariamente sobre as obras ditas clássicas, que não cessam de mudar à medida que muda o universo das obras coexistentes. Vê-se bem isso quando a simples *repetição* de uma obra do passado em um campo profundamente transformado produz um *efeito de paródia* inteiramente automático (no teatro, por exemplo, esse efeito pode obrigar a marcar uma leve distância com relação a um texto doravante impossível de defender tal qual). Compreende-se que os esforços dos escritores para controlar a recepção de sua própria obra estão sempre parcialmente condenados ao fracasso; ainda que seja apenas porque o próprio efeito de sua obra pôde transformar as condições de sua recepção e porque não teriam tido de escrever muitas das coisas que escreveram e de escrevê-las como as escreveram — por exemplo, recorrendo a estratégias retóricas visando "torcer o bastão na outra direção" — se se lhes houvesse concedido de imediato o que se lhes concede retrospectivamente.

Escapa-se, assim, à eternização e à absolutização operada pela teoria literária quando constitui em essência trans-histórica de um *gênero* todas as propriedades que ele deve a sua posição histórica em uma estrutura (hierarquizada) de diferenças. Mas não nos condenamos por isso à imersão historicista na singularidade de uma situação particular: com efeito, apenas a análise comparada das variações das propriedades relacionais atribuídas aos diferentes gêneros em diferentes campos pode levar aos verdadeiros invariantes, como o fato de que a hierarquia dos gêneros (ou, em um outro universo, das disciplinas) parece ser sempre e por toda parte um dos principais fatores determinantes das práticas de produção e de recepção das obras.

A ciência da obra de arte tem então por objeto próprio *a relação entre duas estruturas*, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras. Armada da hipótese da homologia entre as duas estruturas, a investigação pode, instaurando um vaivém entre os dois espaços e entre as informações idênticas que aí são propostas sob aparências diferentes, acumular a informação revelada *a um só tempo* pelas obras lidas em suas inter-relações e pelas propriedades dos agentes, ou de suas posições, também elas apreendidas em suas relações objetivas: tal estratégia estilística pode, assim, fornecer o ponto de partida de uma investigação sobre a trajetória de seu autor e tal informação biográfica incitar a ler de maneira diferente tal particularidade formal da obra ou tal propriedade de sua estrutura.

O princípio da mudança das obras reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, nas lutas entre agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subvertê-las; mas as apostas da luta entre os dominantes e os pretendentes, entre os ortodoxos e os heréticos, e o conteúdo mesmo das estratégias que podem empregar para fazer avançar seus interesses, dependem do espaço das tomadas de posição já efetuadas que, funcionando enquanto problemática, tende a definir o espaço das tomadas de posição possíveis, e a orientar, assim, a busca das soluções e, por conseguinte, a evolução da produção. E, por outro lado, por maior que seja a autonomia do campo, as possibilidades de sucesso das estratégias de conservação e de subversão dependem sempre, em par-

te, dos reforços que um ou outro campo pode encontrar em forças externas (por exemplo, novas clientelas).

As transformações radicais do espaço das tomadas de posição (as revoluções literárias ou artísticas) podem resultar tão-somente de transformações das relações de força constitutivas do espaço das posições que se tornam possíveis, elas próprias, pelo encontro entre as intenções subversivas de uma fração dos produtores e as expectativas de uma fração do público (interno e externo), logo, por uma transformação das relações entre o campo intelectual e o campo do poder. Quando um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, vêm-se transformados por isso: com seu acesso à existência, ou seja, à diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico.

O ESPAÇO DOS POSSÍVEIS

A relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenchido das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc.

Para apreender o efeito do espaço dos possíveis, que age como revelador das disposições, basta, procedendo à maneira dos lógicos que admitem que cada indivíduo tem suas “contrapartidas” em outros mundos possíveis sob a forma do conjunto dos homens que ele teria sido se o mundo tivesse sido diferente, imaginar o que teriam podido ser os Barcos, Flaubert ou Zola se houvessem encontrado em outro estado do campo uma oportunidade diferente de desenvolver suas disposições.²⁵ É o que se faz espontaneamente quando, a propósito de uma obra de música antiga, pergunta-se se é mais lógico empregar o cravo, instrumento para o qual foi concebida, ou substituí-lo pelo piano porque a “contrapartida” do autor que teria composto em um mundo que comportasse esse instrumento teria empregado o piano; sabendo bem que, escrevendo para esse instru-

mento, esse compositor possível sem dúvida não teria atualizado da mesma maneira suas intenções, que, elas próprias, teriam sido diferentes.

Assim, a herança acumulada pelo trabalho coletivo apresenta-se a cada agente como um espaço de possíveis, ou seja, como um conjunto de *sujeições* prováveis que são a condição e a contrapartida de um conjunto circunscrito de *usos possíveis*. Àqueles que pensam por alternativas simples, é preciso lembrar que nessas matérias a liberdade absoluta, exaltada pelos defensores da espontaneidade criadora, pertence apenas aos ingênuos e aos ignorantes. É uma única e a mesma coisa entrar em um campo de produção cultural, mediante um direito de entrada que consiste essencialmente na aquisição de um *código específico* de conduta e de expressão, e descobrir o universo finito das *liberdades sob coação* e das *potencialidades objetivas* que ele propõe, problemas a resolver, possibilidades estilísticas ou temáticas a explorar, contradições a superar, ou mesmo rupturas revolucionárias a efetuar.²⁶

Para que as audácias da pesquisa inovadora ou revolucionária tenham algumas possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio do sistema dos possíveis já realizados, como *lacunas estruturais* que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas,²⁷ isto é, aceitas e reconhecidas como “razoáveis”, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida teriam podido concebê-las.²⁸ Da mesma maneira que os gostos (realizados) dos consumidores são em parte determinados pelo estado da oferta (de modo que, como mostrou Haskell, toda mudança importante da natureza e do número das obras oferecidas contribui para determinar uma mudança das preferências manifestadas), assim também todo ato de produção depende em parte do estado do espaço das produções possíveis que se revela concretamente à percepção sob a forma de alternativas práticas entre projetos concorrentes e mais ou menos completamente incompatíveis (nomes próprios ou conceitos em “ismo”), constituindo cada um desses projetos, por esse motivo, uma contestação para os defensores de todos os outros.

Esse espaço dos possíveis se impõe a todos aqueles que interiorizam a lógica e a necessidade do campo como uma espécie de *transcendental histórico*, um sistema de categorias (sociais) de percepção e de apreciação, de condições sociais de possibilidades e de legitimidade que, como os conceitos de gêneros, de escolas, de maneiras, de formas, definem e delimitam o universo do pensável e do impensável, ou seja, a uma só

vez o universo finito das potencialidades suscetíveis de ser pensadas e realizadas no momento considerado — liberdade — e o sistema das sujeições no interior das quais se determina o que está por fazer e pensar — necessidade. Verdadeira *ars obligatoria*, como dizia a escolástica, ele define, à maneira da gramática, o espaço do que é possível, concebível, nos limites de certo campo, constituindo cada uma das “escolhas” operadas (em matéria de encenação teatral, por exemplo) como uma *opção* gramaticalmente conveniente (por oposição às escolhas que fazem dizer que seu autor “faz qualquer coisa”); mas há também uma *ars inventiendi* que permite inventar uma diversidade de soluções aceitáveis nos limites da gramaticalidade (não se esgotaram ainda as possibilidades inscritas na gramática da encenação instituída por Antoine). Assim, ela é sem dúvida aquilo por que todo produtor cultural é irremediavelmente situado e datado enquanto participa da mesma *problemática* que o conjunto de seus contemporâneos (no sentido sociológico). Não há nouveau roman para Diderot, ainda que Robbe-Grillet possa, por uma projeção anacrônica de seu espaço dos possíveis, encontrar-lhe uma antecipação em *Jacques le fataliste* [Jacques, o fatalista].

Pelo fato de que o sistema de esquemas de pensamento que é, em parte, o produto da interiorização das oposições constitutivas da estrutura do campo é comum ao conjunto dos participantes e também a uma parte mais ou menos ampla do público (sob a forma, especialmente, de oposições que funcionam como princípios de visão e de divisão, de marcação, de recorte e de enquadramento), ele proporciona uma forma de objetividade dotada da necessidade transcendente das evidências compartilhadas, isto é, admitidas universalmente (nos limites do campo) como manifestas.²⁹

É certo que, pelo menos no setor da produção para produtores, e sem dúvida para além dele, o interesse propriamente estilístico ou temático de determinada escolha e todas as apostas puras, isto é, puramente internas, da pesquisa propriamente estética (ou, alhures, científica) *mas-caram*, aos próprios olhos daqueles que fazem essas escolhas, os lucros materiais ou simbólicos que lhes estão associados (pelo menos a prazo) e que apenas se apresentam excepcionalmente como tais, na lógica do cálculo cínico. Os esquemas de percepção e de apreciação específicos que estruturam a percepção do jogo e das apostas e reproduzem em sua lógica própria as divisões fundamentais do espaço das posições (por exemplo, arte “pura”/arte “comercial”, “boêmio”/“burguês”, “margem esquerda”/“margem direita” etc.), ou ainda a divisão em gêneros,³⁰ determinam as posições que aparecem como aceitáveis ou atraentes (na lógica

da vocação), ou, ao contrário, como impossíveis, inacessíveis ou inaceitáveis (ocorre mais ou menos a mesma coisa com as “disciplinas” universitárias ou com as “especialidades” científicas).

Não se pode explicar completamente a correspondência, surpreendentemente estreita, que se estabelece em um momento dado entre o espaço das posições e o espaço das disposições daqueles que as ocupam senão com a condição de levar em conta a um só tempo o que são, nesse momento, e também nas diferentes modificações críticas de cada uma das carreiras artísticas (etc.), o espaço das possibilidades oferecidas — ou seja, os diferentes gêneros, escolas, estilos, formas, maneiras, temas etc. —, consideradas tanto em sua lógica interna quanto no valor social que se liga a cada uma delas em razão de sua posição no espaço correspondente, e as categorias de percepção e de apreciação socialmente constituídas que os diferentes agentes ou classes de agentes lhe aplicam.

Assim, a poesia, tal como se apresenta diante de um jovem pretendente dos anos 1880, não é o que era em 1830, nem mesmo em 1848, e menos ainda o que será em 1980: é em primeiro lugar uma posição elevada na hierarquia dos ofícios literários, que proporciona aos seus ocupantes, por uma espécie de *efeito de casta*, a segurança, pelo menos subjetiva, de uma superioridade essencial com relação a todos os outros escritores, percebendo-se o último dos poetas (simbolistas, especialmente) como superior ao primeiro dos romancistas (naturalistas);³¹ é também um conjunto de figuras exemplares — Lamartine, Hugo, Gautier etc. — que contribuíram para compor e impor a personagem e o papel, e cujas obras e seus pressupostos (a identificação romântica da poesia com o lirismo, por exemplo) definem as *referências* com relação às quais todos deverão situar-se; são representações normativas — a do artista “puro”, indiferente ao sucesso e aos veredictos do mercado — e mecanismos que, por suas sanções, sustentam-nas e lhes dão uma eficácia real; é, enfim, o estado das possibilidades estilísticas, o desgaste do alexandrino, as audácias métricas da geração romântica já banalizadas etc. que orientam a busca de formas novas.

Seria inteiramente injusto e vão tentar recusar essa exigência de reconstituição em nome do fato, pouco discutível, de que ela é difícil de realizar praticamente. O progresso científico pode consistir, em certos casos, em determinar os pressupostos e as petições de princípio introduzidos implicitamente pelos trabalhos irrepreensíveis, porque irrefletidos, da “ciência normal” e em propor programas para procurar resolver as ques-

tões que a investigação ordinária considera resolvidas, simplesmente na falta de as colocar. De fato, com a condição de estar atento a isso, descobrem-se testemunhos numerosos das representações do espaço dos possíveis: é, por exemplo, a imagem dos grandes predecessores com relação aos quais nos pensamos e nos definimos, como as figuras complementares de Taine e Renan para tal geração de romancistas e de pesquisadores, ou as personagens antagonistas de Mallarmé e Verlaine para toda uma geração de poetas; é, mais simplesmente, a representação exaltada do ofício de escritor ou de artista que pode orientar as aspirações de toda uma época: “A nova geração literária crescia toda penetrada do espírito de 1830. Os versos de Hugo e de Musset, as peças de Alexandre Dumas e de Alfred de Vigny circulavam nos colégios apesar da hostilidade da universidade; um número infinito de romances da Idade Média, de confissões líricas, de versos desesperados, era confeccionado à sombra das carteiras”.³² E é preciso citar ainda esta passagem de *Manette Salomon* em que os Goncourt sugerem que o que atrai e fascina na profissão de artista é menos a própria arte que a vida de artista (segundo uma lógica que se observa hoje na difusão diferencial da figura do intelectual): “No fundo, Anatole era bem menos chamado pela arte que atraído pela vida de artista. Sonhava com o ateliê. Aspirava a isso com as imaginações do colégio e os apetites de sua natureza. O que ali via eram esses horizontes da Boemia que encantam, vistos de longe: o romance da Miséria, a libertação do laço e da regra, a liberdade, a indisciplina, o desmazelo da vida, o acaso, a aventura, o imprevisível de todos os dias, a escapada da casa arrumada e ordenada, a debandada da família e do tédio de seus domingos, a caçada do burguês, todo o desconhecido da volúpia do modelo de mulher, o trabalho que não causa sofrimento, o direito de se fantasiar o ano inteiro, uma espécie de carnaval eterno; eis as imagens e as tentações que se erguiam para ele da carreira rigorosa e severa da arte”.³³ Se essas informações, e tantas outras semelhantes, de que os textos estão cheios, não são lidas como tais é que a *disposição literária* tende a desrealizar e deshistoricizar tudo que evoca as realidades sociais: esse tratamento neutralizante reduz à condição de anedotas indispensáveis da infância e da adolescência literárias testemunhos autênticos sobre a experiência de um meio e de uma época ou sobre instituições históricas — salões, cenáculos, boemia etc. — e inibe a admiração que deveriam despertar.

Assim, o campo das tomadas de posição possíveis oferece-se ao *sensu da colocação* (no duplo sentido) sob a forma de certa estrutura de pro-

babilidades, de lucros ou de perdas prováveis, tanto no plano material quanto no simbólico. Mas essa estrutura comporta sempre uma parcela de indeterminação, ligada especialmente ao fato de que, sobretudo em um campo tão pouco institucionalizado, os agentes, por mais estritas que sejam as necessidades inscritas em sua posição, dispõem sempre de uma margem objetiva de liberdade (que podem ou não apreender segundo suas disposições "subjetivas") e de que essas liberdades adicionam-se no jogo de bilhar das interações estruturadas, abrindo assim um lugar, sobretudo nos períodos de crise, para estratégias capazes de subverter a distribuição estabelecida das possibilidades e dos lucros graças à margem de manobra disponível.

Isso significa dizer que as lacunas estruturais de um sistema dos possíveis que, sem dúvida, jamais está dado como tal na experiência subjetiva dos agentes (contrariamente ao que poderia fazer crer a reconstrução *ex post*) não podem ser preenchidas pela virtude mágica de uma espécie de tendência do sistema à autocompletação: o apelo que encerram jamais é escutado a não ser por aqueles que, em razão de sua posição no campo, de seu *habitus* e da relação (frequentemente de discordância) entre os dois, são bastante livres com relação às sujeições inscritas na estrutura para ser capazes de apreender como sendo seu problema próprio uma virtualidade que, em um sentido, existe apenas para eles. O que confere ao seu empreendimento, mais tarde, as aparências da predestinação.

ESTRUTURA E MUDANÇA: LUTAS INTERNAS E REVOLUÇÃO PERMANENTE

Oriundas da própria estrutura do campo, isto é, das oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem etc.), as mudanças que ocorrem continuamente no seio do campo de produção restrita são amplamente independentes em seu princípio das mudanças externas que podem parecer determiná-las porque as acompanham cronologicamente (e isso mesmo que devam em parte seu sucesso posterior a esse encontro "miraculoso" entre séries causais — grandemente — independentes).

Toda mudança ocorrida em um espaço de posições objetivamente definidas pela distância que as separa determina uma mudança generalizada. O que significa que não se há de buscar um lugar privilegiado da mudança. É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais

*Reservado em relação a
uma evolução*

desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (“fazer um nome”), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua “obscuridade” e sua “gratuidade”.

Pelo fato de que as tomadas de posição definem-se, em grande parte, negativamente, na relação com outras, permanecem freqüentemente quase vazias, reduzidas a um *parti pris* de desafio, de recusa, de ruptura: os escritores mais “jovens” estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os “antigos” que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação, recusam o que são e fazem seus predecessores mais consagrados, tudo que define, aos seus olhos, a “velharia”, poética ou outra (e que denunciam por vezes na *paródia*), e afetam também repelir todas as marcas de *envelhecimento social*, a começar pelos sinais de consagração interna (academia etc.) ou externa (sucesso); por seu lado, os autores consagrados vêem no caráter voluntarista e forçado de certas intenções de superação os indícios indiscutíveis de uma “pretensão gigantesca e vazia”, como dizia Zola. E, de fato, quanto mais se avança na história, isto é, no processo de autonomização do campo, mais os manifestos (basta pensar no “Manifesto do surrealismo”) tendem a reduzir-se a manifestações puras da diferença (sem que se possa por isso concluir daí que são inspirados pela busca cínica da distinção).³⁴

Como não reconhecer o efeito da necessidade de demarcar-se para existir no fato de que Breton — mas se poderiam multiplicar os exemplos — prefira a ruptura com a *NRF* dos Gide e Valéry à anexação, que é a contrapartida do apadrinhamento e das proteções, ou de que afirme implacavelmente sua diferença em suas relações com os grupos concorrentes como o de Tzara ou o de Goll e Dermée, que também reivindicam para o seu movimento o nome de surrealismo?³⁵ Desde que consegue ocupar uma posição distinta, reconhecível, no espaço historicamente constituído das obras coexistentes, e com isso concorrentes, que desenham, em suas relações mútuas, o espaço das tomadas de posição possíveis, prolongamentos, superações, rupturas, a obra conhecida e reconhecida situa as outras, por uma avaliação em ato que determina a evolução de seu *valor distintivo*.

Seria preciso refazer, nessa perspectiva, a história dos movimentos poéticos que se ergueram cada um por sua vez contra as encarnações su-

cessivas da figura exemplar do poeta, Lamartine, Hugo, Baudelaire ou Mallarmé, e, com base nos grandes textos constitutivos e legislativos, prefácios, programas ou manifestos, tentar redescobrir a configuração objetiva do espaço e das formas e das figuras possíveis ou impossíveis tal como se apresentava diante de cada um dos grandes inovadores e a representação que cada um deles fazia de sua missão revolucionária, formas a destruir, sonetos, alexandrinos, poema e “romance poético”, figuras de retórica a demolir, comparação, metáfora, conteúdos e sentimentos a banir, lirismo, efusão, psicologia. Tudo se passa como se, ao expulsar do universo da poesia legítima os procedimentos cujo caráter convencional se denuncia sob o efeito do desgaste, cada uma dessas revoluções contribuisse para uma espécie de análise histórica da linguagem poética, que tende a isolar os procedimentos e os efeitos mais específicos, como a ruptura do paralelismo fonossemântico.³⁶

A história do romance, pelo menos desde Flaubert, pode também ser descrita como um longo esforço para “matar o romanesco”,³⁷ segundo a expressão de Edmond de Goncourt, ou seja, para purificar o romance de tudo que parece defini-lo, a intriga, a ação, o herói: isso desde Flaubert e o sonho do “livro sobre nada” ou dos Goncourt e a ambição de um “romance sem peripécias, sem intriga, sem baixos divertimentos”³⁸ até o *nouveau roman* e a dissolução da narrativa linear e, em Claude Simon, a busca de uma composição quase pictórica (ou musical), baseada nos retornos periódicos e nas correspondências internas de um número limitado de elementos narrativos, situações, personagens, lugares, ações, várias vezes retomados, por modificações ou modulações.

Esse romance “puro” exige com toda a evidência uma leitura nova, até então reservada à poesia, cujo limite “ideal” é o exercício escolástico de decifração ou de recriação baseado na leitura reiterada. De fato, a escrita apenas pode incorporar a expectativa de uma leitura tão exigente porque se produz em um campo em que são realizadas as condições de felicidade dessa exigência: o romance “puro” é o produto de um campo no qual tende a abolir-se a fronteira entre o crítico e o escritor que não faz tão bem a teoria de seus romances senão porque um pensamento reflexivo e crítico do romance e de sua história age em seus romances, lembrando continuamente sua condição de ficção.³⁹ Sem multiplicar ao infinito os exemplos desse desdobramento reflexivo, poder-se-ia, remontando mais longe no tempo, detectá-lo ainda no coração do “Manifesto dadá”, discurso paradoxal que pretende ser a uma só vez o que é, ou seja, um manifesto, e uma reflexão crítica sobre o que ele é, um antimanifesto, um manifesto autodestrutivo.⁴⁰

Da mesma maneira, René Leibowitz descreve a obra revolucionária de Schoenberg, Berg e Webern como o produto da tomada de consciência e da utilização sistemática e, segundo sua expressão, “ultraconseqüente” dos princípios inscritos em estado implícito em toda a tradição musical, ainda presente inteira em obras que a superam ao consumá-la de outro modo: ele observa assim que, apoderando-se do acorde de nona, que os músicos românticos utilizavam ainda apenas muito raramente, e na posição fundamental, Schoenberg “decide conscientemente tirar-lhe todas as conseqüências” e empregá-lo em todas as inversões possíveis. E nota igualmente: “É agora a tomada de consciência total do princípio composicional fundamental que, implícito em toda a evolução anterior da polifonia, torna-se explícito pela primeira vez na obra de Schoenberg: é o princípio do *desenvolvimento perpétuo*”.⁴¹ Enfim, resumindo as principais aquisições de Schoenberg, conclui: “Tudo isso, em suma, não faz mais que consagrar de maneira mais franca e mais sistemática um estado de coisas que, sob uma forma menos franca e menos sistemática, existia já nas últimas obras tonais do próprio Schoenberg e, até certo ponto, em certas obras de Wagner”.⁴² Como não reconhecer aí uma lógica que encontrou sua expressão mais exemplar no caso das matemáticas? Aquela que, como o mostraram Daval e Guilbaud a propósito especialmente do raciocínio por recorrência, “espécie de raciocínio sobre o raciocínio ou de raciocínio de segundo grau”,⁴³ leva o matemático a trabalhar incessantemente sobre o produto do trabalho dos matemáticos anteriores, objetivando operações já presentes em sua obra, mas no estado implícito.

REFLEXIVIDADE E “INGENUIDADE”

A evolução do campo de produção cultural para uma autonomia maior acompanha-se, assim, de um movimento para uma maior *reflexividade*, que conduz cada um dos “gêneros” a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos: e é cada vez mais freqüente que a obra de arte, *vanitas* que se denuncia como tal, inclua uma espécie de derrisão de si mesma. Com efeito, à medida que o campo se fecha sobre si, o domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero que estão objetivadas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita. A história do campo é realmente irreversível; e os produ-

tos dessa história relativamente autônoma apresentam uma forma de *cumulatividade*.

Paradoxalmente, a presença no passado específico nunca é tão visível quanto nos produtores de vanguarda que são determinados pelo passado até em sua intenção de o superar, ela própria ligada a um estado na história do campo: se o campo tem uma história orientada e cumulativa, é que a intenção mesma de *superação* que define propriamente a vanguarda é ela própria o resultado de toda uma história e está inevitavelmente situada com relação ao que pretende superar, ou seja, com relação a todas as atividades de superação que passaram para a estrutura mesma do campo e para o espaço dos possíveis que ele impõe aos recém-chegados. Vale dizer que o que sobrevém no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, logo, cada vez mais difícil de *deduzir* diretamente do estado do mundo social no momento considerado. É a própria lógica do campo que tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas legítimas com a história objetivada na estrutura do campo, isto é, aquelas que são o produto de uma disposição formada pela história do campo e informada dessa história, portanto, inscrita na continuidade do campo.

Assim, toda a história do campo é imanente a cada um de seus estados e para estar à altura de suas exigências objetivas, enquanto produtor mas também enquanto consumidor, é preciso *possuir* um domínio prático ou teórico dessa história e do espaço dos possíveis no qual ela se perpetua. O direito de entrada que todo recém-chegado deve pagar não é mais que o domínio do conjunto das aquisições que fundam a *problemática em vigor*. Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da *herança* que está inscrita na estrutura mesma do campo, como um *estado de coisas*, dissimulado por sua própria evidência, que delimita o pensável e o impensável e abre o espaço das perguntas e das respostas possíveis. Isso é visto particularmente bem no caso das ciências mais avançadas, onde o domínio das teorias, dos métodos e das técnicas é a condição do acesso ao universo dos problemas que os profissionais concordam em considerar interessantes ou importantes.

Paradoxalmente, a comunicação entre os profissionais e os profanos sem dúvida nunca é tão difícil quanto no caso das ciências sociais, onde a barreira na entrada é socialmente menos visível: a ignorância da problemática específica que se constituiu historicamente no campo, e com relação à qual as soluções propostas pelo especialista adquirem seu sentido, leva a tratar as análises científicas como respostas a perguntas do senso

comum, a interrogações práticas, éticas ou políticas, isto é, como *opiniões*, como “ataques” no mais das vezes (em razão do efeito de desvendamento que produzem). Essa *allogoxia* estrutural é encorajada pelo fato de que se encontram sempre, no próprio seio do campo, “ingênuos” (não necessariamente inocentes) que, na falta de deter os meios teóricos e técnicos de dominar a problemática em vigor, introduzem no campo problemas sociais em estado bruto, sem os fazer sofrer a transmutação necessária para os constituir como problemas sociológicos, conferindo assim uma ratificação aparente à problemática endóxica — no mais das vezes política — que os profanos projetam sobre as produções científicas.

No campo artístico levado a um estágio avançado de sua evolução, não há lugar para aqueles que ignoram a história do campo e tudo que ela engendrou, a começar por certa relação, inteiramente paradoxal, com o legado da história. É ainda o campo que constrói e consagra como tais aqueles que sua ignorância da lógica do jogo designa como “ingênuos”. Para convencer disso, basta comparar metodicamente essa espécie de “pintor objeto” que é o Douanier Rousseau, inteiramente “feito” pelo campo do qual é o brinquedo, e aquele que o teria podido “descobrir” (foi o inventor de Brisset, que chamava de “o Douanier Rousseau da filologia”), Marcel Duchamp, criador de uma arte de “pintar” que implica não apenas a arte de produzir uma obra, mas também a arte de *se produzir* como pintor. Sem esquecer que essas duas personagens, dotadas de propriedades tão antitéticas que nenhum biógrafo pensaria em aproximá-las, têm pelo menos em comum o fato de existir como pintores para a posteridade apenas por efeito da lógica inteiramente particular de um campo levado a um alto grau de autonomia e habitado por uma tradição de ruptura permanente com a tradição estética.

O Douanier Rousseau não tem “biografia”, no sentido de história de vida digna de ser contada e transcrita:⁴⁴ pequeno funcionário ordeiro, enamorado de Eugénie Léonie V., vendedora em “A economia doméstica”, tem por clientes apenas “pessoas modestas que não atribuíam muito valor aos seus quadros”; traços que têm ares de paródia e fazem dessa personagem de Courteline ou de Labiche a vítima qualificada das cenas cruéis de consagração burlesca montadas por seus “amigos”, pintores — como Picasso — ou poetas — como Apollinaire —, e cujo caráter paródico com certeza não lhe escapava completamente.⁴⁵ Sem histó-

ria, é também desprovido de cultura e de técnica: faz sua estréia aos 42 anos e deve, de fato, à exposição universal de 1889 o essencial de sua formação estética; as escolhas que opera, tanto no tema quanto na maneira, aparecem como a realização de uma “estética” popular ou pequeno-burguesa — a que se exprime na produção fotográfica ordinária —, mas orientada pela intenção profundamente alodóxica de um admirador dos pintores acadêmicos, Clément, Bonnat, Jérôme, dos quais acredita imitar as cenas mitológicas e alegóricas, *A leoa encontrando um jaguar*, *O amor na jaula das feras*, *São Jerônimo adormecido sobre um leão*. (Essas admirações acadêmicas não deixam de ter relação, sem dúvida, com os estudos secundários começados, ou seja, precocemente *interrompidos*, do Douanier.⁴⁶)

Muitas vezes se disse que Rousseau “copiava” suas obras ou se servia do pantógrafo para produzir desenhos que em seguida empenhava-se em “colorir”, segundo a técnica das imagens para colorir dos livros infantis. Localizaram-se também muitos dos “originais” de suas “cópias” em publicações populares, magazines ilustrados, ilustrações de folhetins (especialmente *A guerra*), álbuns para crianças, fotografias (principalmente *Os artilheiros* do Museu Guggenheim, *Um casamento no campo*, *A charrete do pai Juniet*⁴⁷). Mas se viu menos que o conjunto dos traços temáticos e estilísticos mais característicos de sua obra é o da “estética” que se exprime na prática fotográfica das classes populares ou da pequena burguesia: freqüentemente colocadas no centro da imagem, segundo uma frontalidade rígida e por vezes brutal (*Moça de rosa*, Filadélfia), as personagens são dotadas de todos os emblemas e símbolos de sua situação que, com a legenda, quase sempre presente, devem dar a razão de ser do quadro. Assim, como na fotografia popular que consagra o encontro entre um lugar emblemático e uma personagem, no quadro “ingenuamente” intitulado *Eu mesmo* o pintor está munido de todos os atributos de sua função, paleta, pincéis, boina, e Paris é designada por todos os símbolos capazes de permitir-lhe a identificação, pontes sobre o Sena, torre Eiffel. Os momentos que ele fixa são os domingos da vida pequeno-burguesa, e suas personagens, providas de todos os acessórios inevitáveis da festa, colarinhos postiços impecáveis, bigodes lustrosos de cosmético, redingotes pretos, fazem pose diante do fotógrafo encarregado de solenizar os momentos solenes em que se confirmam ou se criam relações sociais. Relações que se trata de tornar visíveis simbolizando-as: em *Um casamento no campo*, as mãos (difíceis de tratar) estão ocultas, salvo a da noiva que aperta a do marido. Mesmo quando copia um modelo tomado à tradição erudita, o Douanier reintroduz sua visão “funcionalista”. As-

sim, em *Quarteto feliz*, Rousseau faz passar por uma mudança de condição funcional os diferentes elementos, o homem, a mulher, o anjinho, o animal, que retirou, como mostra Dora Vallier, de *A inocência*, de Jérôme: o anjinho participa da cena e a corça tornou-se um cão, símbolo de fidelidade que se impunha nessa alegoria do amor.⁴⁸ E esses empréstimos furtivos são de um plagiador *bricoleur* que ignora tudo das apropriações discretamente paródicas e sutilmente distanciadas praticadas habitualmente pelos mais refinados de seus contemporâneos.

Isso posto, esses produtos de uma intenção artística típica da “estética” popular introduzem, pelo fato mesmo de sua “ingenuidade”, um *desvio* capaz de seduzir os mais avançados artistas: “Eu amava”, diz Rimbaud, “as pinturas idiotas, falsos baixos-relevos de porta, ornatos, telas de saltimbancos, tabuletas, iluminuras populares, refrãos ingênuos, ritmos ingênuos”.⁴⁹ E, de fato, segundo uma lógica que encontrará seu limite com as produções reunidas sob o nome de arte bruta, espécie de *arte natural* que só existe como tal por um decreto *arbitrário* dos mais refinados, o Douanier Rousseau, como todos os “artistas ingênuos”, pintores de domingo nascidos da aposentadoria e das férias remuneradas, é literalmente *criado* pelo campo artístico. Criador criatura que é preciso produzir enquanto criador legítimo, sob a forma da personagem do Douanier Rousseau, para legitimar seu produto,⁵⁰ ele oferece ao campo, sem o saber, uma oportunidade de realizar algumas das possibilidades que aí se encontravam objetivamente inscritas: “Se tivesse vivido 25 anos mais cedo, isto é, se em vez de morrer em 1910 tivesse morrido em 1884, antes da fundação do Salão dos Independentes, não teríamos sabido nada dele”.⁵¹ Os críticos e os artistas não podem fazer chegar à existência pictórica esse “pintor” que não deve nada à história da pintura — e que, como diz Dora Vallier, “beneficia-se de uma revolta estética que nem sequer vê” — a não ser aplicando-lhe um olhar histórico que o situa no espaço dos possíveis artísticos, evocando a seu respeito obras ou autores sem dúvida desconhecidos por ele e, em todo caso, profundamente estranhos às suas intenções, imagens de Épinal, tapeçaria de Bayeux, Paolo Uccello ou os holandeses. Da mesma maneira, os “teóricos” da arte bruta não podem constituir as produções artísticas das crianças ou dos esquizofrênicos como uma forma limite da arte pela arte, por uma espécie de contra-senso absoluto, senão porque ignoram que elas só podem aparecer como tais para um *olho* produzido, como o deles, pelo campo artístico, logo, habitado pela história desse campo:⁵² é toda a história do campo artístico que determina (ou torna possível) a tentativa essencialmente contraditória e necessariamente condenada ao fracasso pela qual visam

constituir artistas contra a definição histórica do artista. Essa arte bruta, isto é, natural, não cultivada, exerce tal fascínio apenas na medida em que o ato criador do “descobridor” altamente cultivado que a faz existir como tal chega a esquecer-se e a se fazer esquecer (ao mesmo tempo em que se afirma como uma das formas supremas da liberdade “criadora”): assim constituída como arte sem artista, arte natural, surgida de um dom da natureza, ela proporciona o sentimento de uma necessidade miraculosa, à maneira de uma *Ilíada* escrita por um macaco datilógrafo, fornecendo desse modo sua justificação suprema à ideologia carismática do criador incriado. É significativo que os mais conseqüentes, portanto, os mais inconseqüentes, desses teóricos da cultura natural (Roger Cardinal, por exemplo) façam da ausência de toda relação com o campo artístico, e especialmente de todo aprendizado, o critério mais decisivo da vinculação à arte bruta (correspondendo completamente a esse critério apenas os pintores esquizofrênicos, e algumas personagens extraordinárias, como Sottie Wilson — nascido em 1890 —, vendedor ambulante que descobre tardiamente uma vocação de desenhista e, pendurado nas galerias e museus de arte moderna de Nova York, Londres e Paris, perseguido pelos peritos, quer permanecer à margem e desce à rua para vender pinturas que as galerias vendem duzentas vezes mais caro).

Não é por acaso que a história do campo artístico oferece a uma só vez, quase simultaneamente, o paradigma do pintor “ingênuo” e seu inverso absoluto, igualmente paradigmático, o pintor “ardiloso” por excelência, Marcel Duchamp. Oriundo de uma família de artistas — seu avô materno, Émile-Frédéric Nicolle, é pintor e gravador, seu irmão mais velho é o pintor Jacques Villon, seu outro irmão, Raymond Duchamp-Villon, é um escultor cubista, sua irmã mais velha é pintora —, Marcel Duchamp está no campo artístico como um peixe na água. Em 1904, depois de ter obtido seu bacharelado — título raro entre os pintores da época —, vai para a casa de seu irmão Jacques, em Paris, freqüenta a academia Julian, é assíduo nas reuniões de pintores e de escritores de vanguarda que acontecem na casa de Raymond e, aos vinte anos, experimentou todos os estilos. Rompendo continuamente com as convenções, ainda que se tratasse das da vanguarda, como a recusa do nu entre os cubistas (com seu *Nu descendo uma escada*), afirma continuamente sua vontade de “ir mais longe”, de superar todas as tentativas passadas e presentes, em uma espécie de revolução permanente.

Mas se trata, em seu caso, de uma intenção consciente e armada, porque baseada no conhecimento direto de todas as tentativas passadas e presentes, a de reabilitar a pintura, desembaraçando-se do “aspecto físico”,

“estritamente retiniano”, para “recriar idéias” (daí a importância dos títulos). “Estou farto”, dizia ele, “da expressão ‘burro como um pintor’ ”, e invoca com freqüência, para escapar às “banalidades de café e de ateliê”, o espaço de quatro dimensões e a geometria não euclidiana. Conhecendo o jogo na ponta da língua, produz objetos cuja produção como obras de arte supõe a produção do produtor como artista: inventa o *ready-made*, esse objeto manufaturado promovido à dignidade de objeto de arte por um golpe de força simbólico do artista, muitas vezes significado por um trocadilho. Para o conhecedor de Brisset e de Roussel, o trocadilho, espécie de *ready-made* verbal, revela relações de sentido inesperadas entre palavras ordinárias, como o *ready-made* revela aspectos ocultos dos objetos ao isolá-los do contexto familiar a que devem sua significação e sua função costumeiras.

É significativo que, no momento mesmo em que Duchamp faz dele um partido artístico, o trocadilho, que é um dos traços mais típicos da cultura boêmia (o filósofo Colline, nas *Scènes de la vie de bohème*, pratica-o em jato contínuo), torna-se um dos fundamentos da arte de *cabaré* que se desenvolve na colina de Montmartre, no Lapin Agile (trocadilho com o nome de André Gil, que pintara a tabuleta) e no Chat Noir, e que, com personagens como Willy, Maurice Donnay ou Alphonse Allais, explora o prestígio um pouco sulfuroso do meio artístico vulgarizando por intenção do grande público as blagues de ateliê e as tradições de paródia e de caricatura próprias do espírito de artista (um pouco ao modo como, em uma outra época, o teatro de Jules Romains oferecerá ao público burguês as tradições, então muito prestigiosas, do “espírito da Escola Normal”). (No período recente, o jornal *Libération*, nascido das seqüelas do movimento estudantil de 1968, vulgarizou para o uso de um vasto público com pretensões ou aspirações intelectuais o jogo de palavras intelectual, que encontrara sua forma legítima nos autores mais nobres do momento — como Jacques Lacan —, ao mesmo tempo que oferecia uma forma inofensiva do estilo de vida intelectual.)

Pela liberdade um tanto provocadora com que afirma o poder discricionário do criador, ao mesmo tempo que pela distância que o produtor aí exhibe com relação à sua própria produção, o *ready-made* situa-se no oposto dos “*ready-made* ajudados” porém envergonhados do Douanier Rousseau, que esconde suas fontes. Mas, sobretudo, como bom jogador de xadrez que, senhor da necessidade imanente do jogo, pode inscrever em cada lance a antecipação dos lances sucessivos que ele vai desencadear, Duchamp prevê as interpretações para as desmentir ou frustrar; e quando, como em *A noiva desnudada por seus celibatários*, emprega sím-

bolos míticos ou sexuais, refere-se cientemente a uma cultura esotérica, alquímica, mitológica ou psicanalítica. Virtuoso na arte de jogar com todas as possibilidades oferecidas pelo jogo, ele finge voltar ao simples bom senso para denunciar as interpretações alambicadas que os comentadores mais zelosos deram de suas obras; ou então, deixa pairar a dúvida, pela ironia ou o humor, sobre o sentido de uma obra *deliberadamente polissêmica*: reforçando, assim, a ambigüidade que constitui a transcendência da obra com relação a todas as interpretações, inclusive as do próprio autor, ele metodicamente tira partido da possibilidade de uma polissemia intencional que, com o aparecimento de um corpo de intérpretes profissionais, isto é, profissionalmente determinados a encontrar sentido e necessidade, à custa de um trabalho de interpretação ou de superinterpretação, viu-se inscrita no próprio campo e, com isso, na intenção criadora dos produtores. Compreende-se que se tenha podido dizer de Duchamp que é “o único pintor a ter conseguido um lugar no mundo da arte tanto pelo que não fez quanto pelo que fez”:⁵³ a recusa de pintar (marcada pelo retiro depois do inacabamento do *Grande vidro*, em 1923) torna-se, assim, a título de atualização da recusa dadá de separar a arte da vida, um ato artístico, ou mesmo o ato artístico supremo, semelhante em sua ordem ao silêncio contemplativo do pastor do Ser heideggeriano.

Assim, a autonomia relativa do campo afirma-se cada vez mais em obras que devem suas propriedades formais e seu valor tão-somente à estrutura, à história, do campo, impedindo cada vez mais o “curto-circuito”, isto é, a possibilidade de passar diretamente do que se produz no mundo social ao que se produz no campo. A percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo é uma percepção *diferencial*, distintiva, comprometendo na percepção de cada obra singular o espaço das obras possíveis, logo, atenta e sensível às *variações* com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas. O espectador desprovido dessa competência histórica está condenado à indiferença daquele que não tem os meios de estabelecer diferenças. Daí se segue que, paradoxalmente, a percepção e a apreciação adequadas dessa arte que é o produto de uma ruptura permanente com a história tendem a tornar-se de lado a lado históricas: é cada vez mais raro que a deleitação não tenha por condição a consciência e o conhecimento dos jogos e das apostas históricas dos quais a obra é o produto, da “contribuição”, como se gosta de dizer, que representa e que, evidentemente, apenas pode ser apreendida pela comparação e pela referência histórica.⁵⁴

O fundamento da independência com relação às condições históricas reside no processo histórico que levou à *emergência* de um jogo social (relativamente) livre de determinações e das sujeições da conjuntura histórica: pelo fato de que tudo que aí se produz deve sua existência e seu sentido, essencialmente, à lógica e à história específicas do próprio jogo, esse jogo se sustenta na existência em virtude de sua *consistência* própria, ou seja, das regularidades específicas que o definem e dos mecanismos que, como a dialética das posições, das disposições e das tomadas de posição, conferem-lhe seu próprio *conatus*.

Isso vale também para a própria ciência social, que só pode afirmar-se como tal, isto é, como isenta (tanto quanto possível no momento considerado) das determinações sociais, na medida em que são instituídas as condições sociais da autonomia com relação à demanda social. Ela não pode romper o círculo do relativismo que faz surgir por sua própria existência senão com a condição de trazer à luz as condições sociais de possibilidade de um pensamento liberto dos condicionamentos sociais e de combater para instaurar tais condições, dotando-se dos meios, especialmente teóricos, de combater em si mesma os efeitos epistemológicos de rupturas epistemológicas que implicam sempre rupturas sociais.

Apenas a história social do processo de autonomização pode permitir dar conta da liberdade com respeito ao “contexto social” que o relacionamento direto com as condições sociais do momento anula no próprio esforço para explicar. É na história que reside o princípio da liberdade em relação à história. O que não implica de modo algum que os produtos mais “puros”, arte “pura” ou ciência “pura”, não possam cumprir funções sociais inteiramente “impuras” — como as funções de distinção e de discriminação social ou, mais sutilmente, a função de denegação do mundo social que está inscrita, como uma renúncia sutilmente recalcada, em liberdades e rupturas estritamente encerradas na ordem das formas puras.

A OFERTA E A PROCURA

A homologia entre o espaço dos produtores e o espaço dos consumidores, isto é, entre o campo literário (etc.) e o campo do poder, funda

o ajustamento não intencional entre a oferta e a procura (no pólo temporalmente dominado e simbolicamente dominante do campo, com os escritores que produzem para seus pares, ou seja, para o próprio campo ou mesmo para a fração mais autônoma desse campo, e, no outro extremo, com aqueles que produzem para as regiões dominantes do campo do poder, por exemplo, o “teatro burguês”). Contrariamente ao que sugere Max Weber para o caso particular da religião, o ajustamento à demanda nunca é completamente o produto de uma *transação consciente* entre produtores e consumidores e, menos ainda, de uma busca intencional do ajustamento, salvo, talvez, no caso dos empreendimentos de produção cultural mais heterônomos (que, por essa razão mesma, são chamados justamente de “comerciais”).

É em função das necessidades inscritas em sua posição no seio do campo de produção como espaço de posições objetivamente distintas (os diferentes teatros, editores, jornais, casas de alta-costura, galerias etc.), às quais estão associados interesses diferentes, que os diferentes empreendimentos de produção cultural são levados a oferecer produtos objetivamente diferenciados, recebendo seu sentido e seu valor distintivos de sua posição em um sistema de variações diferenciais, e ajustados, sem busca verdadeira do ajustamento, às expectativas dos ocupantes de posições homólogas no campo do poder (entre os quais se recruta a maior parte dos consumidores). Quando uma obra “encontra”, como se diz, seu público, que a compreende e aprecia, isso é quase sempre o resultado de uma *coincidência*, de um encontro entre séries causais parcialmente independentes e quase nunca — e, em todo caso, nunca inteiramente — o produto de uma busca consciente do ajustamento às expectativas da clientela, ou às sujeições da encomenda ou da demanda.

A homologia que se estabelece hoje entre o espaço de produção e o espaço de consumo está no princípio de uma dialética permanente que faz com que os mais diferentes gostos encontrem as condições de sua satisfação nas obras oferecidas que são como que a sua objetivação, enquanto os campos de produção encontram as condições de sua constituição e de seu funcionamento nos gostos que asseguram — imediatamente ou a prazo — um mercado para os seus diferentes produtos.

Se o acordo entre a oferta e a procura apresenta todas as aparências de uma harmonia preestabelecida, é que a relação entre o campo de produção cultural e o campo do poder reveste a forma de uma homologia quase perfeita entre duas estruturas em quiasmo: com efeito, da mesma maneira que, no campo do poder, o capital econômico cresce quando se passa das posições temporalmente dominadas às posições temporalmente

dominantes, enquanto o capital cultural varia em sentido inverso, assim também, no campo de produção cultural, os lucros econômicos crescem quando se vai do pólo “autônomo” ao pólo “heterônomo”, ou, se se quiser, da arte “pura” à arte “burguesa” ou “comercial”, enquanto os lucros específicos variam em sentido inverso.

O efeito, que se pode dizer automático, da homologia sustenta também a ação de todas as instituições que visam favorecer o contato, a interação, ou mesmo a transação, entre as diferentes categorias de escritores ou de artistas e suas diferentes categorias de clientes burgueses, isto é, especialmente as academias, os clubes e sobretudo, talvez, os salões, sem dúvida a mais importante das mediações institucionais entre o campo do poder e o campo intelectual. Com efeito, os salões constituem, eles próprios, um campo de concorrência pela acumulação de capital social e de capital simbólico: o número e a qualidade dos freqüentadores — políticos, artistas, escritores, jornalistas etc. — são uma boa medida do poder de atração de cada um desses locais de encontro entre membros de frações diferentes e, ao mesmo tempo, do poder que se pode exercer através dele, e graças às homologias, sobre o campo de produção cultural e sobre as instâncias de consagração como as Academias (isso se vê bem, por exemplo, na análise que propõe Christophe Charle do papel da sra. de Loynes e da sra. Caillavet na rivalidade entre Jules Lemaitre e Anatole France⁵⁵). Encarregadas, segundo a oposição entre o trabalho e o lazer, o dinheiro e a arte, o útil e o fútil, das coisas da arte e do gosto, do culto doméstico do refinamento moral e estético (que, aliás, era a condição maior do sucesso no mercado matrimonial), ao mesmo tempo que da manutenção das relações sociais do grupo familiar (enquanto “donas de casa”), as mulheres da aristocracia e da burguesia ocupam no campo do poder doméstico uma posição homóloga à que têm os escritores e os artistas, dominados entre os dominantes, no seio do campo do poder: isso contribui, sem dúvida, para as predispor a desempenhar o papel de intermediárias entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro, entre o artista e o “burguês” (é assim que se devem interpretar a existência e os efeitos das *ligações*, especialmente as que se estabelecem entre mulheres da aristocracia ou da grande burguesia parisiense e escritores ou artistas saídos das classes dominadas).

Parece que, historicamente, a constituição de um campo de produção artística relativamente autônomo, propondo produtos *estilisticamen-*

te diversificados, foi de par com o aparecimento de dois ou vários grupos de patronos das artes com expectativas artísticas diferentes.⁵⁶ Pode-se admitir que, de maneira geral, a diversificação inicial, que está no princípio do funcionamento de um espaço de produção enquanto campo, é possível apenas graças à diversidade dos públicos, que ela contribui evidentemente para constituir como tais: da mesma maneira que não se imagina hoje o cinema de pesquisa sem um público de estudantes e de intelectuais ou de artistas por aspiração, não se concebe o aparecimento e o desenvolvimento de uma vanguarda artística e literária no decorrer do século XIX sem o público que lhe é assegurado pela boemia literária e artística concentrada em Paris e que, embora muito desprovida de dinheiro para comprar, justifica o desenvolvimento de instâncias de difusão e de consagração específicas, capazes de proporcionar aos inovadores, ainda que através da polêmica ou do escândalo, uma forma de patrocínio simbólico.

A homologia entre as posições no campo literário (etc.) e as posições no campo social global jamais é tão perfeita quanto aquela que se estabelece entre o campo literário e o campo do poder onde se recruta, na maior parte do tempo, o essencial de sua clientela. Sem dúvida, os escritores e os artistas que estão situados no pólo economicamente dominado (e simbolicamente dominante) do campo literário, ele próprio temporalmente dominado, podem sentir-se solidários (pelo menos em suas recusas e suas revoltas) com os ocupantes das posições dominadas, econômica e culturalmente, no espaço social. Contudo, pelo fato de que as homologias de posição sobre as quais repousam essas alianças em ato ou em pensamento estão associadas a diferenças profundas em condição, elas não estão isentas de mal-entendido, ou mesmo de uma espécie de má-fé estrutural: a afinidade estrutural entre a vanguarda literária e a vanguarda política está no princípio de aproximações — entre o anarquista intelectual e o movimento simbolista, por exemplo — e de convergências apregoadas (Mallarmé falando do livro como “atentado”) que não ocorrem sem distâncias prudentes.⁵⁷

A defasagem e o mal-entendido são ainda mais claros entre os dominantes no campo do poder e seus homólogos no seio do campo de produção cultural: se, quando se pensam com relação aos produtores culturais — e, em particular, aos artistas “puros” —, os dominantes podem sentir-se do lado da natureza, do instinto, da vida, da ação, da virilidade, e também do bom senso, da ordem, da razão (por oposição à cultura, à inteligência, ao pensamento, à feminilidade etc.), já não podem armar-se de

algumas dessas oposições para pensar sua relação com as classes dominadas às quais se opõem também como a teoria à prática, o pensamento à ação, a cultura à natureza, a razão ao instinto, a inteligência à vida. E têm necessidade de algumas das propriedades que lhes oferecem os escritores e sobretudo os artistas para se pensar e se justificar, e primeiramente aos seus próprios olhos, por existir como existem: o culto da arte tende cada vez mais a fazer parte dos componentes necessários da arte de viver burguesa, sendo indispensável o “desinteresse” do consumo “puro”, pelo “suplemento de alma” que proporciona, para marcar a distância com relação às necessidades primárias da “natureza” e daqueles que estão sujeitos a elas.

Não é menos verdade que os produtores culturais podem utilizar o poder que lhes é conferido, sobretudo em período de crise, por sua capacidade de produzir uma representação sistemática e crítica do mundo social para mobilizar a força virtual dos dominados e contribuir para subverter a ordem estabelecida no campo do poder. E o papel particular que os “intelectuais proletaróides” puderam ter em muitos movimentos subversivos, religiosos ou políticos, resulta sem dúvida do fato de que o efeito da homologia de posição que leva esses intelectuais dominados a sentir-se solidários com os dominados acompanha-se com freqüência (especialmente no caso dos líderes da Revolução Francesa estudados por Robert Darn-ton) de uma identidade ou pelo menos de uma similitude de condição; e que tudo os inclina, portanto, a colocar a serviço da indignação e da revolta populares suas capacidades de explicitação e de sistematização.

LUTAS INTERNAS E SANÇÕES EXTERNAS

As lutas internas são de alguma maneira arbitradas pelas sanções externas. Com efeito, embora lhes sejam amplamente independentes *em seu princípio* (isto é, nas causas e nas razões que as determinam), as lutas que se desenvolvem no interior do campo literário (etc.) dependem sempre, *em seu desfecho*, feliz ou infeliz, da correspondência que possam manter com as lutas externas (as que se desenvolvem no seio do campo do poder ou do campo social em seu conjunto) e dos apoios que uns ou outros possam encontrar aí. É assim que mudanças tão decisivas quanto a subversão da hierarquia interna dos diferentes gêneros, ou as transformações da própria hierarquia dos gêneros, que afetam a estrutura do campo em seu conjunto, são tornadas possíveis pela *correspondência entre mudan-*

ças internas (elas próprias diretamente determinadas pela transformação das possibilidades de acesso ao campo literário) e *mudanças externas* que oferecem às novas categorias de produtores (sucessivamente, os românticos, os naturalistas, os simbolistas etc.) e aos seus produtos consumidores que ocupam no espaço social posições homólogas à sua posição no campo, portanto, dotados de disposições e de gostos ajustados aos produtos que eles lhes oferecem.

Uma revolução bem-sucedida, em literatura ou em pintura (como se mostrará a propósito de Manet), é o produto do encontro entre dois processos, relativamente independentes, que ocorrem no campo e fora dele. Os recém-chegados heréticos que, recusando entrar no ciclo da reprodução simples, baseado no reconhecimento mútuo dos "antigos" e dos "novos", rompem com as normas de produção em vigor e frustram as expectativas do campo no mais das vezes podem ser bem-sucedidos em impor o reconhecimento de seus produtos apenas graças a mudanças externas: as mais decisivas dessas mudanças são as rupturas políticas que, como as crises revolucionárias, mudam as relações de força no seio do campo (assim, a revolução de 1848 reforça o pólo dominado, determinando uma translação, provisória, dos escritores para a "arte social"), ou o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em afinidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos.

A ação subversiva da vanguarda, que desacredita as convenções em vigor, isto é, as normas de produção e de avaliação da ortodoxia estética, fazendo parecer superados, fora de moda, os produtos realizados segundo essas normas, encontra um apoio objetivo no *desgaste do efeito* das obras consagradas. Esse desgaste não tem nada de mecânico. Resulta, em primeiro lugar, da rotinização da produção, sob o efeito da ação dos epígonos e do academicismo, ao qual os próprios movimentos de vanguarda não escapam, e que nasce do emprego repetido e repetitivo de procedimentos provados, da utilização sem invenção de uma arte de inventar já inventada. Além disso, as obras mais inovadoras tendem, *com o tempo*, a produzir seu próprio público ao impor suas próprias estruturas, pelo efeito da familiarização, como categorias de percepção legítimas de toda obra possível (de maneira que se chega a ver as obras de arte do passado e, como notava Proust, o próprio mundo natural, através das categorias tiradas de uma arte do passado que se tornou natural); a divulgação das normas de percepção e de apreciação que elas tendiam a impor acompanha-se de uma *banalização* dessas obras ou, mais precisamente, de uma banalização do efeito de desbanalização que puderam exercer. Essa espécie de *desgaste do efeito de ruptura* varia, sem dúvida, segundo os receptores,

e especialmente segundo a antigüidade de sua exposição à obra inovadora e, ao mesmo tempo, segundo sua proximidade do foco dos valores de vanguarda, sendo os consumidores mais avisados (e, em primeiro lugar, os concorrentes e, entre estes, bem freqüentemente, os discípulos mais diretos) naturalmente os mais inclinados a experimentar um sentimento de lassidão e a localizar os procedimentos, os truques, ou mesmo os tiques que constituíram a originalidade inicial do movimento. Não é preciso dizer que a banalização apenas pode ser intensificada ou acelerada pelo esnobismo, busca deliberada da distinção com respeito ao gosto comum que introduz no consumo uma lógica análoga ao sobrelanço distintivo da vanguarda (dando outro exemplo de homologia entre a produção e o consumo).⁵⁸

Vê-se que a raridade relativa, portanto, o valor, dos produtos culturais tende a decrescer à medida que avança um processo de consagração que se acompanha quase inevitavelmente de uma banalização capaz de favorecer a divulgação, esta determinando em troca a desvalorização acarretada pelo aumento do número dos consumidores e pelo enfraquecimento correlativo da raridade distintiva dos bens e do fato de os consumir. A desvalorização dos produtos oferecidos pela vanguarda em via de consagração é tanto mais rápida quanto os recém-chegados podem invocar a pureza das origens, e a ruptura carismática entre a arte e o dinheiro (ou o sucesso), para denunciar o comprometimento com o século atestado pela difusão dos produtos em via de canonização para uma clientela cada vez mais extensa, portanto, ampliada para além dos limites sagrados do campo de produção, até os simples profanos, sempre suspeitos de profanar a obra sagrada por sua admiração mesma.

Pode-se ver, no caso de André Gide, um exemplo típico da representação que a vanguarda (aqui a “jovem literatura”) faz da vanguarda em via de consagração e da reprovação moral que faz pesar sobre seus sucessos considerados como comprometimentos: “O que afeta Gide *não é o sucesso de fanfarrões que ele despreza, nem de escritores estabelecidos*, como Anatole France, ou Paul Bourget, ou Pierre Loti, que evoluem em zonas por demais diferentes da sua, mas a comparação com alguns de sua espécie e de sua ‘envergadura’, mesmo se são mais velhos que ele, e que transpuseram o muro do gueto à custa do que considera *imperdoáveis concessões*: Maeterlinck, convertido em um sábio de consumo corrente; Barrès, para quem a política serviu de trampolim; Henri de Régnier, que *La Double Maîtresse* estampilhou como romancista e que tem

o artigo de jornal fácil; dentro em pouco Francis Jammes, a quem seus bons sentimentos vão valer um público que torceu o nariz para sua boa poesia; e não falemos dos 100 mil exemplares alcançados pela Afrodite do *ex-alter ego* Pierre Louÿs".⁵⁹

Assim, o envelhecimento social da obra de arte, a transformação insensível que a impele para o desclassificado ou o clássico, é o produto do encontro de um movimento interno, ligado às lutas no campo, que incitam a produzir obras diferentes, e de um movimento externo, ligado à mudança social do público, que sanciona, e redobra, tornando-a visível a todos, a perda de raridade. Da mesma maneira que as grandes marcas de perfume que deixaram sua clientela ampliar-se em excesso perderam uma parte de seus primeiros clientes à medida que conquistavam novos públicos (a divulgação ampla de produtos a preço baixo acompanha-se de uma baixa da cifra de negócios), e que, como Carven nos anos 60, reuniram pouco a pouco uma clientela heterogênea, feita de mulheres elegantes mas envelhecidas que permanecem apegadas aos perfumes chiques de sua juventude e de mulheres mais jovens mas menos abastadas que descobrem esses produtos desclassificados quando passaram de moda,⁶⁰ assim também, pelo fato de que as diferenças em matéria de capital econômico e cultural se retraduzem em variações temporais no acesso aos bens raros, um produto até então altamente distintivo que se divulga, portanto, desclassifica-se, perdendo ao mesmo tempo os novos clientes mais preocupados com distinção, vê sua clientela inicial envelhecer e a qualidade de seu público declinar: assim, sabe-se, por uma pesquisa recente, que compositores desvalorizados pelo efeito da divulgação, como Albinoni, Vivaldi ou Chopin, são cada vez mais apreciados à medida que se vai para as idades mais elevadas e para os níveis de instrução mais baixos.

No campo literário ou artístico, os recém-chegados ao seio da vanguarda podem tirar partido da relação que espontaneamente se tende a estabelecer entre a qualidade da obra e a qualidade social de seu público para tentar desacreditar a obra da vanguarda em via de consagração, imputando à renegação ou ao esfriamento da intenção subversiva o rebaixamento da qualidade social de seu público. E a nova ruptura herética com as formas que se tornaram canônicas pode apoiar-se no *público potencial* que espera do produto novo o que esperava dele o público inicial do produto doravante consagrado: a nova vanguarda tem tanto menos dificuldade em ocupar a posição (ou, na linguagem do *marketing*, a "vaga") abandonada pela vanguarda consagrada quanto, para justificar suas

rupturas iconoclastas, deve invocar o retorno à definição inicial, e ideal, da prática, ou seja, à pureza, à obscuridade e à pobreza dos começos; a heresia literária ou artística faz-se contra a ortodoxia, mas também com ela, em nome do que ela foi.

Parece que se trata aí de um *modelo muito geral*, que vale para todos os empreendimentos baseados na renúncia ao lucro temporal e na denegação da economia. A contradição inerente a empreendimentos que, como os da religião ou da arte, recusam o lucro material, ao mesmo tempo que asseguram, *a prazo mais ou menos longo*, lucros de todas as ordens àqueles que mais ardentemente os recusaram, está sem dúvida no princípio do *ciclo de vida* que os caracteriza: à fase inicial, toda de ascetismo e de renúncia, que é a da acumulação de capital simbólico, sucede uma fase de exploração desse capital que assegura lucros temporais e, através deles, uma transformação dos modos de vida, capaz de acarretar a perda do capital simbólico e de favorecer o êxito de heresias concorrentes. No campo literário ou artístico, esse ciclo pode apenas iniciar-se, pelo fato de que, quando o sucesso lhe sobrevém, muitas vezes bastante tarde, o fundador não pode, ainda que seja apenas pelo efeito da inércia do *habitus*, romper completamente os compromissos iniciais, e de que seu empreendimento morre, em todo caso, com ele; mas esse ciclo passa por seu pleno desenvolvimento em certos empreendimentos religiosos em que os herdeiros e os sucessores podem recolher os lucros do empreendimento e os sucessores podem recolher os lucros do empreendimento ascético sem jamais ter tido de manifestar as virtudes que os asseguraram.

O ENCONTRO DE DUAS HISTÓRIAS

Na ordem do consumo, as práticas e os consumos culturais que podem ser observados em um momento dado do tempo são o produto do encontro entre duas histórias, a dos campos de produção, que têm suas leis próprias de mudança, e a do espaço social em seu conjunto, que determina os gostos por intermédio das propriedades inscritas em uma posição, e especialmente através dos condicionamentos sociais associados a condições materiais de existência particulares e a uma situação particular na estrutura social. Da mesma maneira, na ordem da produção, as práticas dos escritores e dos artistas, a começar por suas obras, são o produto do encontro de duas histórias, a da produção da posição ocupada e a da produção das disposições de seus ocupantes. Se bem que a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são par-

cialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo propriamente dito, têm uma existência e uma eficácia autônomas, e podem contribuir para *constituir* as posições.

Não existe campo em que o enfrentamento entre as posições e as disposições seja mais constante e mais incerto do que o campo literário e artístico: se é verdade que o espaço das posições oferecidas contribui para determinar as propriedades esperadas, ou mesmo exigidas, dos candidatos eventuais, portanto, as categorias de agentes que elas podem atrair e sobretudo *reter*, não é menos verdade que a percepção do espaço das posições e das trajetórias possíveis e a apreciação do valor que cada uma delas recebe de seu lugar nesse espaço dependem das disposições dos agentes; por outro lado, pelo fato de que as posições que oferece são pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo, muito vulneráveis à contestação simbólica, e não hereditárias — embora existam formas específicas de transmissão —, o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do “posto”.

Por maior que seja o efeito de campo, ele jamais se exerce de maneira mecânica, e a relação entre as posições e as tomadas de posição (especialmente as obras) é sempre mediatizada pelas disposições dos agentes e pelo espaço dos possíveis que elas constituem como tal através da percepção do espaço das tomadas de posição que estruturam. A origem social não é, como por vezes se crê, o princípio de uma série linear de determinações mecânicas, a profissão do pai a determinar a posição ocupada, que determinaria por sua vez as tomadas de posição: não se podem ignorar os efeitos que se exercem através da estrutura do campo, e em particular através do espaço dos possíveis oferecidos, e que dependem principalmente da intensidade da concorrência, ela mesma ligada às características quantitativas e qualitativas do fluxo dos recém-chegados.

O posto (é preciso arriscar a palavra...) de escritor ou de artista “puro”, como o de “intelectual”, são instituições de liberdade, que se construíram contra a “burguesia” (no sentido dos artistas) e, mais concretamente, contra o mercado e contra as burocracias de Estado (Academias, Salão etc.) por uma série de rupturas, parcialmente cumulativas, que com frequência tornaram-se possíveis apenas por um desvio dos recursos do mercado — portanto, da “burguesia” — e mesmo das burocracias de Estado.⁶¹ São o resultado de todo um *trabalho coletivo* que levou à constituição do campo de produção cultural enquanto espaço independente da economia e da política; mas, em troca, esse trabalho de emancipação apenas pode consumir-se e prolongar-se se o posto encontra um agente dotado das disposições exigidas, como a indiferença ao lucro e a propensão

aos investimentos arriscados, e de propriedades que, como a renda, constituem as condições (externas) dessas disposições. Nesse sentido, a invenção coletiva da qual o ofício de escritor e de artista é o produto está sempre por recomeçar.

Contudo, a institucionalização das invenções passadas e o reconhecimento cada vez mais amplamente concedido a uma atividade de produção cultural que é por si mesma seu fim, e à vontade de emancipação que ela implica, tendem a reduzir sempre mais o custo dessa reinvenção permanente. Quanto mais o processo de autonomização avança, mais se torna possível ocupar a posição de produtor “puro” sem ter as propriedades — ou pelo menos sem as ter todas ou no mesmo grau — que era preciso possuir para *produzir* a posição; mais, em outros termos, os recém-chegados que se orientam para as posições mais “autônomas” podem fazer economia dos sacrifícios e das rupturas mais ou menos heróicas do passado (enquanto asseguram para si os lucros simbólicos deles pelo culto que lhes prestam).

Tentar estabelecer uma relação direta entre os produtores e o grupo social ao qual devem seu apoio econômico (coleccionadores, espectadores, mecenas etc.) é esquecer que a lógica do campo faz com que se possam utilizar os recursos oferecidos por um grupo ou uma instituição para produzir produtos mais ou menos independentes dos interesses ou dos valores desse grupo ou dessa instituição. Os postos de uma espécie inteiramente extraordinária oferecidos pelo campo literário (etc.) levado a um alto grau de autonomia devem a sua intenção objetiva objetivamente contraditória o fato de existir apenas no mais baixo grau de institucionalização: em primeiro lugar, sob a forma das palavras, a de vanguarda, por exemplo, ou das figuras exemplares, a do artista maldito e de sua legenda heróica, que são constitutivas de uma tradição de liberdade e de crítica; em seguida e sobretudo sob a forma de *instituições antiinstitucionais*, cujo paradigma poderia ser o Salão dos Recusados ou a pequena revista de vanguarda, e de mecanismos de concorrência capazes de assegurar aos esforços de emancipação e de subversão as incitações e as gratificações que os tornam concebíveis. Assim, por exemplo, os atos de denúncia profética, dos quais o “Eu acuso” é o paradigma, são tão profundamente constitutivos, depois de Zola, e sobretudo, talvez, depois de Sartre, da personagem do intelectual, que se impõem a todos aqueles que têm pretensão a uma posição — sobretudo dominante — no campo intelectual. Universo paradoxal em que a liberdade com relação às instituições encontra-se inscrita nas instituições.

A TRAJETÓRIA CONSTRUÍDA

Compreende-se por que a biografia construída não pode ser mais que o último momento da progressão científica: com efeito, a *trajetória social* que ela visa reconstituir define-se como a *série das posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos (a mesma coisa valeria para uma instituição, da qual há apenas história estrutural: a ilusão da constância do nominal consiste em ignorar que o valor social de posições nominalmente inalteradas pode diferir nos diferentes momentos da história própria do campo). É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento *o sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como *colocações e deslocamentos* nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração. Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um "sujeito" cuja constância não pode ser mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de *envelhecimento social* que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida.

Assim, pode-se substituir a poeira das histórias individuais por *famílias de trajetórias intrageracionais* no seio do campo de produção cultural (ou, se se quiser, por formas típicas de envelhecimento específico). De um lado, deslocamentos que se circunscrevem em um mesmo setor do campo de produção cultural e correspondem a uma acumulação mais ou menos importante de capital: capital de reconhecimento para os artistas situados no setor dominante simbolicamente, capital econômico para aqueles que se situam no setor heterônomo; do outro, deslocamentos que implicam uma mudança de setor e a reconversão de uma espécie de capital

específico em outra — por exemplo, com os poetas simbolistas que se voltam para o romance psicológico — ou mesmo do capital simbólico em capital econômico — no caso da passagem da poesia ao romance de costumes ou ao teatro, ou, mais claramente ainda, ao cabaré ou ao folhetim.

E, da mesma maneira, podem-se distinguir no interior do campo de produção cultural várias grandes classes de trajetórias *intergeracionais*: de um lado, as trajetórias *ascendentes*, que podem ser *diretas* (as dos escritores provenientes das classes populares ou das frações assalariadas das classes médias) ou *cruzadas* (as dos escritores saídos da pequena burguesia comerciante ou artesanal, ou mesmo camponesa, geralmente ao termo de uma ruptura crítica na trajetória coletiva da linhagem, falência ou falecimento do pai, por exemplo); do outro, as trajetórias *transversais* — horizontais, mas, em um sentido, declinantes — no seio do campo do poder, que conduzem ao campo de produção cultural a partir das posições temporalmente dominantes e culturalmente dominadas (grande burguesia de negócios) ou a partir das posições medianas, mais ou menos igualmente ricas em capital econômico e em capital cultural (“capacidades”: advogados etc.); ao que seria preciso acrescentar os *deslocamentos nulos*. (Para ser inteiramente exato, seria preciso ainda diferenciar as trajetórias segundo seu ponto de chegada no seio do campo de produção cultural, isto é, em uma posição dominada temporalmente e dominante culturalmente ou o inverso, ou ainda em uma posição neutra: podendo os movimentos aparentemente nulos dos intelectuais de segunda geração comportar, por exemplo, um deslocamento de um ao outro pólo do campo de produção cultural.)

É apenas então que se poderiam isolar, no interior de um quadro completo dos encadeamentos possíveis entre trajetórias intergeracionais e intrageracionais, aqueles que são os mais prováveis, como o que conduz as trajetórias intergeracionais ascendentes, cruzadas especialmente, a prolongar-se em trajetórias intrageracionais que levam do pólo simbolicamente dominante ao pólo simbolicamente dominado, ou seja, aos gêneros inferiores ou às formas inferiores dos gêneros maiores (romance regionalista, popular etc.).

A análise biográfica assim compreendida pode levar aos princípios da evolução da obra no decorrer do tempo: com efeito, as sanções positivas ou negativas, sucessos ou fracassos, encorajamentos ou advertências, consagração ou exclusão, através dos quais se anuncia a cada escritor (etc.) — e ao conjunto de seus concorrentes — a verdade objetiva da posição que ele ocupa e de sua evolução provável, são sem dúvida uma das me-

dições através das quais se impõe a redefinição incessante do “projeto criador”, fracasso encorajando à reconversão ou à retirada para fora do campo, ao passo que a consagração reforça e libera as ambições iniciais.

A identidade social encerra um direito determinado aos possíveis. Segundo o capital simbólico que lhe é reconhecido em função de sua posição, cada escritor (etc.) vê ser-lhe conferido um conjunto determinado de possíveis legítimos, ou seja, em um campo determinado, uma parte determinada dos possíveis objetivamente oferecidos em um momento dado do tempo. A definição social do que é permitido a alguém, do que ele pode permitir-se razoavelmente, sem passar por pretensioso ou insensato, afirma-se através de toda sorte de licenças e de exigências, de chamadas à ordem negativas ou positivas (*noblesse oblige*), que podem ser públicas, oficiais, como todas as formas de *nomeações* ou de veredictos garantidos pelo Estado, ou, ao contrário, oficiosas, ou mesmo tácitas e quase imperceptíveis. E sabe-se que, por intermédio do efeito propriamente mágico da consagração ou da estigmatização, os veredictos das instituições de autoridade tendem a produzir sua própria verificação.

Princípio das aspirações vividas como naturais porque imediatamente reconhecidas como legítimas, esse direito ao possível funda o sentimento quase corporal da *importância*, que determina, por exemplo, a *localização* que se pode atribuir a si mesmo no seio de um grupo — isto é, os lugares, centrais ou marginais, elevados ou baixos, de destaque ou obscuros etc., que se está no direito de ocupar, a amplitude do espaço que se pode decentemente manter, e do tempo que se pode tomar (dos outros). A relação subjetiva que um escritor (etc.) mantém, em cada momento, com o espaço dos possíveis depende muito fortemente dos possíveis que lhe são estatutariamente conferidos nesse momento, e também de seu *habitus*, que se constituiu originariamente em uma posição que implica, ela própria, certo direito aos possíveis. Todas as formas de consagração social e de destinação estatutária, as conferidas por uma origem social elevada, por um significativo sucesso escolar ou, para os escritores, pelo reconhecimento dos pares, têm por efeito aumentar o direito aos possíveis mais raros e, através dessa *segurança*, a capacidade subjetiva de os realizar praticamente.

O HABITUS E OS POSSÍVEIS

A propensão a orientar-se para as posições mais arriscadas, e sobretudo a capacidade de as manter duradouramente na ausência de todo lucro

econômico a curto prazo, parece depender em grande parte da posse de um capital econômico e simbólico importante. Em primeiro lugar porque o capital econômico assegura as condições da liberdade com relação à necessidade econômica, sendo a renda, sem dúvida, um dos melhores substitutos da venda. De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventurosas por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados, que têm também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir sua subsistência. Isto ao contrário de tantos poetas oriundos da pequena burguesia que foram forçados a abandonar mais ou menos depressa a poesia por atividades literárias mais bem remuneradas, como o romance de costumes, ou a consagrar de imediato uma parte de seu tempo ao teatro ou ao romance (como François Coppée, Catulle Mendès ou Jean Aicard⁶²). Da mesma maneira, quando o envelhecimento, que desfaz as ambigüidades, converte as recusas eletivas e provisórias da vida de boemia adolescente em fracasso sem remissão, os escritores de origem modesta resignam-se com maior boa vontade à "literatura industrial", que faz da escrita uma atividade como outra qualquer; a menos que a revolta antiintelectualista empurre os mais amargos deles para as reviravoltas e as reneгаções que os levam às mais baixas tarefas da polêmica política.

Mas, sobretudo, as condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lucros materiais, ou o senso da orientação social e a arte de presenciar as novas hierarquias, que inclinam a voltar-se para os postos mais expostos da vanguarda e para os investimentos mais arriscados, já que antecipam a demanda, mas também, com muita freqüência, os mais rentáveis simbolicamente e a longo prazo, pelo menos para os primeiros investidores. O *senso do investimento* parece ser uma das disposições mais estreitamente ligadas à origem social e geográfica, e conseqüentemente, através do capital social que lhe é correlativo, uma das mediações através das quais os efeitos da oposição entre as origens sociais, e sobretudo entre a origem parisiense e a origem provinciana, exercem-se na lógica do campo.⁶³

De maneira geral, são os mais ricos em capital econômico, em capital cultural e em capital social os primeiros a voltar-se para as posições novas (proposição que se verifica, parece, em todos os campos, na economia tanto quanto na ciência): é o caso dos escritores que, em torno de Paul Bourget, abandonam a poesia simbolista por uma forma nova de romance, em ruptura com a tradição do romance naturalista e mais bem

adaptada às expectativas do público cultivado. Ao contrário, é um mau senso do investimento, ligado ao afastamento social ou geográfico, que incita os escritores oriundos das classes populares ou da pequena burguesia e os provincianos ou os estrangeiros a voltar-se para as posições dominantes no momento em que os lucros que elas asseguram tendem a diminuir pelo próprio fato da atração que exercem (em razão, por exemplo, dos lucros econômicos que proporcionam, no caso do romance naturalista, ou dos lucros simbólicos que prometem, no caso da poesia simbolista) e da concorrência intensificada de que são motivo. É ele ainda que encoraja a manter-se em posições declinantes ou ameaçadas em um momento em que os mais avisados as abandonam; ou ainda a deixar-se arrastar pela atração dos lugares dominantes para posições antinômicas com as disposições que aí se introduzem, para descobrir seu "lugar natural" apenas tarde demais, ou seja, depois de muito tempo perdido, sob o efeito das forças do campo, e sob a forma da rejeição.

Exemplo ideal-típico, o de Léon Cladel (1835-92), filho de um mestre correio de Montauban, "artesão passando a burguês", amigo do dever e também proprietário de terras, que, preocupado em "fazer de seu único herdeiro um homem da burguesia", coloca-o no seminário de Montauban com a idade de nove anos: depois dos estudos de direito em Toulouse, Cladel torna-se procurador judicial em Montauban, descobrindo com horror os camponeses e sua submissão ao interesse material; parte em seguida para Paris, onde vive a vida de boemia, depois retorna ao Quercy, "cansado de lutar, obscuro e isolado, cansado de combater"; mas não pode "renunciar a Paris", onde se instala novamente; liga-se ao movimento parnasiano, escreve um romance, encontra um editor, com a ajuda de sua mãe, e dos trezentos francos que ela lhe dera, consegue um prefácio de Baudelaire e, depois de sete anos de vida de boemia bastante miserável, retorna ao seu Quercy natal e consagra-se ao romance regionalista.⁶⁴ Toda a obra desse eterno *deslocado* traz a marca da antinomia entre as disposições, associadas ao ponto de partida, que será também o ponto de chegada, e as posições visadas e provisoriamente ocupadas: "O desafio consistia em ilustrar seu Quercy, solo de latinidade e pátria de hércules rústicos, com uma maneira de 'gesta' antiga e bárbara. Extrair das rixas ferrenhas de brutos as poses arrogantes de campeões camponeses, Cladel esperava fazer parte do número de rivais modestos de Hugo e de Leconte de Lisle. Assim nasceram *Ompdrailles, La fête votive de Bartholoné-Porte-Glaive* [A festa votiva de Bartholoné-Porte-Glaive],

narrativas extravagantes, pastiches da *Ilíada* e da *Odisséia* em linguagem empolada ou rabelaisiana”.⁶⁵

Aqueles que chegam a posições em que sua presença é inteiramente improvável estão sujeitos a um *double bind structural* que, como no caso de Cladel, pode sobreviver à sua expulsão mais ou menos rápida do posto impossível. Essa dupla sujeição contraditória condena com freqüência os “miraculados” de um momento a projetos de uma incoerência patética, espécies de homenagens autodestrutivas aos valores de um universo que lhes denega qualquer valor, como esse projeto de falar dos camponeses do Quercy na linguagem de Leconte de Lisle, que oscila entre a paródia e a adesão incoercível. E o próprio Léon Cladel, no prefácio de seu romance *Celui-de-la-Croix-aux-Boeufs* (1871), exprime a contradição que o dilacera, com a lucidez desesperada — e sem efeito prático — que é o privilégio de todas as vítimas de semelhantes contradições: “Levado naturalmente ao estudo dos tipos e dos meios plebeus, e por outro lado apaixonado muito ardoroso das belezas do estilo, era quase fatal que cedo ou tarde houvesse embate entre o brutal e o refinado”.⁶⁶ Sempre em falso, Cladel é camponês entre os parnasianos (que o remetem ao povo, a seu amigo Courbet) e pequeno-burguês entre os camponeses de sua província natal. Nada de surpreendente se a forma e o próprio conteúdo do romance rústico a que se resigna, e no qual a intenção de reabilitação cede lugar à pintura complacente da selvageria e da indignidade camponesas, exprimem a verdade contraditória de uma trajetória incoerente: “Esse sonhador patife, filho de patife, tinha o amor inato dos gestos populares, assim como das ações rústicas. Ora, se desde o começo, sem tergiversação alguma, houvesse tentado traduzi-los francamente com essa santa brutalidade das pinceladas que distingue a primeira maneira dos grandes pintores, teria conseguido talvez criar para si, de imediato, um lugar entre os mais brilhantes da jovem geração a que pertencia”.⁶⁷ Não se poderia dizer melhor...

É na confrontação com artistas e escritores parisienses e burgueses, que os impele na direção do povo, que os escritores e os artistas oriundos das classes populares ou da pequena burguesia provinciana são levados a descobrir o que os distingue negativamente, ou mesmo, por exceção, a assumi-lo e reivindicá-lo, à maneira de Courbet, que faz de seu sotaque provinciano, de seu patoá e do estilo “povo” um partido. “Segundo a descrição de Champfleury [romancista realista, amigo de Courbet e de Cladel], a Cervejaria Alemã de Paris, onde nasceu o realismo enquanto

movimento, era uma aldeia protestante onde reinavam maneiras rústicas e uma franca alegria. O cabeça de fila, Courbet, era um 'companheiro', apertava as mãos, falava e comia muito, forte e obstinado como um camponês, exatamente o contrário do dândi dos anos 30 e 40. Seu comportamento em Paris era *deliberadamente popular; falava ostensivamente em patoá*, fumava, cantava e brincava como um homem do povo. Os observadores ficavam impressionados com sua técnica de uma liberdade plebéia e rústica [...]. Du Camp escrevia que ele pintava seus quadros 'como se engraxam botas'.⁶⁸

Esses *parvenus* inassimiláveis lançam-se nesse esforço de dissimulação com convicção tanto maior quanto suas tentativas iniciais para *assimilar-se* foram menos bem-sucedidas. É assim que Champfleury, ele próprio saído da modesta pequena burguesia provinciana, por muito tempo "dilacerado entre duas tendências, um realismo à maneira de Monnier e uma poesia à maneira alemã, romântica e sentimental",⁶⁹ vê-se levado de volta ao realismo militante pelo fracasso de suas primeiras tentativas e sobretudo, talvez, pela descoberta de sua diferença, que o relança na direção do "popular", isto é, dos objetos excluídos da arte legítima do momento e da maneira de os tratar então considerada "realista". E essa volta forçada ao "povo" não é menos ambígua, e duvidosa, que o recuo dos escritores regionalistas para a "província natal": a hostilidade com relação às audácias libertárias e ao populismo decisório dos intelectuais burgueses pode encorajar um populismo antiintelectualista, mais ou menos conservador, que não é mais que uma projeção fantasmática de relações internas ao campo intelectual.

Pode-se ver um exemplo típico desse efeito de campo na trajetória do mesmo Champfleury, que, depois de ter sido o cabeça de fila dos jovens escritores realistas de 1850 e o "teórico" do movimento realista em literatura e em pintura, foi progressivamente eclipsado por Flaubert, depois pelos Goncourt e Zola: tornando-se funcionário da manufatura nacional de Sèvres, fez-se historiador das imagens e da literatura populares, para terminar sua carreira, sob o Segundo Império, ao fim de uma série de evoluções e de reviravoltas, como teórico oficial (recebe em 1867 a Legião de Honra) de um conservantismo baseado na exaltação da sabedoria popular — e especialmente da resignação às hierarquias que se exprime no culto das artes e tradições populares.⁷⁰

A DIALÉTICA DAS POSIÇÕES E DAS DISPOSIÇÕES

Assim, as disposições associadas a certa origem social não se consumam senão especificando-se em função, de um lado, da estrutura dos possíveis que se anunciam através das diferentes posições e tomadas de posição de seus ocupantes e, do outro lado, da posição ocupada no campo, que (através da relação com essa posição como sentimento do sucesso ou do fracasso, ele próprio ligado às disposições, portanto, à trajetória) orienta a percepção e a apreciação desses possíveis: as mesmas disposições podem conduzir, assim, a tomadas de posição estéticas ou políticas muito diferentes segundo o estado do campo com relação ao qual têm de determinar-se.⁷¹ Daí a inanidade das tentativas que visam ligar diretamente o realismo em literatura ou em pintura às características dos grupos sociais — o campesinato especialmente — dos quais saíram seus inventores ou seus defensores, Champfleury ou Courbet, por exemplo. Foi apenas no interior de um estado determinado do campo artístico, e em relação com outras posições artísticas e seus ocupantes, eles próprios socialmente caracterizados, que se determinaram as disposições dos pintores e dos escritores realistas; essas disposições, que alhures e em um outro tempo teriam podido manifestar-se de maneira diferente, exprimiram-se em uma forma de arte que, nessa estrutura, aparecia como a maneira mais acabada de exprimir uma revolta inseparavelmente estética e política contra a arte e os artistas “burgueses” (ou contra a crítica “espiritualista” que os apoiava) e, através deles, contra os “burgueses”.⁷²

A relação entre as posições e as disposições tem evidentemente dupla direção. Os *habitus*, enquanto sistemas de disposições, só se realizam efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas (entre outras coisas pelas propriedades sociais de seus ocupantes, através das quais se dão a perceber); mas, ao contrário, é através das disposições, que são elas próprias mais ou menos completamente ajustadas às posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições. Assim, por exemplo, se parece impossível compreender as diferenças que separam o Théâtre de l’Oeuvre e o Théâtre-Libre a partir apenas das diferenças de *habitus* entre seus fundadores, Lugné-Poe, filho de burguês parisiense, relativamente instruído, e Antoine, pequeno-burguês provinciano e autodidata, parece não menos impossível dar conta delas a partir apenas das posições estruturais das duas instituições: se, pelo menos na origem, elas parecem reproduzir a oposição entre as disposições dos fundadores, é que as realizam em um estado do campo marcado pela oposição entre o simbolismo, mais bur-

guês — em razão, em primeiro lugar, das características de seus defensores —, e o naturalismo, mais pequeno-burguês. Antoine, que se define, como os naturalistas, e com o seu apoio teórico, contra o teatro burguês, propõe uma transformação sistemática da encenação, uma revolução *específica*, baseada em um partido coerente: privilegiando o meio em relação às personagens, o contexto determinante em relação ao texto determinado, ele faz do palco “um universo coerente e completo em si sobre o qual reina, sozinho, o encenador”.⁷³ Ao contrário, a direção “desordenada e fecunda” de Lugné-Poe, que se situa com relação ao teatro burguês mas também com relação às inovações de Antoine, leva a representações descritas como uma “mistura de invenção refinada e de negligência” e que, saídas de um projeto “ora demagogo, ora elitista”, reúnem um público em que estão lado a lado anarquistas e místicos.⁷⁴

Em suma, é em um espaço particular que a oposição entre as disposições recebe sua definição completa, isto é, sua plena particularidade histórica: ela aí reveste a forma de um sistema de oposições que se encontram por toda parte, entre os jornais ou os críticos favoráveis a um ou outro, entre os autores representados e entre os conteúdos das obras, com, de um lado, a “fatia de vida” que, por alguns de seus traços, aproxima-se do *vaudeville* e, do outro, pesquisas sutis, inspiradas na idéia de obra com vários níveis, enunciada por Mallarmé. Tudo permite supor que, como o sugere esse caso, o peso das disposições — portanto, a força explicativa da “origem social” — é particularmente grande quando se trata de uma *posição em estado nascente*, ainda antes por fazer do que feita, estabelecida, logo, capaz de impor suas normas próprias aos seus ocupantes; e, de maneira mais geral, que a liberdade deixada às disposições varia segundo o estado do campo (e, em particular, de sua autonomia), segundo a posição ocupada no campo e segundo o grau de institucionalização do posto correspondente.

Se não se pode deduzir as tomadas de posição das disposições, também não se pode relacioná-las diretamente às posições. Assim, a *identidade de posição*, sobretudo negativa, não basta para fundar um grupo literário ou artístico, mesmo que tenda a favorecer as aproximações e as trocas. Vemo-lo bem no caso dos defensores da arte pela arte que, como mostra Cassagne,⁷⁵ estão ligados por relações de estima e de simpatia: Gautier recebe em seus jantares das quintas-feiras Flaubert, Théodore de Banville, os Goncourt e Baudelaire; entre Flaubert e Baudelaire, a afinidade se deve à quase simultaneidade de suas estréias e de seus processos; os Goncourt e Flaubert estimavam-se muito e foi na casa de Flaubert que os dois irmãos conheceram Bouilhet; Théodore de Banville e Baudelaire

são amigos muito antigos; Louis Ménard, amigo íntimo de Baudelaire, de Banville e de Leconte de Lisle, torna-se um dos amigos de Renan; Barbey d'Aurevilly é um dos defensores mais ardorosos de Baudelaire. O efeito de campo tende a criar as condições favoráveis à aproximação dos ocupantes de posições idênticas ou vizinhas no espaço objetivo, mas não basta para determinar a reunião em corpo, condição do aparecimento do *efeito de corpo* do qual os grupos literários e artísticos mais famosos tiraram imensos lucros simbólicos, até nas e pelas rupturas mais ou menos rumorosas que lhes deram fim.

FORMAÇÃO E DISSOLUÇÃO DOS GRUPOS

Enquanto os ocupantes das posições dominantes, sobretudo economicamente, como o teatro burguês, são muito homogêneos, as posições de vanguarda, que são definidas sobretudo negativamente, pela oposição às posições dominantes, acolhem por um tempo, na fase de *acumulação inicial do capital simbólico*, escritores e artistas muito diferentes por suas origens e suas disposições, cujos interesses, aproximados por um momento, em seguida virão a divergir.⁷⁶ Pequenas seitas isoladas, cuja coesão negativa acompanha-se de uma intensa solidariedade afetiva, freqüentemente concentrada no apego a um líder, esses grupos dominados tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando têm acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com freqüência para um pequeno número, se não para um só, e quando se enfraquecem as forças negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo, e sobretudo as diferenças sociais e escolares que a unidade oposicional dos começos permitia vencer e sublimar, retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado. Experiência tanto mais dolorosa para os primeiros fundadores ignorados quanto a consagração e o sucesso atraem uma segunda geração de adeptos, muito diferentes dos primeiros em suas disposições, que participam, por vezes mais amplamente que os primeiros acionistas, dos dividendos.

Esse modelo do processo de constituição e de dissolução dos grupos de vanguarda que chegaram à consagração encontra uma ilustração exemplar na história dos impressionistas,⁷⁷ e também na separação progressiva dos simbolistas e dos decadentes. Partindo da mesma posição, muito pouco marcada, no campo, e definidos pela mesma oposição ao naturalismo e ao Parnaso — de onde Verlaine e Mallarmé, seus líderes, foram ambos excluídos —, os decadentes e os simbolistas divergem à medida

que chegam à plena existência social. Oriundos de meios mais favorecidos (ou seja, da média ou da grande burguesia e da nobreza) e providos de um capital escolar importante, os simbolistas se opõem aos decadentes, muitas vezes saídos de famílias de artesãos e mais ou menos desprovidos de capital escolar, como o salão (as terças-feiras de Mallarmé) ao café, a margem direita à margem esquerda e à boemia e, no plano estético, como o hermetismo apoiado em uma teoria explícita e em uma ruptura resolvida com todas as formas antigas à “clareza” e à “simplicidade” baseadas no “bom senso” e na “ingenuidade”; em política, os simbolistas afetam a indiferença e o pessimismo, mas sem excluir algumas explosões de radicalismo anarquista, ao passo que os decadentes são progressistas e antes reformistas.⁷⁸

Está claro que o efeito da oposição entre as duas escolas, que se vai reforçando à medida que avança o processo de institucionalização necessário para constituir um verdadeiro grupo literário, isto é, um instrumento de acumulação e de concentração do capital simbólico (com a adoção de um nome, a elaboração de manifestos e de programas e a instauração de ritos de agregação, como os encontros regulares), tende a redobrar, consagrando-as, as diferenças iniciais: Verlaine celebra a ingenuidade (como Champfleury opunha à arte pela arte “a sinceridade na arte”), enquanto o gosto verlainiano pela sinceridade e a simplicidade contribui sem dúvida para impelir Mallarmé para o hermetismo do “enigma em poesia”. E, como para fornecer uma prova crucial do efeito das disposições, são os decadentes mais bem-dotados socialmente que aderem aos simbolistas (Albert Aurier) ou se aproximam deles (Ernest Raynaud), ao passo que os simbolistas que estão mais próximos dos decadentes por sua origem social, René Ghil e Ajalbert, são excluídos do grupo simbolista, o primeiro por sua fé no progresso, o segundo, que terminará como romancista realista, porque suas obras não são consideradas suficientemente obscuras.⁷⁹

A oposição entre Mallarmé e Verlaine é a forma paradigmática de uma divisão que progressivamente se constituiu, e cada vez mais claramente se afirmou, no decorrer do século XIX, a que se estabelece entre o escritor profissional, condenado por seu trabalho a levar uma vida ordenada, regular, quase burguesa, e o escritor amador, dileteante burguês para quem a escrita é um passatempo ou um *hobby*, ou boêmio extravagante e miserável que vive de todas as ocupações oferecidas pelo jornalismo, a edição ou o ensino. A oposição nas obras baseia-se em uma oposição nos estilos de vida, que ela exprime e redobra simbolicamente. Em ruptura com o mundo burguês e seus valores, os escritores profissionais,

em primeiro lugar os defensores da arte pela arte, estão também afastados, de mil maneiras, da boemia, de sua pretensão, de suas incoerências, de sua desordem mesma que é incompatível com uma produção regrada. É preciso citar os Goncourt: "Não se concebe bem senão no silêncio, e como que no sono da atividade das coisas e dos fatos em torno de si. As emoções são contrárias à gestação da imaginação. É preciso dias regulares, calmos, um estado burguês de todo o ser, um recolhimento de vendeiro, para trazer à luz o grande, o atormentado, o pungente, o patético... Os homens que se consomem na paixão, no movimento nervoso, jamais farão um livro de paixão".⁸⁰ Essa oposição entre as duas categorias de escritores está sem dúvida no princípio dos antagonismos propriamente políticos (*e não o inverso*) que se manifestaram em particular por ocasião da Comuna.⁸¹

A confrontação de toda uma vida entre as posições e as disposições, entre o esforço para construir o "posto" e a necessidade de se habituar ao "posto", com os ajustamentos sucessivos que tendem a reconduzir os indivíduos deslocados ao seu "lugar natural", ao fim de uma série de chamadas à ordem, explica a correspondência que se observa regularmente, por mais longe que se leve a análise, entre as posições e as propriedades de seus ocupantes. Por exemplo, no interior mesmo do romance popular, que, mais freqüentemente do que qualquer outra categoria de romance, é abandonado a escritores saídos das classes dominadas e do sexo feminino, as diferentes maneiras, mais ou menos distantes, de tratar esse gênero, em suma, as posições na posição, estão elas próprias ligadas a diferenças sociais e escolares, os tratamentos mais distanciados, semiparódicos (cujo exemplo por excelência é *Fantomas*, celebrado por Apollinaire), são apanágio dos escritores mais privilegiados.⁸² Na mesma lógica, Rémy Ponton observa que, entre os autores de boulevard, diretamente sujeitos à sanção financeira do gosto burguês, os escritores oriundos das classes populares ou da pequena burguesia são muito fortemente sub-representados, ao passo que são mais fortemente representados no *vaudeville*, que, enquanto gênero cômico, dá um lugar maior aos efeitos fáceis das cenas burlescas ou escabrosas ao mesmo tempo que a uma espécie de liberdade semicrítica, apresentando os autores que praticam a um só tempo o boulevard e o *vaudeville* características intermediárias entre as dos autores desses dois gêneros.⁸³ Em suma, a concordância, surpreendente nesse mundo que se pretende isento de toda determinação e de toda sujeição, é inteiramente estrita entre as inclinações dos agentes e as exigências inscritas nas posições que ocupam. Sendo essa harmonia socialmente estabelecida bem apropriada para favorecer a ilusão da ausência de toda determinação social.

Se a história da arte ou da literatura, assim como a história da filosofia e, em outro sentido, a própria história das ciências, pode revestir as aparências de uma evolução estritamente interna, parecendo cada um desses sistemas de representações autônomas desenvolver-se segundo sua dinâmica própria, independente da ação dos artistas, dos escritores, dos filósofos ou dos cientistas, é que cada recém-chegado deve contar com a ordem estabelecida no campo, com a regra do jogo imanente ao jogo, cujo conhecimento e reconhecimento (*illusio*) são tacitamente impostos a todos aqueles que entram no jogo. A pulsão ou o impulso expressivo, freqüentemente negativo, deve contar com o espaço dos possíveis, espécie de *código específico*, a um só tempo jurídico e comunicativo, cujo conhecimento e reconhecimento constituem o verdadeiro direito de entrada no campo. À maneira de uma língua, esse código constitui ao mesmo tempo uma *censura*, pelos possíveis que exclui de fato ou de direito, e um *meio de expressão* que encerra em limites definidos as possibilidades de invenção infinita que proporciona; ele funciona como um sistema historicamente situado e datado de esquemas de percepção, de apreciação e de expressão que definem as condições sociais de possibilidade — e, ao mesmo tempo, os limites — da produção e da circulação das obras culturais, e que existem a uma só vez *em estado objetivado*, nas estruturas constitutivas do campo, e *em estado incorporado*, nas estruturas mentais e nas disposições constitutivas dos *habitus*.

É na relação entre a pulsão expressiva, em que se exprimem as disposições e os interesses inerentes à posição, e esse código específico, e especialmente o universo das coisas a dizer e a fazer, dos problemas impostos e como que postos em concurso, que se definem os interesses específicos (propriamente musicais, filosóficos, científicos etc.). O que é imputado por vezes a efeitos de “moda”, isto é, à vontade deliberada de estar entre eles — *interesse* —, é na realidade o produto da lógica da concorrência que leva aqueles que estão e aqueles que querem estar na moda a concorrer, consciente ou inconscientemente, para os mesmos objetos e a propósito dos mesmos objetos.

Essa ordem, instituída ao mesmo tempo nas coisas (documentos, instrumentos, partituras, quadros etc.) e nos corpos (saberes, técnicas, habilidades etc.), apresenta-se como uma realidade *transcendente* a todos os atos privados e circunstanciais que a visam: confere, assim, as aparências de um fundamento ao platonismo declarado ou larvado daqueles que,

como Husserl ou Meinong, pretendem fundar a atividade propriamente filosófica na irredutibilidade dos conteúdos de consciência (noemas) aos atos de consciência (noeses), do número às operações (psicológicas) de cálculo, ou daqueles que, como Popper, e muitos outros, afirmam a autonomia do mundo das idéias, de seu funcionamento e de seu devir, com relação aos sujeitos cognoscentes.⁸⁴ De fato, ainda que tenha suas próprias leis, transcendentais às consciências e às vontades individuais, a herança cultural, que existe em estado materializado e em estado incorporado (sob a forma de um *habitus* que funciona como uma espécie de transcendental histórico), não existe e não subsiste efetivamente (isto é, enquanto *ativa*) senão nas e pelas lutas das quais os campos de produção cultural são o lugar, ou seja, por e para agentes dispostos a assegurar-lhe a reativação continuada.

Assim, esse "terceiro mundo", nem físico nem psíquico, no qual Husserl e outros depois dele acreditaram agarrar o objeto próprio da filosofia, deve a existência e a subsistência, para além de todas as apropriações individuais, à concorrência mesma pela apropriação: é na e pela concorrência entre agentes que só podem participar desse capital coletivo na medida em que o incorporaram (mais ou menos completamente) sob a forma das disposições cognitivas e avaliatórias de um *habitus* específico (o que empregam em sua produção e na apreciação da produção dos outros agentes) que esse produto da história coletiva, transcendente a cada um porque imanente a todos, encontra-se instituído em norma de todas as práticas que lhe são referidas. Através das sujeições e dos controles cruzados que cada um daqueles que se apropriou dele faz pesar sobre todos os outros, esse *opus operantum*, do contrário condenado à insignificância da letra morta, afirma-se continuamente como um *modus operandi* coletivo, como o modo de produção cultural cuja norma se impõe, a cada momento, a todos os produtores.

O mundo transcendente das obras culturais não encerra em si mesmo o princípio de sua transcendência; assim como não contém o princípio de seu devir, mesmo que contribua para *estruturar* os pensamentos e os atos que estão no princípio de sua transformação. Suas estruturas (lógicas, estéticas etc.) podem impor-se a todos aqueles que entram no jogo do qual ele é o produto, o instrumento e a aposta, sem escapar por isso à ação transformadora que os próprios atos e pensamentos que elas regulam não podem deixar de produzir, ainda que fosse apenas pelo efeito da *colocação em prática*, jamais redutível a uma pura execução.

Isso significa dizer que, tratando-se de compreender o funcionamento de um campo de produção cultural, e o que aí se produz, não se pode

separar a pulsão expressiva (que encontra seu princípio no próprio funcionamento do campo e na *illusio* fundamental que o torna possível) da lógica específica do campo, com as potencialidades objetivas de que ele está prenhe, e tudo que coagirá e autorizará a um só tempo a pulsão expressiva a converter-se em *solução específica*. É nesse encontro entre uma “situação que coloca problema” (*problem-situation*), como diz Popper, e um agente disposto a *reconhecer* esse problema “objetivo” e a torná-lo um assunto seu (pode-se pensar no exemplo, analisado por Panofsky, do problema da rosácea da fachada oeste, legado por Suger aos arquitetos que inventarão a arte gótica) que se determina a solução específica, produzida a partir de uma arte de inventar já inventada ou graças à invenção de uma nova arte de inventar. O futuro provável do campo está inscrito, em cada momento, na estrutura do campo, mas cada agente faz seu próprio futuro — contribuindo com isso para fazer o futuro do campo — ao realizar as potencialidades objetivas que se determinam na relação entre seus poderes e os possíveis objetivamente inscritos no campo.

Resta uma última pergunta que não se deixará de fazer: qual é a participação do cálculo consciente nas estratégias objetivas que a observação traz à luz? Basta ler os testemunhos literários, as correspondências, os diários íntimos e sobretudo, talvez, as tomadas de posição explícitas sobre o mundo literário enquanto tal (como as recolhidas por Huret) para convencer-se de que não há resposta simples e de que a lucidez, sempre parcial, é, mais uma vez, questão de posição e de trajetória no campo, e varia, portanto, segundo os agentes e segundo os momentos. No entanto, se é preciso evocá-la, afinal, é sobretudo para exorcizar a alternativa da inocência e do cinismo através da qual correm o risco de introduzir-se, na análise e sobretudo *na leitura* que dela é feita, as visões antagonistas da luta cotidiana no seio do campo intelectual, a dos celebrantes exaltados, que se aplica sobretudo aos grandes do passado, e a dos Tersites que se armam de todos os recursos de uma “sociologia” improvisada para desacreditar seus concorrentes reduzindo suas intenções aos seus supostos interesses.

Todo o esforço que desenvolvi aqui visava destruir, em seu princípio, essas visões em espelho. “Não rir, não deplorar, não detestar”, dizia Spinoza, “mas compreender”, ou, melhor, necessitar, explicar. O conhecimento do *modelo* permite compreender como pode ocorrer que os agentes (entre os quais o autor e o leitor deste texto) sejam o que são e façam o que fazem. Tendo lembrado isto, posso agora responder por um exemplo à pergunta feita, mas pedindo ao leitor que mobilize todos os recursos do método de análise que tentei apresentar, para estar em condi-

ção de colocar em prática a máxima spinozista e de substituir, assim, os prazeres perversos, sempre ambivalentes e freqüentemente alternados, da celebração ou da depreciação pelas alegrias muitas vezes um pouco tristes da visão necessitante.

No momento de fundar, em 1909, a *Nouvelle Revue Française*, de que se conhece o lugar dominante que ocupará no campo intelectual, André Gide, que, segundo seu biógrafo, era “dotado de antenas para detectar essas cadeias, essas redes ou, melhor dizendo, essas zonas, onde reinam tantos ‘microclimas’”, precisa “aplicar toda a sua diplomacia” e praticar hábeis “dosagens” para “fazer da *NRF* o centro de atração, em torno de um núcleo seguro, de valores diversos, mas incontestáveis e promissores”, o “lugar de tangência de zonas que se ignoravam ou se subestimavam”. O sumário de uma revista é a uma só vez uma exibição do capital simbólico de que dispõe o empreendimento e uma tomada de posição político-religiosa: é preciso, então, “ter” alguns grandes acionistas (Paul Claudel, Henri de Régnier, Francis Carco e mesmo Paul Valéry) ao mesmo tempo que um leque de participantes tão amplamente distribuídos quanto possível na “arena político-literária” (é sempre o biógrafo quem fala) a fim de evitar cair em tal ou qual orientação demasiado marcada e, por isso, comprometedora: acolhem-se com “alegria” três hinos de Claudel, considerados “muito bem-vindos” porque a *Revue* “corria o risco de cair no criticismo, no normalismo e no intelectualismo”; tendo Michel Arnaud dado “uma imagem levemente orientada para a ‘esquerda’” de Péguy, era preciso também um contrapeso que seria fornecido por Francis Jammes, e assim por diante.⁸⁵

A reunião de autores e, secundariamente, de textos que compõe uma revista literária tem como princípio verdadeiro, como se vê, estratégias sociais próximas das que presidem à constituição de um salão ou de um movimento — ainda que levem em conta, entre outros critérios, o capital propriamente literário dos escritores reunidos. E essas próprias estratégias têm como princípio unificador e gerador não alguma coisa como o cálculo cínico de um banqueiro de capital simbólico (ainda que André Gide seja também isso, objetivamente...), mas um *habitus* comum ou, melhor, o *ethos* que é uma dimensão dele e une os membros do que se chama de “núcleo”. Esse grupo ou essa rede já constituída coopta colaboradores mais ou menos regulares, determinando em particular o sumário dos primeiros números, ele próprio destinado a funcionar, pelo “que representa”, isto é, certo prestígio propriamente literário, e também certa linha político-religiosa, como lugar de agrupamento ou contraste, ou, em todo caso, como *referência* nas lutas de classificação de que o campo é o lu-

gar. No caso da *NRF*, esse princípio unificador não é mais que as disposições que predispõem a ocupar uma posição mediana, e central, entre os “salões” e a universidade, ou seja, entre a “probidade”, que separa tanto da “mentalidade de salão” quanto dos “escritores de sucesso”, e o senso da distinção burguesa, que afasta tanto do intelectualismo quanto do humanismo com perfume “comunal” dos escritores demasiado marcados pela escola (os normalistas).⁸⁶

Renunciando a tirar a moral dessa história, que não tem muita moral, farei apenas observar, uma vez mais, quanto são artificiais, estereis ou mesmo enganadoras todas as tentativas para extrair dos textos e apenas deles o princípio unificador de conjuntos de obras e de autores assim constituídos ou, pior, a coerência teórica das intenções inscritas no rótulo social, um conceito em “ismo”, evidentemente, que a história lhes atribui.

“O DESMONTE ÍMPIO DA FICÇÃO”

Quanto à tomada de consciência da lógica do jogo enquanto tal, e da *illusio* que está em seu fundamento, acreditei por muito tempo que estava excluída de alguma maneira, por definição, pelo fato de que essa lucidez faria do empreendimento literário ou artístico uma mistificação cínica ou um embuste consciente. Isso até que viesse a ler realmente um texto de Mallarmé que exprime bem, embora de maneira bastante obscura, tanto a verdade objetiva da literatura como ficção fundada na crença coletiva quanto o direito que temos de salvar, contra toda e qualquer espécie de objetivação, o prazer literário:

Nós sabemos, cativos de uma fórmula absoluta que, por certo, apenas é aquilo que é. Afastar imediatamente, entretanto, usando um pretexto, o logro, acusaria nossa inseqüência, negando o prazer que queremos ter: pois esse *além* é o seu agente, e o seu motor, diria eu, se não me repugnasse operar, em público, o desmonte ímpio da ficção e, conseqüentemente, do mecanismo literário, para expor a peça principal ou nada. Porém, venero como, por um embuste, projetamos, em alguma elevação protegida e relampejante! o consciente carece em nós do que lá em cima explode.

Para que serve isso —

Para um jogo.⁸⁷

Assim, a beleza não seria mais que uma ficção, e condenada a assumir-se como tal, contra a crença platônica no belo como essência eterna, puro fetichismo pelo qual o criador inclina-se diante da projeção em uma

transcendência ilusória daquilo que falta a este mundo da vida literária e, talvez, da vida simplesmente. No caso da poesia que chegou à consciência de si, essa ficção não se satisfaz em reproduzir a natureza, e o ciclo das estações, à maneira da música (wagneriana) que, através da alternância do claro e do escuro, imita, em sua respiração alternada, o mistério da tragédia original da morte e da ressurreição da natureza.⁸⁸ Rompendo com a *mimesis* musical, muito próxima ainda do mito ou do rito, a poesia abandona o que é da ordem do natural para situar-se, conscientemente, na ordem propriamente humana da convenção, da “arbitrariedade do signo”, como dirá Saussure, do “artifício humano”, como diz Mallarmé.⁸⁹

A renúncia à magia musical é um momento decisivo dessa espécie de última tentativa, muitas vezes adiada, pela qual o poeta empreende, “tardamente”, mas com uma audácia toda cartesiana, “dar(-se) conta profundamente e em alto e bom som da crise ideal e, tanto quanto qualquer outra, “social” que o “põe à prova”⁹⁰ e submeter à dúvida radical sua crença na existência das letras: “Alguma coisa como as letras existe?”⁹¹ Ao fim desse “gênero de investigação [que] talvez tenha sido eludido, em paz, como perigoso” e desse radical “botar de lado” de todas as crenças literárias, o que resta? “Uma piedade com as 24 letras” herdadas dos “lances de dados” indefinidamente repetidos de uma história particular, e um “ofício”, um *senso do jogo das letras*, de suas simetrias, que não deve ser confundido com o *senso do jogo literário* (“Nem a personagem aprecia tanto as honras instituídas e especiais às letras”⁹²). Quanto ao próprio poeta, é vão perguntar se é agente ou agido (“ação, reflexo”) e se “o fim sobrenatural”, o *télos* poético, o resultado fora da natureza⁹³ ou contra a natureza (diferentemente da música) que é o verso, é o produto de “sua iniciativa ou [da] força virtual dos atributos divinos”, “meio, bem mais!, princípio”.

Verdadeira teologia negativa, a crítica reflexiva pela qual o poeta fixa sua doutrina e seu domínio arruína o sagrado poético e o mito automistificador da criação de um objeto transcendente, “escape”,⁹⁴ à maneira da natureza. Mas o *além* abolido permanece “o agente, e o motor” do “prazer que *queremos* ter”, por uma espécie de fetichismo deliberado (se se permite a aliança de palavras). É em nome do prazer literário, esse “divertimento ideal”,⁹⁵ sublime produto da sublimação, que se está *no direito* de salvar o jogo das letras, e mesmo, como se verá, o próprio jogo literário: “À vista de uma atração superior como de um vácuo [o do além que continua a agir enquanto falta, enquanto um ‘nada’], temos direito, arrancando-o de nós pelo tédio com relação às coisas se elas se estabele-

cesses sólidas e preponderantes⁹⁶ — loucamente as solta até ser tomado completamente por elas⁹⁷ e também dotá-las de resplendor, através do espaço vago, em festas à vontade e solitárias”. E o próprio Mallarmé comenta, em uma nota acrescentada: “Pirotécnico não menos que metafísico, esse ponto de vista; mas um fogo de artifício, à altura e a exemplo do pensamento, explode a diversão ideal”.⁹⁸

Leitor de Max Muller, Mallarmé sabe que os deuses nasceram muitas vezes de um erro de linguagem esquecido; e não pretende restaurar o poeta de direito divino e seu magistério profético sob as aparências da linguagem humana, instituído em princípio de uma nova transcendência. Embora enuncie como postulado (ele usa a palavra) da nova doutrina poética o fato de que “um lance de dados jamais abolirá o acaso” e de que, “recusando os títulos de uma função notória”,⁹⁹ recusa-se a “engrinaldar o altar” do culto poético e a perpetuar os sonhos metafísicos da grande tradição estética, não pode renunciar a entregar-se aos jogos pirronianos de uma pirotecnia lingüística; isso sem outro fim que não o de produzir, apenas para seu prazer, as iluminações de fogos de artifícios verbais capazes de mascarar com seu esplendor o vazio dos céus em que explodem. Assim, não pode desprender-se “dessa sutil inversão, como de uma espécie indefinível de desconfiança”, que o levava a colocar em questão a existência da literatura, e do escritor, e o próprio sentido de sua “vocação”, senão opondo a “esse ultimato extraordinário” a evidência imediata desse equivalente estético de um *cogito*: sim, a literatura existe, pois que *fruo* dela. Mas será possível satisfazer-se completamente com essa prova pelo prazer, pela *fruição* (*aisthesis*), mesmo que se entenda que a poesia adquire sentido dando um sentido, mesmo imaginário, ao mundo?¹⁰⁰ E o prazer suscitado pela ficção voluntarista das “festas solitárias” não está condenado a aparecer para si mesmo como fictício, a tal ponto fica claro que está ligado à vontade de se deixar apanhar pelo jogo das palavras, de “pagar a si mesmo com a falsa moeda de seu sonho”?

A invocação das palavras célebres de Marcel Mauss não é tão imprópria quanto pode parecer. Com efeito, Mallarmé não esquece, diferentemente de seus comentadores, que, como o diz ao começar, a crise é também “social”: ele sabe que o prazer solitário e vagamente narcísico que quer salvar de qualquer jeito está condenado a perceber-se como uma ilusão se não estiver enraizado na *illusio*, na crença coletiva no jogo, e no valor de seus prêmios, que é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento do “mecanismo literário”. E conclui daí que, para salvar esse prazer que temos tão-somente porque “queremos tê-lo” e a ilusão platônica que é o seu “agente”, não tem outra escolha que não tomar

o partido de “venerar”, por outra ficção deliberada, o embuste sem autor que coloca o fetichismo frágil fora do alcance da lucidez crítica. Recusando “operar, em público, o desmonte ímpio da ficção e, conseqüentemente, do mecanismo literário, para expor a peça principal ou nada”, escolhe enunciar esse nada principal apenas à maneira da denegação, isto é, em formas tais que não o denuncia, já que não tem quase nenhuma possibilidade de ser realmente entendido.¹⁰¹

A solução que Mallarmé traz para a questão de saber se é preciso enunciar — o que, nesse caso, equivale a denunciar — os mecanismos constitutivos dos jogos sociais mais cercados de prestígios e de mistérios, como os da arte, da literatura, da ciência, do direito ou da filosofia, e depositários dos valores comumente tidos como os mais sagrados, os mais universais, é menos satisfatória que sua maneira de a colocar. Tomar o partido de guardar segredo sobre o “mecanismo literário”, ou de o desvelar apenas sob a forma mais estritamente velada, é prejudicar que somente alguns grandes iniciados são capazes da lucidez heróica e da generosidade deliberada que são necessárias para enfrentar em sua verdade as “imposturas legítimas”, como diz Austin, e para perpetuar, contra a expectativa ilusória de uma garantia transcendente, a fé nos valores aos quais os grandes embustes humanistas prestam ao menos a homenagem de sua hipocrisia.

Apêndice
EFEITO DE CAMPO E
FORMAS DE CONSERVANTISMO

Toda a produção dos intelectuais conservadores traz a marca de relação objetiva que os une às outras posições do campo e que se impõe a eles através da *problemática específica*, inscrita na própria estrutura do campo, da qual representam o momento passivo (ou, como diz a física, resistente): eles jamais têm a iniciativa dos problemas em um mundo sobre o qual não teriam nada a dizer, nele não encontrando nada a criticar, não fossem as contestações operadas pelo pensamento crítico que não cessam de criticar. De fato, suas estratégias discursivas mais típicas são a retradução direta de uma posição contraditória de dupla exclusão, ela própria associada, na maior parte dos casos, a uma *trajetória cruzada*: frequentemente oriundos das posições dominantes no campo do poder, é apenas à custa de uma dupla reviravolta que aqueles dos “intelectuais de direita” que, como Joseph Schumpeter e Raymond Aron, são reconhecidos como “intelectuais” pelos “intelectuais de esquerda” chegaram ao campo de produção cultural e, mais precisamente, às posições temporalmente dominantes desse campo que ocupa, como se sabe, uma posição dominada no seio do campo do poder. Sempre expostos a ver-se rejeitados, tanto pelos dominantes, como demasiado “intelectuais”, como pelos “intelectuais”, como demasiado submetidos à ordem “burguesa”, são obrigados a lutar continuamente em duas frentes e opor a cada um dos dois campos aquilo por que participam do outro. Diante dos dominantes, apresentam-se enquanto “intelectuais” e, em sua preocupação de distinguir-se de todas as formas de conservantismo de primeiro grau, precisam argumentar, em vez de afirmar ou acometer — ameaçando, assim, introduzir uma distância suspeita em relação à adesão imediata e indiscutida à ordem estabelecida; e ocorre até mesmo que tirem partido de sua familiaridade com a crítica intelectual para criticar a ideologia pré-crítica do conservantismo espontâneo e para dar lições de política aos políticos em nome da ciência política.¹

Mas, de outro lado, para convencer um público burguês antecipadamente convertido de que não têm nada a invejar aos detentores da legitimidade cultural e que podem triunfar sem dificuldade sobre esses semi-eruditos, pelo menos nos domínios que os dominantes (no campo do poder) e seus homólogos no campo intelectual estão de acordo em lhes recusar, como a economia e a política, precisam, além do mais, recorrer a estratégias que consistem quase sempre em voltar contra os “intelectuais” as suas próprias armas — as da lógica e da crítica social, por exemplo —, para dizer o que eles deveriam dizer se soubessem o que dizem, para reduzir ao absurdo, pela explicitação agressivamente conseqüente das últimas conseqüências, as teses combatidas; assim, tendem a justificar-se por reencontrar, por uma última reviravolta, o solo originário das verdades simples — intelectual e estilisticamente — e por dar lições de realismo político, e de bom senso.²

Sendo definidos por uma dupla recusa, devem recorrer simultânea ou sucessivamente a duas estratégias contraditórias: precisam combater a crítica “intelectual” reduzindo-a a sua mais simples expressão, o que os expõe constantemente à limpidez simplista do vulgarizador; mas, sob pena de perder toda força específica, devem também mostrar que são capazes de rebater como “intelectuais” as críticas dos “intelectuais”, e que seu gosto pela clareza e pela simplicidade, ainda que se inspire em uma forma de antiintelectualismo, é o resultado de uma livre escolha intelectual. Sendo eles próprios, tanto por sua posição como por sua trajetória, o lugar de intenções políticas opostas, contraditórias, podem tomar posição sobre cada tomada de posição política a partir de outra posição censurando a esquerda por não ter o rigor da direita, a direita por carecer da inteligência generosa da esquerda.

Em razão de sua propensão e de sua capacidade para fazer variar o ponto de observação segundo o objeto observado, para adotar *sucessiva e separadamente* todos os pontos de vista a partir dos quais cada um dos pontos de vista realmente expressos pode ser objetivado, portanto, apreendido como tal (à exceção desse ponto de vista estilhaçado que é o deles), brilham num uso polêmico das aparências da objetividade, identificada a uma espécie de neutralismo que pretende conciliar amigavelmente a direita e a esquerda devolvendo a cada uma a imagem que a outra tem ou deveria ter dela.³ Esgotam-se, assim, em tentar reunir o intelectual e o homem de ação, o cientista e o político, com o risco de jamais ser nem um nem outro, e de ser e de sentir-se estranhos, e suspeitos, para ambos.

Embora encerre as mesmas exigências contraditórias, a posição de ensaísta político é muito mais difícil de sustentar que a de crítico literá-

rio ou artístico: com efeito, os dominantes têm, em matéria de economia e de política, uma pretensão à perícia que não têm em matéria de arte e de literatura; e afirmam tanto mais fortemente hoje essa pretensão quanto, em razão das transformações dos modos de formação e de seleção, têm a convicção escolarmente garantida de estar em condição de tornar-se seus próprios porta-vozes, inclusive no terreno da "teoria".

Freqüentemente convencidos de dever sua posição apenas ao seu valor escolar e à sua competência técnica e de estar, assim, em condição de situar-se acima das divisões e dos conflitos do campo do poder, os novos mandarins da grande burocracia de Estado sentem-se legitimados para arbitrar conflitos, ilusórios aos seus olhos, entre os interesses particulares, baseando-se na visão do todo assegurada pelo conhecimento global dos mecanismos econômicos. Contra as análises, inutilmente sofisticadas, do "intelectual de direita", ainda demasiado voltado para os intelectuais, e contra as profissões de fé, a uma só vez ingênuas e arcaicas, dos patrões privados, a nobreza de Estado, "elite" burocrática escolarmente selecionada e garantida que se pensa como uma espécie de *árbitro*, capaz de dialogar ao mesmo tempo com os intelectuais e os patrões e de negociar com as classes dominadas ou com seus representantes, portanto, de manter-se a igual distância do pólo dominante e do pólo dominado do campo do poder, trabalha cada vez mais vigorosamente em impor um discurso não marcado cuja robusta insipidez está em afinidade com as exigências dos campos político e jornalístico.

Os defensores distintos de um conservantismo de boa companhia não têm quase nada em comum, a não ser sua vinculação ao mesmo campo político, com os partidários de um conservantismo populista à base de antiintelectualismo que povoa, em estado endêmico, as categorias inferiores da *intelligentsia*, "revolucionários conservadores" da Alemanha pré-nazista e nazista, jdanovianos obreiristas da Rússia ou da China e de todos os partidos comunistas de todos os tempos e de todos os países, macarthistas da América dos anos 50, sem falar de todos os pequenos panfletistas que tiram um sucesso de escândalo da denúncia dos intelectuais. Esse antiintelectualismo interior é freqüentemente do feitio de intelectuais dominados, e de primeira geração, levados por suas disposições éticas e seu *estilo de vida* (sotaque, maneiras, atitude etc.) a sentir-se pouco à vontade e como que deslocados, especialmente em sua confrontação com as elegâncias e as liberdades burguesas dos intelectuais natos. Quando o fracasso relativo vem condenar suas aspirações iniciais a propósito de uma cultura da qual esperaram tudo, caem comumente no ressentimento e na indignação moral (especialmente com a denúncia do que Pareto chamava

de “pornocracia”) contra a contradição que percebem entre o estilo de vida cosmopolita, liberado, esteta, ou mesmo desencantado e cínico, dos intelectuais de grande envergadura e suas tomadas de posição avançadas, especialmente em política.

Os dominantes sempre encontraram seus melhores cães de guarda, em todo caso os mais intratáveis, entre esses intelectuais frustrados e com frequência *escandalizados* pela desenvoltura dos herdeiros que se dão ao luxo de repudiar sua herança. O horror que lhe inspiram os jogos do intelectual burguês, conservador ou revolucionário, lança o pequeno-burguês, que chegou com grande dificuldade às margens inferiores de uma *intelligentsia* idealizada de longe, em um antiintelectualismo que tem a violência do amor decepcionado.⁴ Animado pelo ardor do renegado, ele trai o sigilo, entregando aos “burgueses” os segredos de um mundo do qual conhece melhor do que ninguém — sua visão do universo social o dispõe a isso — o lado secreto e os defeitos; e muitas vezes ocorre, assim, que venha preencher as expectativas dos dominantes e satisfazer sua necessidade de ser tranqüilizados contra as audácias inquietantes, ainda que permaneçam simbólicas, encorajadas em certos intelectuais dominantes por sua posição dominada no campo do poder.

Portanto, não se podem explicar completamente as tomadas de *posição* desses “intelectuais proletaróides”, que deram sua orientação e sua coloração a formações políticas tão diferentes quanto os regimes fascistas ou stalinistas, senão com a condição de levar em conta, além dos efeitos das disposições associadas à sua trajetória, os efeitos, menos visíveis, de uma posição diminuída no campo intelectual. De fato, pode-se enunciar como lei geral que os produtores culturais são tanto mais propensos a submeter-se às solicitações dos poderes externos (trate-se do Estado, dos partidos, dos poderes econômicos ou, como hoje, do jornalismo) e a servir-se dos recursos vindos do exterior para regular conflitos internos quanto mais baixas são as posições que ocupam nas hierarquias internas do campo e mais desprovidos de capital específico. É através dos dominados (segundo critérios específicos) que sobrevém a heteronomia.

O paradigma dessa tentativa dos intelectuais dominados para inverter a relação de forças armando-se de poderes não específicos (à maneira dos membros da boemia literária durante a Revolução Francesa) é, sem dúvida alguma, o jdanovismo que, na URSS, mas também na China e em todas as situações históricas em que a transfiguração dos interesses internos em “missões” externas mostra-se rentável, leva escritores e artistas de segunda ordem a valer-se do “povo” e a invocar os imperativos da “arte social” ou “popular” para impor seu reino aos detentores de uma

autoridade específica no campo (especialmente quando estes, como foi o caso da China, protestam contra a defasagem entre o ideal revolucionário e a realidade, isto é, contra o reino dos funcionários devotados ao partido⁵).

A violência terrorista que encontra nessas situações extraordinárias a oportunidade de realizar-se plenamente não é mais que o limite das violências ordinárias da ambição frustrada que se exercem a cada dia, sob as aparências irrepreensíveis da crítica rancorosa ou da denúncia inspirada pelos escândalos ou pelos complôs, ou, mais dissimuladamente, através das impalpáveis decisões coletivas das comissões e dos comitês, das administrações e dos administradores, científicos ou artísticos.

Para conferir toda a sua eficácia à crítica das formas brandas da tirania que se exercem na república das letras, seria preciso, com efeito, ir além da condenação demasiado fácil das formas extremas do jdanovismo e recensear as incontáveis manifestações da violência repressiva exercida por todos os agentes da manutenção da ordem simbólica, dos quais Flaubert desenhou o retrato na personagem de Hussonet, ex-revolucionário de café literário convertido em responsável burocrático dos assuntos de literatura; tarefa tanto mais urgente, científica e politicamente, quanto as reviravoltas de situação, mais ou menos inesperadas, que se observam por toda parte no mundo político, dão hoje com tanta frequência aos intelectuais frustrados a oportunidade de exprimir duas vezes, à custa de algumas renegações *aparentes*, as mesmas pulsões repressivas do ressentimento, a primeira vez na violência declarada da denúncia ou da repressão "revolucionárias", a segunda na violência larvada e irrepreensível dos poderes burocráticos ou jornalísticos, graças aos quais tentam impor princípios de visão e de divisão exógenos.⁶

Terceira parte
COMPREENDER O COMPREENDER

Os artistas escrevem para seus pares ou pelo menos para aqueles que os compreendem.

Barbey d'Aurevilly

A GÊNESE HISTÓRICA DA ESTÉTICA PURA

Foi com minhas mais caras impressões estéticas que eu quis lutar aqui, procurando levar até seus últimos e mais cruéis limites a sinceridade intelectual.

Marcel Proust

As múltiplas respostas que os filósofos, os lingüistas, os semiólogos, os historiadores da arte deram à questão da especificidade da literatura (a “literalidade”), da poesia (a “poeticidade”) ou da obra de arte em geral, e da percepção propriamente estética que exigem, concordam em insistir em propriedades tais como a gratuidade, a ausência de função ou o primado da forma sobre a função, o desinteresse etc. Não evocarei aqui todas as definições que não são mais que variantes da análise kantiana, como a de Strawson, segundo o qual a obra de arte tem por função não ter função, ou a de T. E. Hulme, para quem a contemplação artística é um “interesse indiferente” (*detached interest*);¹ contentar-me-ei em dar um exemplo ideal-típico dessas tentativas para constituir em essência universal, à custa de uma *dúpla des-historicização*, tanto da obra como do olhar sobre a obra, uma experiência da obra de arte muito particular e muito evidentemente situada no espaço social e no tempo histórico: segundo Harold Osborne, a atitude estética caracteriza-se pela concentração da atenção (separa — *frames apart* — o objeto percebido de seu entorno), pela suspensão das atividades discursivas e analíticas (ignora o contexto sociológico e histórico), pelo desinteresse e o despreendimento (afasta as preocupações passadas e futuras) e, enfim, pela indiferença à existência do objeto.²

Se essas análises de essência concordam quanto ao essencial, é que têm em comum tomar como objeto, seja tacitamente, seja explicitamente (como as que se valem da fenomenologia), a experiência subjetiva da obra de arte que é a de seu autor, isto é, de um homem cultivado de certa sociedade, mas sem tomar nota da *historicidade* dessa experiência e do objeto ao qual se aplica. O que significa dizer que operam, sem o saber, uma *universalização do caso particular* e constituem por isso mesmo uma experiência particular, situada e datada, da obra de arte em *norma* trans-histórica de toda percepção artística. Calam-se, ao mesmo tempo, sobre a questão das *condições históricas e sociais de possibilidade* dessa experiência: com efeito, proibem a si mesmas a análise das condições nas quais foram produzidas e constituídas como tais as obras consideradas como dignas do olhar estético; e ignoram na mesma medida a questão das condições nas quais se produziu (filogênese) e se reproduz continuamente no decorrer do tempo (ontogênese) a disposição estética que exigem. Ora, apenas essa dupla análise poderia dar conta tanto do que é a experiência estética quanto da ilusão de universalidade que a acompanha, e que é registrada ingenuamente pelas análises de essência.

Para ser perfeitamente convincente, seria preciso submeter aqui a um exame detalhado alguns exemplos das tentativas que os modernos alquimistas de quintessência fizeram para extrair a essência pura da obra de arte, para definir, por exemplo, com Jakobson, o que faz com que uma mensagem verbal seja uma obra literária. E mostrar como eles se encerram na alternativa (ou no círculo vicioso) do subjetivismo ou do realismo (da qual o apaixonado dá a fórmula: “Ela é bonita porque a amo ou eu a amo porque é bonita?”): deve-se dizer que é o ponto de vista estético que cria o objeto artístico ou, então, que são as propriedades específicas e intrínsecas da obra de arte que suscitam a experiência estética, literária, por exemplo, no leitor capaz de as ler adequadamente, isto é, esteticamente, ou, em termos mais precisos, de considerar a mensagem em si mesma e por si mesma?³ O círculo é evidente em Wellek e Warren, que definem a literatura pelas propriedades intrínsecas da mensagem, ao mesmo tempo que especificam, por outro lado, as propriedades que o “leitor competente” deve possuir para satisfazer as exigências da obra, apreendendo-a esteticamente.⁴ Quanto a Panofsky, sai-se melhor, aparentemente, porque acompanha sua análise de essência de considerandos históricos. Se

a obra de arte é bem, como diz ele, “o que exige ser percebido esteticamente”, e se todo objeto, tanto natural quanto artificial, pode ser apreendido segundo uma intenção estética, isto é, antes em sua forma que em sua função, como escapar à conclusão de que é a intenção que faz o objeto estético? E como tornar operatória tal definição? Não se observa que é quase impossível determinar em que momento um objeto trabalhado torna-se uma obra de arte, a partir de quando, por exemplo, uma carta torna-se “literária”, ou seja, em que momento a forma predomina sobre a função? Significa dizer que a diferença se deve à intenção do autor? Mas essa intenção, de resto como a intenção do leitor ou do espectador, é ela própria objeto de convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente cambiante entre o simples utensílio e a obra de arte: “O gosto clássico exigia que as cartas privadas, os discursos oficiais e os escudos dos heróis fossem *artísticos* [...] ao passo que o gosto moderno exige que a arquitetura e os cinzeiros sejam funcionais”.⁵

E sem dúvida não existe melhor atestado da aceitação quase universal — pelo menos entre os detentores de títulos universitários — dos pressupostos que fundam a *doxa* estética do que o fato de que os filósofos wittgensteinianos mais ágeis em desentocar a *essentialist fallacy* nas definições clássicas do poético ou do literário invoquem aqui ou ali, como por descuido, a “gratuidade da obra de arte” e sua ausência de função ou a “percepção desinteressada das coisas” que fazem parte dos lugares-comuns formalistas mais universalmente atestados, nos limites, evidentemente, do universo cultivado.⁶

Mas, para sair da aporia, basta afirmar, como Arthur Danto,⁷ que o princípio da diferença entre as obras de arte e os objetos ordinários não é mais que uma instituição, a saber, o “mundo artístico” (*art world*), que lhes confere a condição de candidatos à apreciação estética? Constatação um pouco lacônica e, se um sociólogo pode permitir-se tal julgamento, um pouco “sociologista”: nascida, mais uma vez, de uma experiência singular muito rapidamente universalizada, ela designa apenas o fato da *instituição* (no sentido ativo) da obra de arte. Economiza a análise histórica e sociológica da gênese e da estrutura da instituição (o campo artístico) que está apta a realizar tal ato de instituição, ou seja, de impor o *reconhecimento* da obra de arte como tal a todos aqueles (*e apenas àqueles*) que (como o filósofo que visita um museu) foram constituídos (por um trabalho de socialização do qual é preciso analisar as condições sociais

e a lógica) de tal maneira que (como o atesta sua entrada em um museu) estão dispostos a reconhecer como artísticas e a apreender como tais as obras socialmente designadas como artísticas (especialmente por sua exposição em um museu). (Coloquei entre parênteses, por prazer, algumas dessas coisas que o filósofo coloca, sem o saber, entre parênteses...)

Tudo isso significa que não se podem criar na ciência das obras duas partes, uma consagrada à produção, a outra à recepção. O princípio de reflexividade impõe-se aqui por si mesmo: a ciência da produção da obra de arte, isto é, da emergência progressiva de um campo relativamente autônomo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado e de uma produção que, sendo para si mesma seu fim, afirma o primado absoluto da forma sobre a função, é, por isso mesmo, ciência da emergência da disposição estética pura, capaz de privilegiar, nas obras assim produzidas (e, potencialmente, em qualquer coisa do mundo), a forma em relação à função.

O que a análise de essência esquece são as condições sociais da produção (ou da invenção) e da reprodução (ou da assimilação) das disposições e dos esquemas classificatórios que são empregados na percepção artística, dessa espécie de *transcendental histórico* que é a condição da experiência estética tal como a descreve ingenuamente. A compreensão dessa forma particular de relação com a obra de arte que é a compreensão imediata da familiaridade supõe uma compreensão do analista por si mesmo que não é acessível à simples análise fenomenológica da experiência vivida da obra, na medida em que essa experiência baseia-se no esquecimento da história da qual é o produto. É apenas com a condição de mobilizar todos os recursos das ciências sociais que se pode levar até o fim essa forma historicista do projeto transcendental que consiste em se reapropriar, pela anamnese histórica, das formas e das categorias históricas da experiência artística.

Ainda que apareça para si próprio sob as aparências de um dom da natureza, o olho do amador de arte do século XX é produto da história: do lado da filogênese, o olhar puro, capaz de apreender a obra de arte como ela exige ser apreendida, em si mesma e por ela mesma, enquanto forma e não enquanto função, é inseparável do aparecimento dos produtores animados por uma intenção artística pura, ela própria indissociável da emergência de um campo artístico autônomo, capaz de estabelecer e de impor seus próprios fins contra as solicitações externas, e inseparável também do aparecimento correlativo de uma população de "amadores" ou de "conhecedores", capazes de aplicar às obras assim produzidas o olhar "puro" que elas pedem; do lado da ontogênese, ele está associado

a condições de aprendizado inteiramente particulares, como a freqüentação precoce dos museus e a exposição prolongada ao ensino escolar e sobretudo à *skholé* como lazer, distância com relação às sujeições e urgências da necessidade, que ele supõe. O que significa, diga-se de passagem, que a análise de essência que silencia sobre essas condições institui tacitamente em norma universal de toda prática que se pretenda estética as propriedades particulares de uma experiência que é o produto do privilégio.

O que é descrito pela análise a-histórica da obra de arte e da experiência estética é, na realidade, uma *instituição* que, enquanto tal, existe de alguma maneira duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, sob a forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é o produto de um lento processo de emergência; nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas. Quando as coisas e as disposições estão imediatamente harmonizadas, isto é, quando o olho é o produto do campo ao qual se aplica, tudo aí aparece como imediatamente dotado de sentido e de valor. De modo que, para que se venha a levantar a questão inteiramente extraordinária do fundamento da significação e do valor da obra de arte, ordinariamente admitidos como evidentes (*taken for granted*) por todos aqueles que estão no mundo cultural como peixes na água, é preciso que surja uma experiência que, para um homem cultivado, é completamente excepcional, embora seja, ao contrário, completamente ordinária, como o mostra a observação empírica,⁸ para todos aqueles que não tiveram a oportunidade ou a possibilidade de adquirir as disposições objetivamente exigidas pela obra de arte: a de Arthur Danto, por exemplo, descobrindo, em consequência da visita à exposição das caixas de Brillo de Warhol na Stable Gallery, o caráter arbitrário, *ex instituto*, como teria dito Leibniz, da imposição de valor efetuada pelo campo através da exposição em um lugar consagrado e capaz de consagrar.⁹

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do “conhecedor”, e individual, isto é, de uma freqüentação prolongada da obra

de arte. Essa relação de causalidade circular, a da crença e do sagrado, caracteriza toda instituição que pode funcionar apenas se é instituída a um só tempo na objetividade de um jogo social e em disposições que predisponham a entrar no jogo, a interessar-se por ele. Os museus poderiam escrever em seu frontão — mas não precisam fazê-lo, a tal ponto isso é evidente —: que ninguém entre aqui se não for amador de arte. O jogo faz a *illusio*, o investimento no jogo do jogador avisado que, dotado do senso do jogo porque feito pelo jogo, joga o jogo e, com isso, o faz existir.

Está claro que não se tem de escolher entre o subjetivismo das teorias da “consciência estética” que reduzem a qualidade estética de uma coisa natural ou de uma obra humana a um simples correlato de uma atitude contemplativa, nem teórica nem prática, da consciência, e uma ontologia da obra de arte como a que propõe o Gadamer de *Vérité et méthode* [Verdade e método]. A questão do sentido e do valor da obra de arte, como a questão da especificidade do julgamento estético, apenas pode encontrar sua solução em uma história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da disposição estética particular que ele pede em cada um de seus estados.

A ANAMNESE HISTÓRICA E O RETORNO DO RECALCADO

O que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que faz de um artista um artista, por oposição a um artesão ou a um pintor domingueiro? O que faz com que um mictório ou um porta-garrafas expostos em um museu sejam obras de arte? O fato de que são assinados por Duchamp, artista reconhecido (e antes de tudo como artista), e não por um negociante de vinhos ou por um encanador? Mas isso não é simplesmente remeter a obra de arte como fetiche ao “fetiche do nome do mestre”, de que falava Benjamin? Quem, em outros termos, criou o “criador” enquanto produtor reconhecido de fetiches? E o que confere eficácia mágica ao seu nome, cuja celebridade é a medida de sua pretensão a existir enquanto artista? O que faz com que a aposição desse nome, semelhante à *griffe* do grande costureiro, multiplique o valor do objeto (o que contribui para dar cacife às querelas de atribuição e para fundar o poder dos peritos)? Onde reside o princípio último do efeito de nomeação, ou de teoria — palavra particularmente adequada já que se trata de ver, *theorein*, e de dar a ver —, que, introduzindo a diferença, a divisão, a separação, produz o sagrado?

Perguntas inteiramente análogas, em sua ordem, às que Mauss fazia quando, em seu *Essai sur la magie* [Ensaio sobre a magia], interrogava-se sobre o princípio da eficácia mágica e via-se remetido dos instrumentos empregados pelo feiticeiro ao próprio feiticeiro, e deste à crença de seus clientes e, passo a passo, a todo o universo social no seio do qual se elabora e se exerce a magia. Assim, na regressão ao infinito para a causa primeira, e para o fundamento último do valor da obra de arte, é preciso deter-se. E, para explicar essa espécie de milagre da transubstanciação que está no princípio da existência da obra de arte e, comumente esquecido, é evocado brutalmente através das demonstrações de força à maneira de Duchamp, é preciso substituir a questão ontológica pela questão histórica da gênese do universo, no seio do qual se produz e se reproduz incessantemente, por uma verdadeira criação contínua, o valor da obra de arte, isto é, o campo artístico.

A análise de essência não faz mais que registrar o produto da análise que a própria história operou na objetividade através do processo de autonomização do campo e através da invenção progressiva dos agentes (artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, conhecedores etc.), das técnicas e dos conceitos (gêneros, maneiras, épocas, estilos etc.) característicos desse universo. A ciência das obras só poderá libertar-se completamente da visão “essencialista” com a condição de levar a bom termo uma análise histórica da gênese dessas personagens centrais do jogo artístico que são o artista e o conhecedor e das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais quanto as de artista ou de “criador”, assim como as próprias palavras que as designam e as constituem, são o produto de um longo trabalho histórico.

É disso que se esquecem com freqüência os próprios historiadores da arte, quando se interrogam sobre a emergência do artista no sentido moderno do termo, sem por isso escapar completamente à armadilha do “pensamento essencial” que está inscrita no uso, sempre ameaçado de anacronismo, de palavras historicamente inventadas, logo, datadas. Na falta de colocar em questão tudo que se encontra tacitamente introduzido na noção moderna de artista e, em particular, a ideologia profissional do “criador” incriado que se elaborou ao longo de todo o século XIX, detêm-se no objeto aparente, isto é, no artista (ou no escritor, no filósofo, no cientista), em vez de construir e de analisar o campo de produção do qual o artista, socialmente instituído em “criador”, é o produto. Não vêem que a interrogação ritual sobre o lugar e o momento do aparecimento da personagem do artista (oposto ao artesão) reduz-se de fato à

questão das condições econômicas e sociais da constituição progressiva de um campo artístico capaz de fundar a crença nos poderes quase mágicos que são reconhecidos no artista.

Não se trata apenas de exorcizar o “fetiche do nome do mestre” por uma simples inversão sacrílega e um pouco pueril — quer se queira, quer não, o nome do mestre é bem um fetiche. Trata-se de descrever a emergência progressiva do conjunto dos mecanismos sociais que tornam possível a personagem do artista como produtor desse fetiche que é a obra de arte; isto é, a constituição do campo artístico (no qual os analistas, e os próprios historiadores da arte, estão incluídos) como lugar onde se produz e se reproduz continuamente a crença no valor da arte e no poder de criação de valor que pertence ao artista. O que conduz a recensear não apenas os indícios de autonomia do artista (tais como os revelados pela análise dos contratos, como o aparecimento da assinatura, de afirmações da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito, à arbitragem dos pares etc.), mas também os indícios da autonomia do campo, tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que são a condição do funcionamento da economia dos bens culturais: lugares de exposição (galerias, museus etc.), instâncias de consagração (Academias, Salões etc.), instâncias de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes etc.), agentes especializados (*merchants*, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.), dotados das *disposições* objetivamente exigidas pelo campo e de *categorias de percepção e de apreciação específicas*, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos.

Enquanto a pintura se mede em unidades de superfície ou em tempo de trabalho, ou pela quantidade e pelo preço das matérias empregadas, ou pelo azul ultramar, o artista pintor não é radicalmente diferente de um pintor de construção. É por isso que, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é sem dúvida a elaboração de uma linguagem propriamente artística: em primeiro lugar, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza e do modo de remuneração de seu trabalho, através da qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico, irredutível, enquanto tal, ao valor estritamente econômico; e também, na mesma lógica, uma maneira de falar da própria pintura, com as palavras apropriadas, freqüentemente pares de adjetivos, que permitem exprimir a especificidade da técnica pictórica, a *manifattura*, ou mesmo a maneira particular de um pintor, que ela contribui para fazer existir socialmente ao

nomeá-la. Nessa lógica, o discurso de celebração, a biografia em especial, desempenha um papel determinante, menos, sem dúvida, pelo que diz do pintor e de sua obra do que pelo fato de o constituir em personagem memorável, digna do relato histórico, à maneira dos homens de Estado e dos poetas (sabe-se que a analogia enobrecedora — *ut pictura poesis* — contribui, pelo menos por um tempo, e até tornar-se um obstáculo, para a afirmação da irredutibilidade da arte pictórica).

Uma sociologia genética deveria fazer também entrar em seu modelo a ação dos próprios produtores, sua reivindicação do direito de ser os únicos juízes da produção pictórica, de produzir eles próprios os critérios de percepção e de apreciação de seus produtos; deveria levar em conta o efeito que pode exercer sobre eles e sobre a imagem que têm de si mesmos e de sua produção e, por isso, sobre sua produção mesma, a imagem de si mesmos e de sua produção que lhes é remetida pelos outros agentes lançados no campo, os outros artistas, mas também os críticos, os clientes, comanditários, colecionadores etc. (Pode-se supor, assim, que o interesse que, desde o *quattrocento*, alguns colecionadores começaram a ter pelos esboços e estudos não pôde senão contribuir para exaltar o sentimento que o artista podia ter de sua dignidade.)

A história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deveria acompanhar-se de uma história das instituições indispensáveis ao consumo, portanto, à produção dos consumidores e, em particular, do *gosto*, como disposição e como competência. A inclinação do “conhecedor” para consagrar uma parte de seu tempo a uma contemplação das obras de arte sem outro fim que não a fruição que proporciona não pode tornar-se uma dimensão essencial do estilo de vida do *gentleman* ou do aristocrata, cada vez mais identificado, pelo menos na Inglaterra e na França, ao homem de gosto, senão à custa de todo o trabalho coletivo que é necessário para produzir os instrumentos do culto da obra de arte: pensa-se em noções como a de “bom gosto”, que está sujeita a uma constante elaboração, ou em designações como a de *virtuoso*, extraída do italiano, ou de *connoisseur*, tomada ao francês, que, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, caracterizam e produzem personagens capazes de exigir uma arte de viver isenta dos fins utilitários e baixamente materiais aos quais obedece “o vulgo”. Mas seria preciso também levar em conta práticas tão altamente ritualizadas quanto o “Grand Tour”, peregrinação cultural de vários anos, terminando por uma visita à Itália e especialmente Roma, que constitui o coroamento mais ou menos obrigatório dos estudos para os filhos da grande aristocracia da Inglaterra e de outras partes, ou ainda instituições que oferecem, no mais das vezes

contra pagamento, os produtos culturais a um público cada vez mais extenso, publicações periódicas especializadas, revistas e obras de crítica, jornais e semanários literários e artísticos, galerias privadas, progressivamente convertidas em museus, exposições anuais, guias destinados aos visitantes das coleções de pintura e de escultura dos palácios aristocráticos ou dos museus, concertos públicos etc.

Além de favorecer o crescimento do *público* das obras culturais que se encontra, assim, em condição (e na obrigação) de chegar à disposição cultivada, as instituições *públicas* que, como os museus, têm como único fim oferecer à contemplação obras muitas vezes produzidas em vista de destinações muito diferentes (como as pinturas religiosas, as músicas de dança ou de cerimônia etc.) têm como efeito instituir o corte social que, afastando as obras de seu contexto originário, despoja-as de suas diversas funções religiosas ou políticas, reduzindo-as assim, por uma espécie de *epoké* em ato, à sua função propriamente artística. O museu, que isola e separa (*frames apart*), é sem dúvida o lugar por excelência do ato de *constituição*, continuamente repetida, com a constância incansável das coisas, através do qual se vêem afirmadas e continuamente reproduzidas tanto a condição de sagrado conferida às obras de arte quanto a disposição sacralizante que exigem.¹⁰ A experiência da obra pictórica imposta por esse lugar exclusivamente consagrado à contemplação pura tende a tornar-se a norma da experiência de todos os objetos pertencentes à categoria mesma que se acha constituída pelo fato de sua exposição.

Tudo leva a pensar que a história da teoria estética e da filosofia da arte está estreitamente ligada, sem lhe ser evidentemente o reflexo direto, já que também ela se desenvolve em um campo, à história das instituições capazes de favorecer o acesso ao deleite puro e à contemplação desinteressada, como os museus ou esses manuais práticos de ginástica visual que são os guias turísticos ou os escritos sobre a arte (entre os quais é preciso classificar os incontáveis relatos de viagem). É claro, com efeito, que os escritos teóricos que a história da filosofia tradicional trata como contribuições ao conhecimento do objeto são também e sobretudo contribuições à *construção social da própria realidade* desse objeto, portanto, das condições teóricas e práticas de sua existência (podendo a mesma coisa ser dita dos tratados de teoria política, Maquiavel, Bodin ou Montesquieu).

Seria preciso refazer então, *desse ponto de vista*, uma história da estética pura e mostrar, por exemplo, como os filósofos profissionais introduziram no domínio da arte conceitos originalmente elaborados na tradição *teológica*, especialmente a concepção do artista como “criador”

dotado dessa faculdade quase divina que é a “imaginação” e capaz de produzir uma “segunda natureza”, um “segundo mundo”, um mundo *sui generis* e autônomo; como Alexandre Baumgarten, em suas *Reflexões filosóficas sobre a poesia*, de 1735, transpôs para a ordem da estética a cosmogonia leibniziana segundo a qual Deus, na criação do melhor dos mundos possíveis, escolheu entre uma infinidade de mundos, todos formados de elementos compostíveis e regulados por leis internas específicas, fazendo do poeta um criador e do poema um mundo sujeito às suas próprias leis, cuja verdade não reside na correspondência com o real, mas em sua coerência interna; como Karl Philipp Moritz escreveu que a obra de arte é um microcosmo cuja beleza “não tem necessidade de ser útil” porque tem “em si mesma o fim de sua existência”; como, segundo outra linhagem teórica (que seria preciso considerar também em sua dimensão social, situando cada pensador em seu campo), a idéia de que o bem supremo consiste na contemplação do Belo, com seus diferentes fundamentos teóricos, platônicos e plotinianos, mas também leibnizianos, elaborou-se em diferentes autores e, em particular, Shaftesbury, Karl Philipp Moritz e Kant, que antes adota o ponto de vista do receptor que do produtor da obra de arte, isto é, o da contemplação, depois Schiller, Schlegel, Schopenhauer e muitos outros; como essa tradição filosófica, sobretudo alemã, conectou-se, por intermédio de Victor Cousin, com os escritores da arte pela arte, Baudelaire ou Flaubert especialmente, que reinventaram, à sua maneira, a teoria do “criador”, do “outro mundo” e da contemplação pura.¹¹

Seria preciso também destacar, em cada caso, como tentei fazer a propósito de Kant, os indícios da relação social que se encontra sempre implicada na relação com a obra de arte (por exemplo, nos pares de adjetivos tais como puro e impuro, inteligível e sensível, refinado e vulgar etc.), e colocar essa relação oculta, mas fundadora, em relação com a posição e a trajetória do autor no campo (filosófico, artístico etc.) e no espaço social. Essa genealogia, que se tornaria sem dúvida um pouco fastidiosa pelas voltas e pelas repetições ligadas, freqüentemente de maneira indiscernível, à imitação consciente ou inconsciente ou à reinvenção, constituiria a mais segura e a mais radical exploração desse inconsciente que todos os homens cultivados, porque o têm em comum, estão dispostos a considerar como uma forma universal (*a priori*) de conhecimento.

Assim, à medida que o campo se constitui como tal, a produção da obra de arte, de seu valor, mas também de seu sentido, reduz-se cada vez menos exclusivamente ao trabalho de um artista que, paradoxalmente, concentra cada vez mais os olhares; ela põe em jogo todos os produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenas, célebres, ou seja, celebradas, ou desconhecidas, os críticos, eles próprios constituídos em campo, os colecionadores, os intermediários, os conservadores, em suma, todos aqueles que têm ligação com a arte e, vivendo para a arte e da arte, opõem-se em lutas de concorrência que têm como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, e colaboram, por essas próprias lutas, na produção do valor da arte e do artista.

Se a ciência das obras de arte está ainda hoje na infância é sem dúvida porque aqueles que estão encarregados dela, e em particular os historiadores da arte e os teóricos da estética, estão comprometidos, sem o saber, ou sem tirar disso, em todo caso, todas as conseqüências, nas lutas em que se produzem o sentido e o valor da obra de arte: são enredados pelo objeto que acreditam tomar como objeto. Para convencer-se disso, basta observar que conceitos utilizados para pensar as obras de arte e, em particular, para as julgar e classificar caracterizam-se, como o notava Wittgenstein, pela mais extrema indeterminação, e isso quer se trate de gêneros (poesia, tragédia, comédia, drama ou romance), quer de formas (balada, rondó, soneto ou sonata, alexandrino ou verso livre), de períodos ou de estilos (gótico, barroco ou clássico), ou de movimentos (impressionistas, simbolistas, realistas, naturalistas). E que a confusão não é menor nos conceitos empregados para caracterizar a própria obra de arte, para a perceber e apreciar, como os pares de adjetivos que estruturam a experiência artística.

Se, pelo fato de que estão inscritas na linguagem comum e de que se aplicam, na maior parte, além da esfera propriamente estética, essas categorias do julgamento de gosto são comuns a todos os locutores de uma mesma língua e permitem, portanto, uma forma aparente de comunicação, permanecem sempre marcadas, mesmo no uso que delas fazem os profissionais, por uma incerteza e uma flexibilidade extremas que, como o observa ainda Wittgenstein, as tornam inteiramente refratárias à definição essencial.¹² Isso sem dúvida porque o uso que é feito delas e o sentido que lhes é dado dependem dos pontos de vista particulares, situados social e historicamente e, com muita freqüência, perfeitamente irreconciliáveis, de seus usuários.

O analista consciente do fato de que sua análise do jogo está sempre ameaçada de ser ela própria enredada novamente no jogo deve contar, na exposição de seus resultados, com dificuldades quase insuperáveis. Especialmente porque a linguagem mais metodicamente controlada está destinada a aparecer, desde que a leitura ingênua a faz retornar ao jogo social, como uma tomada de posição no próprio debate que ela se esforça apenas por objetivar. Assim, por exemplo, mesmo quando se substitui uma palavra indígena como “província”, muito carregada de conotações pejorativas, por um conceito mais neutro, o de periferia, o fato é que a oposição do centro e da periferia à qual se pode recorrer para analisar alguns dos efeitos de dominação simbólica que se exercem no mundo literário ou artístico, em escala nacional ou internacional, é uma aposta de lutas no campo analisado e que cada um dos termos empregados para a nomear pode receber, segundo o ponto de vista do receptor, conotações diametralmente opostas; por exemplo, com a vontade dos “centrais”, isto é, dos dominantes, de descrever as tomadas de posição dos “periféricos” como um efeito do atraso ou do “provincianismo”, e, do outro lado, a resistência dos “periféricos” contra a desclassificação implicada nessa classificação, e seu esforço por converter uma posição periférica em posição central ou pelo menos em afastamento eletivo.

Em suma, se se pode sempre discutir a propósito dos gostos — e, como todo mundo sabe, o confronto das preferências ocupa efetivamente um grande lugar na conversação cotidiana —, é certo que a comunicação não se efetua nessas matérias senão com um altíssimo grau de mal-entendido: com efeito, os esquemas classificatórios que a tornam possível contribuem também para torná-la praticamente ineficaz. Sabe-se, assim, que indivíduos que ocupam posições diferentes no espaço social podem dar sentidos e valores inteiramente diferentes, ou mesmo opostos, aos adjetivos comumente empregados para caracterizar as obras de arte ou os objetos da existência cotidiana.¹³ E não teria fim o recenseamento das noções que, a começar pela idéia de beleza, tomaram, em épocas diferentes, sentidos diferentes, ou até radicalmente opostos, especialmente em consequência de revoluções artísticas, como, por exemplo, a noção de “acabado”, que, depois de ter condensado o ideal inseparavelmente ético e estético do pintor acadêmico, viu-se excluída da arte por Manet e os impressionistas.

Assim, as categorias empregadas na percepção e na apreciação da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas

a um universo social situado e datado, constituem o objeto de usos e sentidos próprios socialmente marcados pela posição social dos usuários. A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definir ou para definir seus adversários são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou menos habilmente mascarados ou transfigurados. Inicialmente concebidos, a maior parte do tempo, como insultos ou condenações (mas nessas categorias não vêm do grego *kategoron*, acusar publicamente?), esses conceitos de combate tornam-se pouco a pouco categorias técnicas a que, graças à amnésia da gênese, as dissecações da crítica e as dissertações ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade.

Se existe uma verdade, é que a verdade é uma aposta de lutas; e, se bem que as classificações ou os julgamentos divergentes ou antagonistas dos agentes comprometidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas disposições e os interesses específicos associados a posições no campo, a ponto de vista, o fato é que são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao julgamento absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista.¹⁴ O “pensamento essencial” está em ação em todos os universos sociais e muito especialmente nos campos de produção cultural, campo religioso, campo científico, campo literário, campo artístico, campo jurídico etc., onde se jogam jogos que têm por aposta o universal. Mas é inteiramente claro, nesse caso, que as “essências” são normas. É isso que Austin lembrava quando analisava as implicações do adjetivo “verdadeiro” (ou “real”) em expressões como um “verdadeiro” homem, uma “verdadeira” coragem ou, como aqui, um “verdadeiro” artista ou uma “verdadeira” obra-prima: em todos esses exemplos, a palavra “verdadeiro” opõe tacitamente o caso considerado a todos os casos da mesma classe aos quais outros locutores atribuem também, mas de uma maneira que não é “verdadeiramente” justificada, esse predicado, simbolicamente muito poderoso, como toda reivindicação ao universal.

A ciência não pode fazer nada mais que tentar estabelecer a verdade dessas lutas pela verdade e apreender a lógica objetiva segundo a qual se determinam as apostas e os campos, as estratégias e as vitórias; e relacionar representações e instrumentos de pensamento que se pensam como incondicionados às condições sociais de sua produção e de sua utilização, ou seja, à estrutura histórica do campo no qual se engendram e funcionam. Segundo o postulado metodológico, constantemente validado pela análise empírica, de que existe uma relação de homologia entre o es-

paço das tomadas de posição (formas literárias ou artísticas, conceitos e instrumentos de análise etc.) e o espaço das posições ocupadas no campo, é-se levado a historicizar esses produtos culturais que têm todos em comum a pretensão à universalidade. Mas historicizá-los não é apenas, como se crê, relativizá-los, lembrando que apenas têm sentido por referência a um estado determinado do campo de lutas; é também restituir-lhes sua necessidade arrancando-os à indeterminação que resulta de uma falsa eternização e relacionando-os às condições sociais de sua gênese, verdadeira definição geradora.

Isso vale também para a “recepção”: contrariamente à representação comum que pretende que a análise sociológica, ao relacionar cada forma de gosto às suas condições sociais de produção, reduz e relativiza as práticas e as representações referidas, pode-se considerar que ela as afasta da arbitrariedade e as absolutiza, tornando-as a uma só vez necessárias e incomparáveis, portanto, justificadas por existir como existem. Com efeito, pode-se afirmar que duas pessoas dotadas de *habitus* diferentes, não estando expostas à mesma situação e aos mesmos estímulos, pelo facto de que os constroem diversamente, não escutam as mesmas músicas e não vêem os mesmos quadros, e têm razões para fazer julgamentos de valor diferentes.

As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas *a priori*, mas, historicamente produzidas e reproduzidas, são indissociáveis das condições históricas de seu emprego; da mesma maneira, a disposição estética, que constitui como obra de arte os objetos socialmente designados à sua aplicação, delimitando ao mesmo tempo a alçada da competência estética, com suas categorias, seus conceitos, suas taxinomias, é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada consumidor potencial da obra de arte, por um aprendizado específico. Basta observar-lhe a distribuição na história (pense-se, por exemplo, nesses críticos que, até o fim do século XIX, defenderam uma arte subordinada a valores morais e a funções didáticas), ou então no seio de uma mesma sociedade hoje, para convencer-se de que nada é menos natural que a capacidade para adotar diante de uma obra de arte e mais ainda diante de um objeto qualquer a postura estética tal como a descreve a análise de essência.

A invenção do olhar puro realiza-se no próprio movimento do campo em direção à autonomia. Com efeito, como se viu, a afirmação da autonomia dos princípios de produção e de avaliação da obra de arte é inseparável da afirmação da autonomia do produtor, ou seja, do campo de produção. O olhar puro — assim como a pintura pura da qual é o cor-

relato obrigatório e que é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto pintura, enquanto jogo de formas, de valores e de cores, isto é, independentemente de qualquer referência a significações transcendentais — é o resultado de um processo de depuração. É o produto de uma verdadeira análise de essência operada pela história, no decorrer das revoluções sucessivas que, como no campo religioso, levam sempre a nova vanguarda a opor à ortodoxia, em nome do retorno ao rigor dos começos, uma definição mais pura do gênero.

De maneira mais geral, a evolução dos diferentes campos de produção cultural para uma maior autonomia acompanha-se, como se viu, de uma espécie de volta reflexiva e crítica dos produtores sobre sua própria produção, que os leva a extrair-lhe o princípio próprio e os pressupostos específicos. Enquanto manifesta a ruptura com as solicitações externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de as obedecer, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação é a expressão mais específica de reivindicação da autonomia do campo e de sua pretensão a produzir e a impor os princípios de uma legitimidade específica tanto na ordem da produção quanto na ordem da recepção da obra de arte. Fazer triunfar a maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, outrora diretamente sujeito à demanda, à maneira de o tratar, ao jogo puro das cores, dos valores e das formas, coagir a linguagem para coagir à atenção para a linguagem, tudo isso equivale, em definitivo, a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, ressaltando o aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção. O artista recusa toda coerção ou demanda externa e afirma seu domínio sobre o que o define e que lhe pertence propriamente, isto é, a maneira, a forma, o estilo, a *arte*, em uma palavra, assim instituída em fim exclusivo da arte. É preciso citar Delacroix: “Todos os assuntos tornam-se bons pelo mérito do autor. Oh! jovem artista, esperas um assunto? Tudo é assunto, o assunto é tu mesmo, são tuas impressões, tuas emoções diante da natureza. É em ti que é preciso olhar, e não em torno de ti”.¹⁵ O verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que tem de sua arte. Baudelaire e Flaubert, no âmbito de escrita, Manet, no âmbito da pintura, levam até suas últimas conseqüências, à custa de extraordinárias dificuldades subjetivas e objetivas, a afirmação consciente da onipotência do olhar artístico: é mostrando-se capaz de o aplicar não apenas aos objetos baixos e vulgares co-

mo queria o realismo de Champfleury e Courbet, mas também aos objetos insignificantes, que o "criador" pode afirmar seu poder quase divino de transmutação e estabelecer a autonomia da forma com relação ao assunto, determinando ao mesmo tempo a norma fundamental da percepção cultivada.

A segunda razão dessa volta reflexiva e crítica da arte sobre si mesma é o fato de que o fechamento do campo de produção cria as condições de uma circularidade e de uma reversibilidade quase perfeita das relações de produção e de consumo. Tornando-se o objeto principal das tomadas de posição e das oposições entre os produtores, os princípios estilísticos realizam-se de maneira cada vez mais rigorosa e cada vez mais acabada nas obras, ao mesmo tempo que se afirmam de maneira sempre mais explícita e mais sistemática na confrontação do produtor com os julgamentos críticos dirigidos à sua obra ou com as obras dos outros produtores e no discurso teórico produzido pela e para a confrontação. Além disso, o domínio prático das aquisições específicas que estão inscritas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, críticos, faz parte das condições da entrada no campo de produção. Daí resulta que, contrariamente ao que ensina um relativismo ingênuo, o tempo da história da arte é realmente irreversível e que ela apresenta uma forma de *cumulatividade*. Ninguém está mais ligado à tradição própria do campo, até na intenção de a subverter, do que os artistas de vanguarda que, sob pena de aparecer como ingênuos, devem inevitavelmente se situar em relação a todas as tentativas anteriores de superação que passaram para a história do campo e para o espaço dos possíveis que ele impõe aos recém-chegados.

O que ocorre no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e apenas a ela, portanto, 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 de Brillo, de Warhol, ou as pinturas monocromáticas de Klein, devem evidentemente sua existência, seu valor e suas propriedades formais à estrutura do campo, portanto, à sua história, não pode ser senão diferencial, diacrítica, isto é, atenta aos desvios com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas. De modo que, assim como a produção, o consumo de obras que são oriundas de uma longa tradição de ruptura com a tradição tende a tornar-se inteiramente histórico e, no entanto, cada vez mais totalmente des-historicizado: com efeito, a história posta em jogo praticamente

pela decifração e pela apreciação reduz-se cada vez mais à história pura das formas, ocultando completamente a história social das lutas a propósito das formas que constitui a vida e o movimento do campo artístico.

Assim se encontra respondido o desafio que a estética formalista, que não pretende conhecer mais que a forma, tanto na recepção quanto na produção, opõe à análise sociológica. Com efeito, as obras saídas de uma pesquisa puramente formal parecem feitas para consagrar a validade exclusiva da leitura interna, atenta apenas às propriedades da forma, e para frustrar ou desconsiderar todos os esforços visando reduzi-las a um contexto social contra o qual se constituíram.¹⁶ No entanto, para inverter a situação basta observar que a recusa oposta pela ambição formalista a toda espécie de historicização baseia-se na ignorância de suas próprias condições sociais de possibilidade, assim como, aliás, a estética filosófica que registra e ratifica essa ambição... Nos dois casos acha-se esquecido o processo histórico no decorrer do qual se instituíram as condições sociais da liberdade com relação às determinações externas, ou seja, o campo de produção relativamente autônomo e a estética pura que ele torna possível.

AS CONDIÇÕES DA LEITURA PURA

Como a percepção “pura” das obras pictóricas ou musicais, a leitura “pura” que as obras mais avançadas da vanguarda exigem imperativamente e que os críticos e outros leitores profissionais tendem a aplicar a toda obra legítima é uma *instituição social*, que é o resultado de toda a história do campo de produção cultural, história da produção do escritor puro e do consumidor puro que esse campo contribui para produzir produzindo para ele. Sendo o produto de um tipo particular de condições sociais, o texto postula a existência de um leitor capaz de adotar a postura correspondente a essas condições: quando ele é a expressão de um campo levado a um alto grau de autonomia, encerra uma injunção, uma intimação, aquela mesma registrada, e ratificada, sem o saber, pela maior parte das teorias da recepção, e da leitura. Com efeito, baseando-se em uma análise de aparência fenomenológica de uma experiência vivida de leitor cultivado, elas se condenam a extrair dessa norma feita homem teses ingenuamente normativas.

Batizado de “leitor implícito” com a teoria da recepção (e Wolfgang Iser), de “arquileitor” com Michael Riffaterre¹⁷ ou de “leitor informado” com Stanley Fish,¹⁸ o leitor de que fala realmente a análise — por exemplo, com a descrição da experiência da leitura como retenção e pro-

tensão em Wolfgang Iser¹⁹ — não é mais que o próprio teórico que, seguindo nisso uma inclinação muito comum no *lector*, toma por objeto sua própria experiência, não analisada sociologicamente, de leitor cultivado. Não é preciso levar muito longe a observação empírica para descobrir que o leitor exigido pelas obras puras é o produto de condições sociais de exceção que reproduzem (*mutatis mutandis*) as condições sociais de produção dessas obras (nesse sentido, o autor e o leitor legítimo são intercambiáveis).²⁰

Isso significa dizer que, ainda aqui, a ruptura com o intuicionismo e com a complacência narcísica da tradição hermenêutica apenas se pode realizar na e pela reapropriação de toda a história do campo de produção que produziu os produtores, os consumidores e os produtos, portanto, o próprio analista, isto é, em e por um trabalho histórico e sociológico que constitui a única forma eficaz de conhecimento de si. É nesse sentido, diametralmente oposto ao que lhe dá a tradição “hermenêutica”, que se poderia afirmar que, “ao fim, tudo compreender é um compreender de si mesmo”.²¹

Compreender é reapreender uma necessidade, uma razão de ser, reconstruindo, no caso particular de um autor particular, uma fórmula geradora, cujo conhecimento permite reproduzir, de outro modo, a própria produção da obra, experimentar-lhe a necessidade a realizar-se, mesmo fora de toda experiência empática: a distância entre a reconstrução necessitante e a compreensão participante jamais é tão manifesta como quando o intérprete é levado por seu trabalho a experimentar como necessárias as práticas de agentes que ocupam no campo intelectual ou no espaço social posições completamente afastadas das suas, portanto, capazes, de resto, de lhe aparecer como profundamente “antipáticas”.²² O trabalho necessário para reconstruir a fórmula geradora que está no princípio de uma obra não tem nada a ver com essa espécie de identificação direta e imediata do eu único do leitor com o eu único do criador evocada pela visão romântica da “leitura viva”, entendida, em Herder especialmente, como uma espécie de intuição divinatória da alma do autor; e a prática da leitura tal como se pode observá-la no próprio Georges Poulet (penso em sua análise de certa página de *Madame Bovary*) não tem nada a ver com o que ele diz sobre isso em sua *Phénoménologie de la lecture* [Fenomenologia da leitura], ou seja, com um esforço para se colocar no lugar do autor, para reviver de alguma maneira uma experiência imanente à obra, para chegar a esse estado de fusão empática em que a “consciência” do leitor “comporta-se como se fosse a consciência” do autor.

Se a representação romântica da leitura permanece tão vivaz na tradição escolar, tanto literária quanto filosófica, é que oferece sem dúvida a melhor justificação para a propensão do *lector* a identificar-se com o *auctor* e a participar, assim, por procuração, da “criação” — identificação que alguns exegetas inspirados basearam em teoria, definindo a interpretação como uma atividade “criadora”.²³ Poder-se-ia, à maneira de Bachelard, que falava de “narcisismo cósmico” a propósito de uma experiência estética da natureza baseada na relação “sou belo porque a natureza é bela e a natureza é bela porque sou belo”,²⁴ chamar de *narcisismo hermenêutico* essa forma de encontro com as obras e os autores na qual o hermeneuta afirma sua inteligência e sua grandeza por sua inteligência empática dos grandes autores. A história social das interpretações que deveria acompanhar, ou preceder, toda interpretação nova não terminaria de recensear os erros que tantos e tantos intérpretes cometeram pela única razão de que se sentiam autorizados a ver “seus” autores a sua própria imagem, atribuindo-lhes, assim, pensamentos e sentimentos rigorosamente situados e datados. Todos nós temos na memória as observações pedantes e ridículas dos clássicos escolares; mas muitas leituras mundanas sem outro fundamento que não a identificação projetiva e a transferência mais ou menos consciente não obtêm maior indulgência senão porque as disposições éticas que aí se exprimem são menos rebarbativas. Em suma, não se pode reviver ou fazer reviver o vivido dos outros, e não é a simpatia que leva à compreensão verdadeira, é a compreensão verdadeira que leva à simpatia ou, melhor, a essa espécie de *amor intellectualis* que, baseado na renúncia ao narcisismo, acompanha a descoberta da necessidade.²⁵

Apenas uma crítica sociológica da leitura pura, concebida como uma análise das condições sociais de possibilidade dessa atividade singular, pode permitir romper com os pressupostos que ela introduz tacitamente e, talvez, escapar às sujeições e às limitações que a ignorância dessas condições e desses pressupostos a faz aceitar.²⁶ Paradoxalmente, a crítica formalista, que se pretende isenta de toda referência às instituições, aceita tacitamente todas as “teses” inscritas na existência da instituição a que deve sua autoridade: tende a excluir toda interrogação verdadeira sobre a instituição da leitura, isto é, tanto sobre a delimitação do *corpus* dos textos consagrados pela instituição quanto sobre a definição do modo de leitura legítimo que apreende segundo chaves mais ou menos codificadas textos constituídos enquanto realidades auto-suficientes, encerrando em si mesmas sua razão de ser.

Só se pode sair do círculo encantado das *legenda* que produzem o *modus legendi* que as reproduz como tais, ou seja, como objetos que merecem ser lidos, e lidos enquanto objetos intemporais de uma deleitação puramente estética, com a condição de o tomar como objeto em dois conjuntos de investigações: de um lado, uma história da invenção progressiva da leitura pura, modo de apreensão das obras que tem ligação com a autonomização do campo de produção literária e com o aparecimento correlativo de obras que exigem ser lidas (e relidas) em si mesmas e por si mesmas; do outro lado, uma história do processo de canonização que levou à constituição de um *corpus* de obras canônicas do qual o sistema escolar tende a reproduzir continuamente o valor produzindo consumidores avisados, isto é, convertidos, e comentadores sacralizantes. A análise do discurso crítico sobre as obras é, com efeito, a um só tempo um pré-requisito crítico da ciência das obras e uma contribuição à ciência da produção das obras como objetos de crença.

Sem nem sequer pensar em esboçar aqui esse programa (aliás, realizado em parte no trabalho dos historiadores²⁷), desejaria apenas ressaltar a afinidade entre a posição de *lector* e a leitura des-historicizada e des-historicizante de um *corpus* de obras canônicas, elas próprias des-historicizadas. Sabe-se que, até o início do século XIX, a idéia, que não se precisa explicitar a tal ponto parece evidente, de uma humanidade onitemporal está no princípio da seleção do que é chamado de “humanidades”:²⁸ essa “cultura” é composta essencialmente de grandes textos da Antigüidade grega e romana que, através dos comentários e dos exercícios gramaticais e retóricos de que são objeto, supostamente fornecem o quinhão de tópicos eternos que são indispensáveis para pensar os problemas fundamentais da política, da moral e da metafísica.²⁹ Como observa Durkheim, “tudo devia manter a juventude nessa convicção de que o homem é sempre e por toda parte semelhante a si mesmo; de que as únicas mudanças que apresenta na história reduzem-se a modificações exteriores e superficiais [...]. Não se podia então, ao sair da escola, conceber a natureza a não ser como uma espécie de realidade eterna, imutável, invariável, independente do tempo e do espaço, porque a diversidade dos lugares e das condições não a afeta”.³⁰ No decorrer de todo o século XIX, as línguas e literaturas antigas continuam a dominar os programas e, apesar dos esforços de uma corrente minoritária que desejaria, no espírito da Enciclopédia, formar pela observação e pela experimentação, a pedagogia permanece voltada para a aquisição da retórica (através do discurso latino

ou francês) e para a educação moral ou, mais exatamente, para a “elevação do pensamento”.³¹ A combinação de um humanismo universalista e de uma leitura formalista dos textos encontra sua realização, sob a Terceira República, no espiritualismo laicizado que é o culto universitário da obra tratada como forma pura (com o gênero escolar da “explicação de textos”) e capaz de entrar no panteão dos autores canônicos para aí servir de base a uma espécie de consenso republicano e nacional, fundado na neutralização, pela desrealização e o ecletismo, de todos os conflitos capazes de dividir as diferentes frações dos dominantes (fé e razão, conservantismo e progressismo etc.). Como nota Lionel Gossman, observa-se assim que, depois de 1870, na Inglaterra ou nos Estados Unidos, bem como na França, o ensino da literatura, que até então estivera voltado para o aprendizado da escrita e da fala pública (com destaque, nos países anglo-saxões, para o que se chama *elocução*), torna-se cada vez mais uma “atividade de apreciação”, “capaz de cultivar o sentimento e a imaginação”, cedendo o ensino da retórica cada vez mais o lugar a uma cultura do gosto e a uma preparação para a recepção.³²

Há um laço de dependência mútua entre a natureza dos textos propostos à leitura e a forma da leitura que deles é feita. A leitura do *lector* supõe a *skholé*, situação socialmente instituída de *lazer estudioso* na qual se pode “jogar seriamente” (*spoudaiôs paizein*) e levar a sério coisas lúdicas; por essa razão, ela está disposta a conceder muito exatamente o que pedem tanto à obra des-historicizada da tradição universitária quanto à obra literária nascida da intenção formalista.

A produção pura produz e supõe a leitura pura, e os *ready-made* não são, de alguma maneira, mais que o limite de todas as obras produzidas para e pelo comentário. À medida que o campo ganha em autonomia, o escritor sente-se cada vez mais autorizado a escrever obras destinadas a ser *decifradas*, portanto, sujeitas à leitura *repetida que é necessária para explorar, sem a esgotar, a polissemia intrínseca* da obra. Por seu lado, a leitura “pura”, que exclui toda referência redutora à história social da produção e dos produtores e toda intenção historiadora capaz de reativar a virtude polêmica ou política da obra literária, molda-se naturalmente à “intenção” (como dizia Panofsky) de todas as obras que não têm outra intenção que não a de não ter intenção, a não ser a que está inscrita na própria forma da obra. Por conseguinte, a *scholastic view*³³ de que falava Austin jamais é tão *invisible* como quando os *scholars* de todos os países, encerrados no círculo perfeito descrito, sem o saber, por suas teorias

estéticas, mergulham, como a Hérodiade de Mallarmé, o olhar puro de uma leitura des-historicizante no espelho de uma obra pura e perfeitamente des-historicizada.

MISÉRIA DO ANTI-HISTORISMO

Sem dúvida, não é por acaso que a visão escolástica do mundo, e todo o conjunto dos pressupostos incontestados porque instituídos que ela introduz tacitamente, jamais se revelam de maneira tão aberta quanto no caso da filosofia: paradoxalmente, a inserção em um universo colocado sob o signo da *skholé*, do exercício gratuito, da finalidade sem fim, não predispõe necessariamente a objetivar todas as condições de possibilidade da experiência estética, que Kant caracteriza bem como “exercício puro da faculdade de sentir” ou “jogo desinteressado da sensibilidade”. Mais precisamente, a filosofia da história da filosofia que os professores de filosofia de toda obediência teórica³⁴ põem *em prática* na leitura dos textos filosóficos, e da qual Gadamer produz a teoria explícita, não os inclina de modo algum a afastar-se, em suas teorias da percepção das obras culturais (de que as teorias da leitura são um caso particular), do círculo encantado da leitura pura de textos depurados de toda aderência histórica.

Seria preciso trazer à luz o conjunto dos pressupostos constitutivos da *doxa filosófica*, realidade paradoxal, rigorosamente mantida a salvo das contestações mais “radicais” operadas pelos críticos oficiais da *doxa*; e, em particular, todos aqueles que são aplicados, *na prática*, na leitura “filosófica” dos textos que a tradição escolar designa como “filosóficos”, isto é, como pedindo essa leitura. Ver-se-ia, assim, que a leitura des-historicizada e des-historicizante do historiador da filosofia tende a colocar entre parênteses (mais ou menos completamente) tudo que une o texto a uma história e a uma sociedade e, em particular, ao espaço dos possíveis com relação ao qual a obra filosófica originariamente se definiu; que ignora o *conjunto* dos sistemas coexistentes que, pelo menos enquanto o campo filosófico ainda não está constituído como tal (e sem dúvida muito além disso, como bem se vê, por exemplo, no caso de Heidegger), podem não ser todos “filosóficos” no sentido estrito em que o entende a definição interna.

Esquece-se que o que circula entre os filósofos, contemporâneos ou de épocas sucessivas, não são apenas textos canônicos, mas títulos de obras,

rótulos de escola, citações truncadas, conceitos em “ismo” carregados de denúncias polêmicas ou de anátemas devastadores que funcionam por vezes como *slogans*. São também os saberes rotinizados que se transmitem através dos cursos e dos manuais, suportes invisíveis, e inconfessáveis, do “senso comum” de uma geração intelectual, e que tendem a reduzir certas obras a algumas palavras-chave, a algumas citações obrigatórias. É ainda a imensa informação que está ligada à vinculação a um campo e é imediatamente investida na troca entre contemporâneos: informação sobre as instituições — academias, revistas, editores etc. — e sobre as pessoas, sobre sua aparência física e sua vinculação institucional, sobre suas inter-relações, ligações ou desavenças, e tudo que as liga às coisas do século; informação sobre os problemas e as idéias que têm curso no universo ordinário, e que são veiculados pelos periódicos — um historiador da filosofia, mesmo hegeliano, alguma vez examinou o jornal da manhã do filósofo? —, sobre os debates e os conflitos do mundo universitário que, universalizados, estão tão freqüentemente na raiz da visão universitária do universo.

A leitura, e *a fortiori* a leitura de livros, e de livros de filosofia, é apenas um dos meios entre outros, mesmo para os mais livrescos dos leitores profissionais, de adquirir os saberes mobilizados na escrita e na leitura. A maior parte da imensa base invisível dos grandes pensamentos, e especialmente tudo que era evidente para os contemporâneos, corre o risco, assim, de permanecer inacessível: tendo passado despercebida, essa *doxa* tem poucas possibilidades de ser registrada pelos testemunhos, pelas crônicas ou pelas memórias que, qualquer que seja a capacidade de anamnese de seu autor, são sempre as “memórias de um amnésico”, segundo as palavras de Satie. Ao transportar para o terreno propriamente epistêmico, ainda que fosse apenas pela abolição da referência às realidades designadas pelos nomes próprios ou pelas alusões ditas pessoais, pensamentos, julgamentos, análises que são em parte o produto da universalização do caso particular, a leitura ordinária transforma em respostas intemporais e impessoais a problemas intemporais e universais tomadas de posição que, no terreno da política e da moral, mas também, embora em menor grau, na ordem do conhecimento ou da lógica, permanecem enraizadas em questões, saberes e experiências constituídos e adquiridos segundo um modo de conhecimento dóxico.

À des-historicização mais ou menos consciente determinada pela ignorância ativa ou passiva do contexto histórico associa-se a atualização

sempre mais ou menos anacrônica que, salvo esforço especial, toda leitura opera inconscientemente apenas pelo fato de relacionar os textos aos espaços dos possíveis do momento e à problemática filosófica inscrita nesse espaço: essa referência “atualizante” é o que permite produzir, pelo anacronismo, um comentário a uma só vez datado e falsamente anacrônico que, mesmo quando se crê fiel à letra e ao espírito dos pensamentos que pretende simplesmente reproduzir, transforma-os, porque o espaço no qual os faz funcionar é transformado.

É essa prática ordinária do comentário filosófico que justifica e codifica a teoria hermenêutica proposta por Gadamer, aplicação à leitura dos textos filosóficos da filosofia heideggeriana da filosofia. Segundo *Vérité et méthode*, a compreensão adequada de um texto filosófico é uma “aplicação” (poder-se-ia dizer igualmente uma *execução*, como para uma obra musical ou uma ordem), em suma, uma colocação em prática de um programa de ação inscrito na própria obra. Esse programa, postula-se que é dotado de uma validade trans-histórica e que a colocação em prática não é mais que uma *atualização* que, baseada na temporalidade essencial do existente, torna-o presente, histórico, no próprio ato de o tornar ativo, eficiente. E estabelece-se uma oposição radical entre compreender *historicamente* um texto filosófico, ou jurídico, e compreender *filosófica* ou juridicamente, isto é, pôr em prática o programa imanente ao texto, executar a partitura e a ordem que ele contém. “O texto compreendido em termos históricos é formalmente desapossado da pretensão a dizer coisas verdadeiras. Quando consideramos do ponto de vista histórico a tradição, quando nos recolocamos na situação histórica e buscamos reconstituir o horizonte histórico, temos a impressão de compreender. Na realidade, fundamentalmente renunciamos à ambição de encontrar na tradição uma verdade que possamos compreender e assumir nós mesmos.”³⁵ Em suma, ali onde a compreensão histórica historiciza, relativiza, a compreensão “autêntica” apreende uma verdade arrancada ao tempo no e pelo ato destemporalizante de compreensão.

Há efetivamente mensagens, como os textos filosóficos, teológicos ou jurídicos, e sobretudo as proposições científicas, estranhamente ausentes da “tradição” tal como a define Gadamer, que, embora sejam produto da história, “parecem, para falar como Kant, pretender a validade universal”, entre outras razões porque recebem uma forma de eternidade prática de sua atualização histórica indefinidamente recomeçada. E é verdade que a apreensão histórica que analisa as condições da *emergência* dessas mensagens normativas, pretendendo impor as condições de sua atualização adequada, é, na prática, inteiramente diferente, se não excludente,

da atualização operada por aquele que “aplica” uma lei física ou emprega o cálculo das probabilidades e que não tem o que fazer com os processos históricos que levam à sua “emergência”. Mas o mesmo acontece com uma teoria filosófica, com uma lei jurídica ou um dogma teológico, e a independência em relação às condições históricas não deve ser, nesse caso, posta à prova, sob pena de identificar a verdade com a *autoridade* (como o sugere o emprego da própria palavra tradição)? Devem-se aceitar todas as implicações políticas da inversão da hierarquia kantiana das faculdades proposta por Gadamer quando sugere “redefinir a hermenêutica das ciências humanas a partir da hermenêutica jurídica ou da hermenêutica teológica”?³⁶

É bem tal inversão que ele opera, em uma preocupação evidente de conservação, tanto política quanto intelectual, quando, com base em uma “reabilitação da autoridade e da tradição”³⁷ e em uma denúncia do preconceito da recusa do preconceito, entende tratar os textos filosóficos, à maneira dos textos jurídicos ou teológicos, como detentores de um “valor normativo”. Para o filósofo filólogo, do qual Heidegger edificou a estátua, a interpretação adequada é uma revelação de verdade que consiste em dizer a verdade de um texto de verdade.

Mas como não ver que, em razão das apostas e dos interesses de todas as ordens que aí podem encontrar-se comprometidos, as razões lógicas que dão às construções filosóficas, jurídicas ou teológicas as aparências da normatividade universal podem não ser mais que racionalizações destinadas a universalizar interesses particulares? Como não temer que a experiência subjetiva da normatividade não seja mais que uma ilusão nascida da afinidade entre os *habitus* e os interesses (ela própria baseada em uma identidade das condições ou, pelo menos, em uma homologia das posições) daqueles que produziram a mensagem original e daqueles que se atribuem a missão de a “aplicar”? E, sob pena de sucumbir à *superstição*, não se deve submeter e subordinar todo emprego dos recursos herdados do passado à crítica histórica de todas as circunstâncias, das condições da produção e das condições da recepção?

A DUPLA HISTORICIZAÇÃO

Sob pena de deixar introduzir-se de contrabando, graças à efusão e à ilusão da compreensão imediata, o fundo mais obscuro de crenças sempre contido na arbitrariedade cultural de uma tradição, é preciso operar, com efeito, uma *dupla historicização*, tanto da tradição como da “apli-

cação” da tradição; apenas a análise dos esquemas de pensamento herdados e das evidências ilusórias que produzem pode assegurar o domínio teórico (ele próprio condição de um verdadeiro domínio prático) do processo de comunicação. Trata-se, para isso, de reconstituir a um só tempo o espaço das posições possíveis (apreendido através das disposições associadas a certa posição) com relação ao qual se elaborou o dado histórico (texto, documento, imagem etc.) a interpretar, e o espaço dos possíveis com relação ao qual se interpreta. Ignorar essa dupla determinação é condenar-se a uma “compreensão” anacrônica e etnocêntrica que tem todas as probabilidades de ser fictícia e, no melhor dos casos, permanece inconsciente de seus próprios princípios (podendo a aparência de evidência normativa e de necessidade intemporal que proporciona ser o efeito da homologia entre as duas situações históricas ou o resultado de um trabalho de reinterpretação inconsciente baseado na aplicação indevida das categorias de pensamento do intérprete). Essa “compreensão” alienada, ignorante de suas próprias condições sociais de possibilidade, define a relação tradicional com a tradição, relação de imersão e de adesão sem distância, com a qual o aparecimento da consciência histórica, como consciência do afastamento entre o tempo da produção e o tempo da “aplicação”, marca a ruptura. A relação tradicionalista, que é para a relação tradicional o que a ortodoxia é para a *doxa*, e da qual Heidegger e Gadamer fizeram-se os teóricos, visa imitar essa relação ingênua por um retorno fictício à experiência pré-histórica da tradição.

Compreender o compreender é compreender por que tal tradição associada a um universo social mais ou menos afastado no tempo e no espaço — a estética de Kant ou, em um menor grau, talvez, sua teoria do “conflito das faculdades” — fala-nos espontaneamente a linguagem do universal: a “fusão dos horizontes” pode ser puramente ilusória e basear-se apenas na confusão dos horizontes que define o anacronismo e o etnocentrismo, e permanece, em todo caso, por explicar. A impressão subjetiva de necessidade que experimentamos diante de um enunciado que nos aparece como a resposta capaz de se impor a quem quer que se coloque a questão referida deve ser posta à prova da reconstrução da gênese social da questão, portanto, de sua razão de ser e de seu sentido, das condições sociais de sua perpetuação enquanto questão, logo, da gênese social do questionamento e do questionador. Em suma, não basta experimentar a trans-historicidade na ingenuidade de uma identificação imediata com o texto (ou o acontecimento), é preciso prová-la. Para escapar um pouco à história, a compreensão deve conhecer-se como histórica e proporcionar-se o meio de se compreender historicamente; e deve, no mes-

mo movimento, compreender historicamente a situação histórica na qual se formou o que ela trabalha por compreender.

Se se está convencido de que o ser é história, que não tem além, e de que se deve, portanto, pedir à história biológica (com a teoria da evolução) e sociológica (com a análise da sociogênese coletiva e individual das formas de pensamento) a verdade de uma razão inteiramente histórica e, no entanto, irreduzível à história, é preciso admitir também que é pela historicização (e não pela des-historicização decisória de uma espécie de *escapism* teórico) que se pode tentar arrancar mais completamente a razão à historicidade: historicização do objeto conhecido, das categorias de pensamento e de percepção (o "olho do *quattrocento*", por exemplo) que foram empregadas em sua produção, e que diferem daquelas que lhe aplicamos espontaneamente; historicização do sujeito cognoscente, de sua leitura ou de sua percepção, de suas categorias de pensamento, de percepção e de apreciação, que jamais se impõe tanto quanto no caso da compreensão e da apreciação (aparentemente) imediata que podemos (crer) ter, para além da distância histórica, de um quadro de Piero della Francesca ou de um texto de Empédocles ou de Parmênides, sem falar de uma máscara negra.

A menos que se fique satisfeito com as soluções verbais e tautológicas da ontologia do *Verstehen* da qual Heidegger forneceu o modelo, é do trabalho da ciência histórica, trabalho coletivo e cumulativo, e não de uma forma qualquer de reflexão transcendental, que se deve esperar a solução da questão da apropriação adequada dos produtos do trabalho histórico, documentos, monumentos, instrumentos, que estão mais ou menos fortemente ligados às determinações da situação histórica e que, no que se refere a alguns deles, os instrumentos de pensamento (métodos, conceitos etc.) especialmente, orientam e organizam nossa percepção presente do passado histórico (contribuindo assim para a abolição aparente da *distância* com relação ao passado).³⁸ Com efeito, apenas tal trabalho pode dar acesso a um conhecimento adequado das condições sociais de produção da obra, oferecendo ao mesmo tempo os meios de *explicá-la*, isto é, de restituir-lhe sua razão específica e sua necessidade, em suma, de fazer experimentar-lhe a existência como necessária (o que não equivale, como crê Gadamer, a ressuscitar-lhe o entorno histórico); também apenas ele pode trazer ao conhecimento, e com isso à consciência, o conjunto dos pressupostos que se encontram empenhados na percepção da obra, a começar pelos princípios, mais ou menos cientemente empregados, da tecnologia hermenêutica e os pressupostos concernentes à função conferida à "leitura" ou à percepção da obra, função puramente cognitiva do

compreender por compreender ou função normativa da “aplicação” edificante. É apenas ao fim dessa dupla colocação à prova que pode ser extraída uma compreensão justa do *efeito* duradouramente exercido pela obra, quer se trate do “charme eterno” que Marx evocava (um pouco levemente...) a propósito da arte grega, quer mesmo do *efeito de verdade*, que pode acompanhar-se ou não de uma revelação real de verdade.

Com efeito, apenas a história social pode fornecer os meios de redescobrir a verdade histórica dos vestígios objetivados ou incorporados da história que se apresentam à consciência sob as aparências da essência universal. A lembrança das determinações históricas da razão pode constituir o princípio de uma liberdade verdadeira com relação a essas determinações. O pensamento livre deve ser conquistado por uma anamnese histórica capaz de revelar tudo que, no pensamento, é o produto esquecido do trabalho histórico. A tomada de consciência resolvida das determinações históricas, verdadeira reconquista de si, que é o exato oposto da fuga mágica no “pensamento essencial”, oferece uma possibilidade de controlar realmente essas determinações. É com a condição de mobilizar todos os recursos das ciências sociais que se pode levar a um bom termo uma realização historicista do projeto transcendental: semelhante às almas que, segundo o mito de Er, beberam a água do Lete depois de ter escolhido seu quinhão de determinações, nosso pensamento esqueceu a ontogênese e a filogênese de suas próprias estruturas que, pelo fato de encontrarem seu princípio nas estruturas dos campos sociais instituídos pela história, podem ser-lhe restituídas pelo conhecimento da história e da estrutura desses campos. O esforço que fiz aqui para tentar fazer progredir esse conhecimento seria justificado, aos meus olhos, se eu houvesse conseguido mostrar (e convencer) que é possível um pensamento das condições sociais do pensamento que dê ao pensamento a possibilidade de uma liberdade com relação a essas condições.

A GÊNESE SOCIAL DO OLHO

Eu não interpreto, porque me sinto em casa na imagem presente.

Ludwig Wittgenstein

O livro de Michael Baxandall, *O olho do quattrocento*,¹ apareceu-me de imediato como uma realização exemplar do que deve ser uma sociologia da percepção artística, e também como uma oportunidade de fazer desaparecer os vestígios de intelectualismo que podiam restar na exposição que eu fizera, alguns anos antes, dos princípios fundamentais de uma ciência da percepção artística.² Descrevendo a compreensão da obra de arte como um ato de decifração, eu afirmava que a ciência da obra de arte tinha como fim reconstruir o *código* artístico, entendido como sistema de classificação (ou de princípios de divisão) historicamente constituído³ que se cristaliza em um conjunto de *palavras* que permitem nomear e perceber as diferenças;⁴ ou seja, mais precisamente, fazer a história desses códigos, instrumentos de percepção que variam no tempo e no espaço, em função especialmente das transformações dos instrumentos materiais e simbólicos de produção.⁵ Baseava-me em uma análise estatística das variações das preferências do público dos museus europeus segundo diferentes variáveis sociais (tais como o nível de instrução, a idade, a residência, a profissão etc.) para mostrar que as categorias de percepção, ingenuamente consideradas como universais e eternas, que os amadores de arte de nossas sociedades aplicam à obra de arte, são categorias históricas, das quais é preciso reconstituir a filogênese, pela história social da invenção da disposição "pura" e da competência artísticas, e a ontogênese, pela análise diferencial da aquisição dessa disposição e dessa competência. Em outras palavras, eu lembrava que o jogo desinteressado da sensibilidade e o exercício puro da faculdade de sentir, de que falava Kant,

supõem condições históricas e sociais de possibilidade inteiramente particulares, sendo o prazer estético, esse prazer puro “que deve poder ser experimentado por todo homem”, o privilégio daqueles que têm acesso à condição econômica e social na qual a disposição “pura” e “desinteressada” pode constituir-se de maneira duradoura.

Posto isso, embora minha intenção tenha sido, desde a origem, tentar explicitar a lógica específica do conhecimento sensível, em cuja análise eu perseverava, quase simultaneamente, a propósito de objetos empíricos muito diferentes (como o ritual cabila), tive muita dificuldade em romper com a concepção intelectualista que, mesmo na tradição iconológica fundada por Panofsky, e sobretudo na tradição semiológica, então em sua culminância, tendia a conceber a percepção da obra de arte como um ato de decifração ou, como se gostava de dizer, uma “leitura”, por uma ilusão típica de *lector* espontaneamente inclinado ao que Austin chamava de “ponto de vista escolástico”. Esse ponto de vista é o fundamento do “filologismo” que, segundo Bakhtine, leva a tratar a linguagem como letra morta destinada a ser *decifrada* (e não a ser falada ou compreendida praticamente) e, de maneira mais geral, do hermeneutismo que conduz a conceber todo ato de compreensão segundo o modelo da *tradução* e a fazer da percepção de uma obra cultural, qualquer que seja, um ato intelectual de decodificação que supõe trazer a lume e empregar conscientemente regras de produção e de interpretação.

Tal é, de fato, o paradoxo da compreensão histórica de uma obra ou de uma prática do passado — a de Piero della Francesca, por exemplo — ou de uma prática ou de uma obra que emanam de uma tradição estranha — o ritual cabila: é preciso, para suprir a ausência da compreensão (verdadeira) imediatamente dada ao indígena contemporâneo, fazer um trabalho de *reconstrução* do código que aí se encontra empregado; mas sem esquecer por isso que a característica da compreensão original é que não supõe de modo algum tal esforço intelectual de construção e de tradução; e que o indígena contemporâneo, à diferença do intérprete, emprega em sua compreensão esquemas práticos que nunca afloram enquanto tais à consciência (à maneira, por exemplo, das regras de gramática). Em suma, o analista deve introduzir em sua teoria da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática, sem teoria nem conceito, da qual dá a si mesmo um substituto pelo trabalho que visa construir uma chave de interpretação, um modelo capaz de explicar as práticas e as obras. O que não significa de maneira nenhuma que se esforce por *imitar* ou reproduzir praticamente (na lógica, cara a Michelet e a tantos outros, da “ressurreição do passado”) a experiência prática da com-

preensão — ainda que o domínio explícito dos esquemas empregados praticamente na produção, e na compreensão, possa conduzir à possibilidade de experimentar a experiência prática do indígena contemporâneo *segundo o modo do quase*.

A análise de Michael Baxandall encorajou-me, assim, a levar a cabo, a despeito de todos os obstáculos sociais que se opõem a tal transgressão da hierarquia social das práticas e dos objetos, a transferência para o domínio da percepção artística de tudo que minhas análises dos atos rituais dos camponeses cabilas ou das operações de avaliação dos professores ou dos críticos haviam-me ensinado a propósito da lógica específica do senso prático, da qual o senso estético é um caso particular. A ciência do modo de conhecimento estético encontra seu fundamento em uma teoria da prática enquanto prática, ou seja, enquanto atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não é o da teoria e do conceito sem ser por isso, como querem com frequência aqueles que lhe sentem a especificidade, uma espécie de participação inefável no objeto conhecido.

Da mesma maneira que hoje os mais desprovidos culturalmente parecem inclinados a um gosto que se diz “realista” porque, na falta de possuir *em estado prático*, como o amador de arte, as *categorias específicas* oriundas da autonomização do campo de produção, que permitem perceber imediatamente as diferenças de maneira e de estilo,⁶ podem apenas aplicar às obras de arte os esquemas que empregam na existência cotidiana,⁷ assim também os contemporâneos de Piero della Francesca utilizam na percepção de suas pinturas esquemas oriundos de sua experiência cotidiana do sermão, da dança ou do mercado. A compreensão imediata que lhes é assim oferecida sem dúvida não tem grande coisa em comum com a que proporciona ao amador cultivado de nosso tempo o olho “kantiano” que se inventou no e pelo esforço dos pintores para afirmar sua autonomia, especialmente ao afirmar seu domínio sobre o que lhes cabe propriamente na divisão do trabalho de produção simbólica, a saber, a maneira, a forma, o estilo.

O OLHO DO QUATTROCENTO⁸

A relação de falsa familiaridade que mantemos com as técnicas de expressão e com os conteúdos expressivos da pintura do *quattrocento*, e em particular com a simbólica cristã cuja constância nominal mascara profundas variações reais no decorrer do tempo, impede-nos de perceber

toda a distância entre os esquemas de percepção e de apreciação que aplicamos a essas obras e os que elas exigem objetivamente e lhes eram aplicados por seus destinatários imediatos. Não há dúvida que a compreensão que podemos ter dessas obras, a uma só vez demasiado próximas para desconcertar e obrigar a uma decifração armada e demasiado distantes para oferecer-se de maneira imediata à apreensão pré-reflexiva, quase corporal, do *habitus* ajustado, pode, por mais ilusória que seja, constituir fonte de um prazer bem real. O fato é que apenas um verdadeiro trabalho de etnologia histórica pode permitir corrigir os erros de acomodação que têm mais probabilidades de passar despercebidos que no caso das artes ditas primitivas — e especialmente da arte negra —, em que a discordância entre a análise etnológica e o discurso estético não pode escapar aos estetas mais empedernidos. Existem poucos casos, com efeito, em que a construção científica do objeto supõe tão evidentemente quanto aqui essa forma de intrepidez intelectual, tão rara, que é necessária para romper com as idéias aceitas e desafiar a conveniência, e pensar obras tão sacralizadas quanto as de Piero della Francesca ou Botticelli em sua verdade histórica de pinturas para “vendeiros” (o século XIX, que inventou nossa estética, dizia bem alto o impensado de hoje).

Para romper com a semicompreensão ilusória que se baseia na denegação da historicidade, o historiador deve reconstruir o “olho moral e espiritual” do homem do *quattrocento*, isto é, em primeiro lugar as condições sociais dessa *instituição* — sem a qual não existe demanda, portanto, mercado da pintura —, o *interesse* pela pintura e, mais precisamente, por este ou aquele gênero, esta ou aquela maneira, este ou aquele assunto: “O prazer da posse, uma piedade ativa, uma consciência cívica, uma tendência à autocomemoração e talvez à autopublicidade, a necessidade para o homem rico de encontrar uma forma de reparação pelo mérito e pela aprovação, o gosto pelas imagens: de fato, o cliente que encomendava obras de arte não tinha muita necessidade de analisar suas motivações íntimas; pois, em geral, tratava-se de formas de arte institucionalizadas — o retábulo, o afresco da capela familiar, a madona no quarto, o mobiliário mural no gabinete de trabalho — que, implicitamente, racionalizavam suas motivações em seu lugar, e de maneira antes lisonjeira, e que, em larga medida, ditavam aos pintores o que tinham de fazer”.⁹

A brutalidade, ou a inocência, com a qual as exigências dos clientes, e sobretudo sua preocupação de fazer um negócio vantajoso, afirmam-se nos contratos, constitui por si uma primeira informação importante sobre a atitude dos compradores do *quattrocento* com relação às obras e,

por contraste, sobre o olhar “puro” — e antes de toda referência ao valor econômico — que o espectador cultivado de hoje, produto de um campo de produção mais autônomo, sente-se obrigado a dirigir às obras “puras” do presente assim como às obras “impuras” do passado. Durante o tempo em que a relação entre o patrão e o pintor pode dar-se como uma simples relação comercial em que o comanditário impõe o que o artista deve pintar, e em que prazo e com quais cores, o valor propriamente estético das obras não pode ser realmente pensado enquanto tal, ou seja, independentemente do valor econômico: por vezes ainda prosaicamente medido pela superfície pintada ou pelo tempo despendido, este é cada vez mais freqüentemente determinado pelo custo dos materiais utilizados e pelo virtuosismo técnico do pintor,¹⁰ que deve manifestar-se com evidência na própria obra.¹¹ Se, como mostra Baxandall, o interesse pela técnica não cessa de aumentar em detrimento da atenção aos materiais, é sem dúvida porque o ouro torna-se raro e a preocupação em se distinguir dos novos-ricos leva a recusar a exibição ostentatória da riqueza, tanto na pintura quanto no vestuário, enquanto a corrente humanista vem reforçar o ascetismo cristão. É também porque, à medida que o campo de produção artística adquire autonomia, os pintores ficam cada vez mais aptos a fazer ver e a fazer valer a técnica, a maneira, a *manifattura*, portanto, a *forma*, tudo aquilo que, diferentemente do assunto, no mais das vezes imposto, pertence-lhes propriamente.

Mas a análise das “respostas mais ou menos conscientes dos pintores às condições do mercado”, e do partido que puderam tirar, para afirmar a autonomia de sua *maestria*, da propensão crescente de seus clientes para privilegiar o aspecto técnico das obras e as manifestações visíveis da “mão do mestre”, remete a uma análise das capacidades visuais dos clientes, e das condições nas quais os simples profanos podiam adquirir os saberes práticos que lhes asseguravam um acesso imediato às obras pictóricas e lhes permitiam apreciar o virtuosismo técnico de seus autores.

Reconstruir uma “visão do mundo”, esse projeto aparentemente banal, revela-se perfeitamente insólito, ou mesmo impossível, desde que se procure dar sentido à velha noção de *Weltanschauung*, sem dúvida uma das mais gastas da tradição científica. Em primeiro lugar porque, como observa o próprio Michael Baxandall, “a maior parte dos hábitos visuais de uma sociedade não é naturalmente registrada nos documentos escritos”;¹² em seguida, porque a utilização, que parece impor-se, de “testemunhos da atividade visual”, tais como as pinturas ou os desenhos, suporia resolvido o problema que se lhes pede que contribuam para resolver. De fato, é nesse círculo mesmo que o historiador apóia-se ao postular

que os fatores sociais “favorecem a constituição de disposições visuais que se traduzem por sua vez em elementos claramente identificáveis no estilo do pintor”.¹³ O conhecimento das disposições inseparavelmente cognitivas e avaliativas que ele proporciona a si mesmo ao apoiar-se em fontes escritas no tocante aos usos da aritmética, às práticas e às representações religiosas ou às técnicas de dança do século xv italiano permite-lhe compreender as pinturas em sua lógica histórica e, com isso, tratá-las como documentos sobre uma visão histórica do mundo, encontrar nas propriedades visíveis da representação pictórica indicações referentes aos esquemas de percepção e de apreciação que o pintor e os espectadores empregavam em sua visão do mundo e em sua visão da representação pictórica do mundo.

“Olho moral e espiritual” modelado pela “religião, a educação, os negócios”,¹⁴ o “olho do *quattrocento*” não é mais que o sistema dos esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento e de fruição que, adquiridos nas práticas da vida cotidiana, na escola, na igreja, no mercado, escutando cursos, discursos ou sermões, medindo montes de trigo ou peças de lã ou resolvendo problemas de juros compostos ou de seguros marítimos, são empregados em toda a existência ordinária e também na produção e na percepção das obras de arte. Contra o erro intelectualista que espreita sempre o analista, Baxandall visa reconstituir uma “experiência social” do mundo, entendida como a experiência prática que se adquire na freqüentação de um universo social particular, isto é, no caso considerado, um *habitus* de comerciante ou, como ele próprio o diz em um resumo intencionalmente esquemático de suas análises, de “homem de negócios que freqüenta a igreja e tem gosto pela dança”.¹⁵

Esses esquemas práticos, adquiridos na prática do comércio e empregados no comércio das obras de arte, não são dessas categorias lógicas das quais a filosofia gosta de dar o quadro. Mesmo no caso de um profissional do julgamento de gosto, o crítico Cristoforo Landino, os termos utilizados para caracterizar as pinturas, e que podem ser compreendidos como a expressão de suas “reações às pinturas, evidentemente, mas também como o princípio latente de seus esquemas de julgamento”,¹⁶ organizam-se segundo uma estrutura, mas que não tem o rigor formal de uma construção propriamente lógica: “Puro, facilidade, gracioso, ornado, variedade, ágil, alegre, piedoso, relevo, perspectiva, colorido, composição, concepção, redução, imitação da natureza, amador de dificuldades, tal é o equipamento conceitual proposto por Landino para apreender a qualidade pictórica do *quattrocento*. Esses termos têm uma estrutura: opõem-se ou aliam-se, correspondem-se ou englobam-se. Seria

fácil traçar um diagrama em que essas relações seriam representadas, mas seria introduzir uma rigidez sistemática que os termos não tinham e não deviam ter na prática”¹⁷

As diferentes dimensões que a análise isola inevitavelmente pela necessidade da compreensão e da explicação estão intimamente ligadas na *unidade de um habitus*, e as disposições religiosas do homem que frequentou a igreja e ouviu sermões confundem-se completamente com as disposições mercantis do homem de negócios versado no cálculo imediato das quantidades e dos preços, como o mostra a análise dos critérios de avaliação das cores: “Depois do ouro e da prata, o azul-ultramar era a cor mais preciosa e mais difícil de empregar. Havia nuances caras e outras baratas, e existia até um substituto ainda mais econômico que se chamava azul-alemão. [...] Para evitar as desilusões, os clientes estabeleciam que o azul empregado seria o azul-ultramar; os clientes ainda mais prudentes estipulavam uma nuance particular — ultramar de um ou dois ou quatro florins a onça. Os pintores e seu público eram muito atentos a tudo isso, e as conotações de exotismo e de perigo que se associavam ao azul-ultramar eram um meio de pôr alguma coisa em evidência, o que corre o risco de escapar-nos, pois o azul-escuro não é para nós mais impressionante que o escarlate ou o vermelhão. Chegamos a compreender quando o azul-ultramar é utilizado simplesmente para designar a personagem principal de Cristo ou de Maria em uma cena bíblica, mas os usos verdadeiramente interessantes são mais sutis. No painel de Sassetta, *São Francisco renunciando aos seus bens*, a vestimenta que são Francisco repele é azul-ultramar. Na *Crucificação* de Masaccio, de cores muito ricas, o gesto essencial à narração, o do braço direito de são João, é um gesto azul-ultramar”¹⁸

O FUNDAMENTO DA ILUSÃO CARISMÁTICA

Amar uma pintura, no caso do comerciante do *quattrocento*, é tirar proveito dela, recuperar suas despesas, fazer um negócio vantajoso, sob a forma das cores mais “ricas”, mas visivelmente caras, e da técnica pictórica mais claramente exibida; mas é também — e essa poderia ser uma definição da forma pré-moderna do prazer estético — ali encontrar essa satisfação suplementar que consiste em se reencontrar por inteiro, reconhecer-se, sentir-se bem, sentir-se em casa, ali reencontrar seu mundo e sua relação com o mundo: o *bem-estar* proporcionado pela contemplação artística poderia resultar de que a obra de arte dê uma oportuni-

dade de realizar, sob uma forma intensificada pela gratuidade, esses atos de compreensão bem-sucedidos que constituem a felicidade como experiência de um acordo imediato, pré-consciente e pré-reflexivo, com o mundo, como encontro miraculoso entre o senso prático e as significações objetivadas. Significa dizer que a ideologia carismática que descreve o amor pela arte na linguagem do amor à primeira vista é uma "ilusão justificada": descrevendo bem a relação de mútua solitação entre o senso estético e as significações artísticas da qual o léxico da relação amorosa, ou mesmo sexual, é uma expressão aproximada, e sem dúvida a menos inadequada, ela silencia sobre as condições sociais de possibilidade dessa experiência.

O *habitus* solicita, interroga, faz falar o objeto que, por seu lado, parece solicitar, reclamar, provocar o *habitus*; os saberes, as lembranças ou as imagens que, como observa Baxandall, vêm fundir-se com as propriedades diretamente percebidas não podem surgir evidentemente senão porque, para um *habitus* predisposto, parecem magicamente evocadas por essas propriedades (a eficácia mágica que a poesia frequentemente se atribui encontra seu princípio nessa espécie de acordo quase corporal que confere às palavras, e às suas conotações, o poder de fazer descobrir experiências enterradas nas dobras do corpo). Em suma, se, como não cessam de proclamar os estetas, a experiência artística é questão de sentidos e de sentimento, e não de decifração e de raciocínio, é que a dialética entre o ato constituinte e o objeto constituído que se solicitam mutuamente se efetua na relação essencialmente obscura entre o *habitus* e o mundo.

O contrato para *A adoração dos magos* entre Ghirlandaio e o prior do Hospital dos Inocentes de Florença mostra que a pintura da qual o senso econômico tira partido é também aquela que satisfaz o senso religioso, tornando o valor econômico das cores proporcional ao valor religioso de seus suportes iconográficos, concedendo o ouro a Cristo ou à Virgem ou utilizando o azul-ultramar para *valorizar* um gesto de são João. Mas sabe-se, pelos trabalhos de Jacques Le Goff, que o espírito de cálculo do comerciante encontrava meios de aplicar-se também na esfera propriamente religiosa, tendo o aparecimento do purgatório, que introduz a contabilidade na ordem espiritual, coincidido com o nascimento do banco.¹⁹ Basta acrescentar as satisfações morais (e políticas) proporcionadas pela percepção de uma representação harmônica e harmoniosa, equilibrada e tranqüilizadora, do mundo visível e, muito simplesmente, o prazer de despendar gratuitamente uma competência hermenêutica, para ver que, no caso do homem do *quattrocento*, a experiência da beleza naquilo que pode ter de miraculoso nasce da relação de intromissão recíproca que se es-

tabelece entre o corpo socializado e um objeto social que parece feito para satisfazer todos os sentidos socialmente instituídos, sentido da visão e sentido do tato, mas também sentido econômico e sentido religioso.

A análise histórica que repudia as generalidades verbais da análise de essência para mergulhar na particularidade histórica de um lugar e de um momento representa uma passagem obrigatória, um momento inevitável (contra o teorismo vazio) e destinado a ser ultrapassado (contra o hiperempirismo cego), para toda investigação científica dos *invariantes*. Assim concebido, o conhecimento das condições e dos condicionamentos históricos dos prazeres do “olho do *quattrocento*” pode levar ao que constitui sem dúvida o princípio invariante e trans-histórico da satisfação propriamente artística, essa realização imaginária do encontro universalmente feliz entre um *habitus histórico* e o mundo *histórico* que o povoa, e que ele habita.

UMA TEORIA EM ATO DA LEITURA

Sede circumspectos se não quereis tomar, neste diálogo de Jacques e de seu amo, o verdadeiro pelo falso, o falso pelo verdadeiro. Eis-vos bem avisados e quanto a isso lavo minhas mãos.

Denis Diderot

Vejo muito bem nos romances que sou eu quem paga, e dá força de crédito e de "vida" a enunciados que, na maior parte, não custam nada ao autor — (Falo dos melhores romances; 75% das frases são modificáveis ad libitum como o são, aliás, na "vida", as percepções — correntes.)

Paul Valéry

“Quando miss Emily Grierson morreu, toda a nossa cidade foi ao enterro: os homens, por uma espécie de afeição respeitosa por um monumento desaparecido; as mulheres, levadas sobretudo pela curiosidade de ver o interior de sua casa que ninguém vira fazia dez anos, com exceção de um velho empregado, ao mesmo tempo jardineiro e cozinheiro.”¹ A novela começa como uma história qualquer, de acordo com as regras do gênero: um protagonista, miss Emily Grierson, discretamente designada como uma personagem eminente, comparsas, divididos segundo o sexo e caracterizados em conformidade com o estereótipo (o conformismo dos homens, a curiosidade das mulheres), um narrador que aceita as convenções habituais do gênero, e discretamente identificado ao grupo (“nós achávamos”, “nós dissemos”, “nossa cidade”), e também todo um conjunto de indícios, temporais especialmente (“fazia dez anos”), que introduzem um não sei que de insólito.

Para apresentar Emily, vestígio glorioso de um passado abolido (*fallen monument*), Faulkner acumula as observações de aparência anódina, mas destinadas a acionar, como molas, os pressupostos do senso comum, aqueles mesmos que os romancistas ordinários mobilizam ordinariamente, sem o saber muito bem, para produzir um efeito de real; ele se apóia, por exemplo, na idéia de nobreza — e em tudo que ela implica, como o famoso “*noblesse oblige*”, explicitamente invocado no texto — para evocar a imagem de uma velha pessoa muito digna, última sobrevivente de uma grande família arruinada e símbolo das tradições passadas, e para suscitar todas as antecipações inscritas nessa espécie de essência social.

Preconceito favorável socialmente instituído, portanto, dotado de toda a força do social, a idéia de nobreza funciona a um só tempo como um princípio de construção da realidade social tacitamente aceito tanto pelo narrador e suas personagens quanto pelo leitor e como um princípio de antecipações que encontram ordinariamente sua confirmação nos fatos, na medida em que a nobreza tem a condição de uma essência que precede e produz a existência, reclamando ou excluindo por definição certos possíveis. O poder do pressuposto é tão forte e as hipóteses da indução prática do *habitus* tão robustas que resistem à evidência: “ ‘Quero arsênico.’ O droguista olhou-a. Ela o encarou, direta, o rosto como uma bandeira desfraldada. ‘Mas naturalmente’, disse o droguista, ‘se é o que quer’ ”. O sentido das palavras e dos atos é predeterminado pela imagem social da pessoa que os produz e, tratando-se de uma pessoa “acima de qualquer suspeita”, a própria idéia do assassinato está excluída.

As antecipações do senso comum são mais fortes que a evidência dos fatos; a verdade oficial (“É como o dia em que ela comprou *o mata-ratos*, o arsênico”; “havia escrito na caixa [...]: ‘Para os ratos’ ”), mais pregnantante que a confissão ostensiva, insensata ou cínica (“Eu queria *veneno*, diz ela ao droguista”). E é assim com todos os sinais suspeitos que o autor acumula — “o odor”, a loucura de Emily dizendo “que seu pai não estava morto” etc. — e que são sistematicamente ignorados, ou escotomizados, tanto pelos concidadãos de Emily quanto pelo leitor (“*Ninguém* disse então que era louca. *Nós* acreditávamos que não podia agir de outra maneira. Lembrávamo-*nos* de todos os jovens que seu pai afastara e *nós* sabíamos que, vendo-se sem nada, ela *devia* agarrar-se ao que a espoliara, como se faz comumente”). E da mesma maneira que é apenas depois da morte de Emily, isto é, quarenta anos “depois dos fatos”, que os habitantes de Jefferson descobrem que Emily envenenou seu amante e conservou seu cadáver na casa durante todos aqueles anos, é na última página da narrativa que o leitor descobre seu engano.

Mas não haveria ali nada além da intriga bem conduzida de uma novela realista se não aparecesse retrospectivamente que Faulkner, por uma hábil manipulação da cronologia, construiu sua narração como uma armadilha na qual os pressupostos da existência comum e as convenções do gênero romanesco são utilizados para encorajar, ao longo de toda a história, a antecipação de um *sentido plausível* que se verá bruscamente desmentido no final. Faulkner põe em cena, com efeito, um duplo abuso de confiança: em primeiro lugar, o cometido por Emily ao apoiar-se na representação mais ou menos fantasmática da aristocracia (“Nós os havíamos imaginado muitas vezes como personagens de quadro”) e no consenso sobre o sentido do mundo fundado no acordo tácito dos *habitus* para enganar o droguista e todos os seus concidadãos, especialmente os homens, mais dispostos que as mulheres, e seus mexericos, a conceder um preconceito favorável à verdade oficial, pública; em seguida, o que ele exerce em relação ao leitor, servindo-se de tudo que este concede tacitamente no “contrato de leitura” para orientar sua atenção para falsos indícios e falsas pistas e o desviar das indicações, temporais especialmente, que semeia, sem deixar transparecer nada, no decorrer da narração, à maneira de um bom autor de romances policiais, e que apenas uma leitura metódica como a de Manakhem Perry² poderá localizar e ordenar.³

De fato, Faulkner rompe, sem o dizer, esse “contrato de leitura” (se é que se tem razão em falar de contrato para designar a confiança ingênua que o leitor deposita em sua leitura e o movimento de entrega de si pelo qual aí se projeta por inteiro, levando com ele todos os pressupostos do senso comum). Para operar essa ruptura, ele se arma de procedimentos que, como a dispersão de indícios destinados a passar inicialmente despercebidos, são muito semelhantes aos do romance policial; mas, longe de pedir a esses procedimentos ordinários que permitam ao leitor reinscrever retrospectivamente na lógica do mundo ordinário um desfecho de aparência extraordinária, serve-se deles aqui para encorajar as expectativas mais ordinárias e para melhor as frustrar e denunciar por um desenlace realmente extra-ordinário; tão inesperado, em todo caso, que convida a uma releitura ou, pelo menos, a uma espécie de recapitulação mental, que obriga o leitor a descobrir, pelo menos confusamente, a mistificação de que foi vítima, e cúmplice. O leitor exigido tacitamente por *A Rose for Emily* [Uma rosa para Emily] é bem esse leitor extraordinário, esse “arquileitor”, como por vezes se disse (sem jamais enunciar a questão das condições sociais de possibilidade dessa estranha personagem), ou,

melhor, esse *metaleitor* que saberá ler não a narrativa, muito simplesmente, mas a leitura ordinária da narrativa, os pressupostos que o leitor emprega tanto em sua experiência ordinária do tempo e da ação como em sua experiência da leitura de uma ficção “realista” ou mimética, que supostamente exprime a realidade do mundo ordinário e da experiência ordinária desse mundo.

Uma rosa para Emily é, com efeito, um romance reflexivo, um romance reflexionante que encerra em sua própria estrutura o programa (no sentido da informática) de uma reflexão sobre o romance e a leitura ingênua. À maneira de um teste ou de um dispositivo experimental, ele exige a leitura repetida, mas também desdobrada, que é necessária para acumular as impressões da primeira leitura ingênua e as revelações surgidas, na segunda leitura, da iluminação retroativa que o conhecimento do desfecho, adquirido no fim da primeira leitura, lança sobre o texto e sobretudo sobre os pressupostos da leitura ingenuamente “romanesca”. Assim, pego nessa espécie de armadilha, verdadeira provocação a uma *alodoxia* realmente paradoxal já que resulta da aplicação natural dos pressupostos da *doxa*, o leitor é forçado a revelar às claras tudo que concede ordinariamente sem o saber a autores que também não sabem que o exigem dele.

Apoiando-se no conjunto dos pressupostos tacitamente empregados tanto na experiência ordinária do mundo como na experiência ordinária da leitura, Faulkner traz para o primeiro plano todo um conjunto de traços que orientam a atenção a contrapelo e ocultam a estrutura verdadeira, especialmente em sua dimensão temporal. Confundindo a ordem cronológica, leva o leitor a antecipações que serão finalmente frustradas; isso, enquanto lhe revela, em uma desordem habilmente composta, e no mais das vezes fora de hora, as indicações temporais que poderiam permitir-lhe arrancar a narrativa à descontinuidade, portanto, restabelecer, através da ordem das sucessões real, as significações e os elos de causalidade e de finalidade que aparecerão apenas retrospectivamente, a partir da revelação final.

Para produzir esse efeito, ele se apóia em primeiro lugar nos pressupostos e nos procedimentos da escrita e da leitura romanesca. À maneira do romancista que finge crer no que conta e pede ao leitor que leia sua narração simulando esquecer que se trata de uma ficção, Faulkner confere crédito à sua narrativa aparente por um uso constante do “nós” ou de expressões impessoais, unânimes e anônimas, tais como “todo mundo pensava...” ou “todas as damas diziam...”; apresenta-se, assim, como o porta-voz do grupo, no qual cada membro concede a todos os ou-

tros o que cada um deles atribui a si próprio sem o saber, as teses não téticas que são constitutivas da visão do mundo comum: assim, por exemplo, se não deixa de mencionar as esquisitices do comportamento de Emily, apóia-se na representação comum da nobreza para sugerir que são imputáveis não à loucura, mas a um *parti pris* de grandeza e de altivez aristocráticas. Pedindo ao leitor que leia sua narração, segundo a convenção aceita, como uma falsa história verdadeira, ele o autoriza e encoraja a introduzir em sua leitura os pressupostos que emprega na vida e na visão de todos os dias, como o que leva a conceder mais crédito à visão masculina, oficial e respeitadora das convenções e das conveniências, do que à visão das mulheres, que são sociologicamente inclinadas a questionar as verdades oficiais, isto é, masculinas, e a quem a descoberta final dará razão.⁴

Mas ele emprega também, na própria escrita da narração, seu domínio prático dos pressupostos da escrita e da leitura ordinárias que, como o fato, por exemplo, de que se lê um livro indo do começo para o fim, estão destinados a passar despercebidos, e seu conhecimento prático da distância entre a leitura ingênua que, submissa, apressada e distraída, não se preocupa em reconstruir a estrutura global dos tempos e dos lugares, e a leitura “escolástica” do leitor profissional, que pode proceder a recuos e, restabelecendo a cronologia verdadeira dos acontecimentos, fazer voar em estilhaços toda a construção insidiosamente sugerida ao leitor ingênuo. A prova visível desse duplo domínio é fornecida por todos os “ela parecia...”, “seus olhos pareciam...”, pelos quais se lembra o ponto de vista do romancista e que aparecerão retrospectivamente como lembranças da ignorância em que estão os concidadãos de Emily sobre a verdade da personagem e de suas ações. Essa escrita reflexiva exige, então, uma releitura reflexiva que, diferentemente da releitura de uma intriga policial da qual se conhece a solução, faz descobrir não apenas um conjunto de indícios enganadores, mas também a *self-deception* a que se abandonou o leitor confiante, e os procedimentos e os efeitos, ligados especialmente à estrutura temporal da narração e da leitura, pelos quais o romancista soube despertar os pressupostos sociais que fundam a experiência ingênua do mundo e do tempo.

TEMPO DA LEITURA E LEITURA DO TEMPO

Se se fica restrito a essa novela, não é certo que se possa dizer da “temporalidade em Faulkner” o que dela dizia Sartre em um artigo céle-

bre.⁵ Sem dúvida porque seu trabalho de romancista o levava (ou o forçava) a apegar-se à relação entre o tempo da prática e o tempo da narrativa, Faulkner tomou o partido de romper visivelmente com a concepção tradicional do romance e com a representação, ingenuamente cronológica, da experiência do tempo: “Quando se lê *Le bruit et la fureur* [O som e a fúria]”, diz Sartre, “fica-se impressionado em primeiro lugar pelas excentricidades da técnica. Por que Faulkner despedaçou o tempo de sua história e emaranhou-lhe os fragmentos? Por que a primeira janela que se abre para esse mundo romanesco é a consciência de um idiota? O leitor é tentado a procurar referências e a restabelecer por si mesmo a cronologia” (p. 65). Mas talvez esteja aí precisamente o que o autor quer obter do leitor: que empreenda o trabalho de localização e de reconstrução indispensável para “reencontrar-se” e descubra, ao fazer isso, tudo que perde quando encontra seu caminho muito facilmente, como nos romances organizados segundo as convenções em vigor (especialmente no que se refere à estrutura temporal da narração), isto é, a verdade da experiência ordinária do tempo e da experiência da leitura ordinária da narrativa dessa experiência.

Semelhantes a essas obras de arte cinética que exigem, para realizar-se, a colaboração ativa do espectador, os romances de Faulkner são também verdadeiras máquinas de explorar o tempo que, longe de propor uma teoria acabada da temporalidade, que bastaria explicitar, obrigam o leitor a *fazer, ele próprio*, essa teoria apoiando-se nos elementos fornecidos, na própria narrativa, a respeito da experiência temporal das personagens e, mais ainda, nas questões e nas reflexões a propósito de sua própria experiência temporal de agente efetivo e de leitor que lhe são impostas pela contestação de suas *rotinas de leitura*. Com efeito, à maneira das interrupções experimentais do sono dóxico praticadas por vezes pelos etnometodólogos — quando, por exemplo, sugerem a um estudante a quem sua mãe pede que vá buscar o leite na cozinha que responda: “Mas onde é a cozinha?” —, as narrativas faulknerianas denunciam os acordos tácitos nos quais se baseia o senso comum — por exemplo, o que une o romancista tradicional ao seu leitor — e colocam em questão a *doxa* partilhada que funda a experiência dóxica do mundo e da representação romanesca desse mundo.

Defrontando-se conscientemente com a tarefa, inteiramente extraordinária em sua aparente banalidade, que consiste em *contar uma história*, isto é, em se colocar na relação distanciada e neutralizada com a prática e sua lógica específica que implica o ato social de narração, Faulkner viu-se levado a inscrever na própria estrutura de suas histórias uma inter-

rogação muito profunda sobre a experiência que fazemos da temporalidade tanto na vida quanto na narração de nossa vida ou da dos outros. Essa interrogação e os começos de resposta que ele lhe fornece, com seus meios próprios de escritor, são um convite a *produzir* uma teoria da experiência temporal que não é, propriamente falando, a de Faulkner, nem também a que Sartre atribui a Faulkner.

Essa teoria, só se pode construí-la com a condição de repudiar e de superar a filosofia espontânea da temporalidade da qual a representação romanesca, especialmente em sua variante biográfica, é a manifestação mais típica. Essa filosofia espontânea da ação, e do relato da ação, que o romancista “pré-faulkneriano”, e também, com muita frequência, o historiador, empregam na escrita da história, e que encontra seu prolongamento natural na filosofia (husserliana ou sartriana) da consciência temporal, impede o acesso ao conhecimento verdadeiro da estrutura da prática: a produção do tempo que se realiza na e pela prática não tem nada a ver com uma experiência (no sentido de *Erlebnis*) do tempo, mesmo que suponha uma experiência (no sentido de *Erfahrung*), ou, como diz Searle,⁶ um conjunto de *background assumptions* (Faulkner nos deu muitos exemplos dessas “pressuposições de segundo plano”, quer se trate das que sustentam as hipóteses dos concidadãos de Emily sobre o sentido de sua relação com Homer Barron, quer de seus prognósticos sobre o futuro dessa ligação ou das que fundam seus julgamentos unânimes e peremptórios: “Assim, no dia seguinte, *todo mundo* dizia: Ela vai se matar; e *nós* achávamos que era o que tinha de melhor a fazer. No começo de suas relações com Homer Barron, *nós* havíamos dito: Ela vai se casar com ele. Mais tarde *nós* dissemos...”).

O agente se temporaliza no próprio ato pelo qual transcende o presente imediato na direção do futuro implicado no passado do qual seu *habitus* é o produto; ele produz o tempo na antecipação prática de um por-vir que é ao mesmo tempo atualização prática do passado. Assim, pode-se repudiar a representação metafísica do tempo como realidade em si, exterior e anterior à prática, sem aceitar a filosofia da consciência que, em Husserl, está associada à idéia (fundadora) de *temporalização*: esta não é nem a atividade constituinte de uma consciência transcendental afastada do mundo, como em Husserl, nem sequer a de um *Dasein* engajado no mundo, como em Heidegger, mas a de um *habitus* orquestrado com outros *habitus* (isto contra a idéia husserliana de intersubjetividade transcendental). A relação prática com o mundo e com o tempo que é comum a um conjunto de agentes que empregam os mesmos pressupostos na construção do sentido do mundo em que estão imersos funda a experiência

desse mundo como mundo de senso comum. O *habitus* como sentido prático que é o produto da incorporação das estruturas do mundo social — e, em particular, de suas tendências imanentes e de seus ritmos temporais — engendra pressupostos (*assumptions*) e antecipações que, sendo ordinariamente confirmados pelo curso das coisas, fundam uma relação de familiaridade imediata ou de cumplicidade ontológica, totalmente irreduzível à relação entre um sujeito e um objeto, com o mundo familiar.

Em suma, o *habitus* é o princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir*. Aí está o que Faulkner obriga-nos a descobrir ao confundir metodicamente o sentido do jogo social que empregamos tanto em nossa experiência do mundo quanto na leitura ingênua da narração ingênua dessa experiência: esse sentido do jogo é também um sentido da história do jogo, ou seja, do *por-vir* que ele lê diretamente no presente do jogo e com o qual contribui para fazer advir orientando-se com relação a ele sem ter de o enunciar explicitamente em um projeto consciente, portanto, de o constituir enquanto *futuro* contingente.

Da capo
A ILUSÃO E A ILLUSIO

Tornar verdadeiro consiste em dar a ilusão completa da verdade, segundo a lógica ordinária dos fatos, e não em os transcrever servilmente na desordem de sua sucessão. Concluo daí que os realistas de talento antes deveriam chamar-se ilusionistas [...] Cada um de nós tem, portanto, simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre segundo sua natureza. E o escritor não tem outra missão que não a de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e de que pode dispor.

Guy de Maupassant

É preciso admitir, assim, que é a análise histórica que permite compreender as condições da “compreensão”, apropriação simbólica, real ou fictícia, de um objeto simbólico que pode acompanhar-se dessa forma particular de fruição que chamamos estética. Isso sem fazer do conhecimento da verdade histórica a condição e a medida do prazer estético (o que equivaleria a condenar as fruições literárias ou artísticas que, como na legenda de Anfitrião, são o produto do mal-entendido).

O “desmonte ímpio da ficção” — quer se tome a si mesma por fingida e fictícia, como a ficção literária (pelo menos quando chegou à consciência de si), quer, como o observa Searle, leve a sério o que diz e aceite responder-lhe, logo, eventualmente, ser convencida de erro, como a ficção científica — leva a descobrir, com Mallarmé, que o *fundamento da crença* (e da deleitação que, no caso da ficção literária, ela proporciona) reside na *illusio*, na adesão ao jogo enquanto tal, na aceitação do pressuposto fundamental que o jogo, literário ou científico, vale a pena ser jogado, ser levado a sério. A *illusio* literária, essa adesão originária ao jogo

literário que funda a crença na *importância* ou no *interesse* das ficções literárias, é a condição, quase sempre despercebida, do prazer estético que é sempre, em parte, prazer de jogar o jogo, de participar na ficção, de estar em acordo total com os pressupostos do jogo; a condição também da *illusio* literária e do efeito de crença (antes que do “efeito de real”) que o texto pode produzir.

Para compreender esse próprio efeito da crença, distinguindo-o do que é produzido também pelo texto científico, é preciso, seguindo aqui a análise em ato de Faulkner, observar que se baseia no acordo entre os pressupostos ou, mais precisamente, os esquemas de construção que o narrador e o leitor (ou, no caso analisado por Baxandall, o pintor e o espectador) empregam na produção e na recepção da obra e que, porque possuídos em comum, servem para construir o mundo do senso comum (sendo o acordo mais ou menos universal sobre essas estruturas, espaciais e temporais especialmente, o fundamento da *illusio* fundamental, da crença na realidade do mundo).

Flaubert prolonga, aprofundando-a, a interrogação de Mallarmé sobre os fundamentos da crença que se pode chamar de escolástica, já que está ligada à existência de campos que têm em comum supor a *skholé*, e a interrogação de Faulkner sobre os fundamentos da crença no que exprime o texto. Isso em ficções que se servem do efeito de crença para colocar a questão dos fundamentos do efeito de crença. Ele não se contenta em pôr em cena personagens que, como Frédéric ou a sra. Arnoux, vivem literariamente uma aventura literária, o mito de uma grande paixão impossível, que levam a crença na literatura, isto é, na ficção, no irreal, ao ponto de viver realmente os lugares-comuns mais gastos da ficção, como o mito da pureza amorosa (“parece-me que estais ali quando leio as passagens de amor dos livros”). Liga essa propensão a levar a sério as ilusões da arte e do amor e a enfrentar o real apenas através de uma antecipação literária condenada à desilusão a uma espécie de patologia da crença primordial na realidade dos jogos sociais, a uma incapacidade para entrar na *illusio* como ilusão de realidade coletivamente partilhada e aprovada. Relaciona explicitamente essa inclinação irreprimível a fugir na ficção, que ele partilha com Frédéric, e que realiza ativamente pela escrita de uma obra em que a objetiva, a uma espécie de impotência para levar a sério os jogos de sociedade mais reais, o mundo do senso comum, da experiência dóxica do mundo comum proporcionada por uma socialização bem-sucedida, isto é, capaz de assegurar a incorporação das estruturas partilhadas que fundam o que Durkheim chama de “conformismo lógico” e, com isso, o consenso sobre o sentido do mundo.

Em suma, voltando incansavelmente, de *Madame Bovary* a *Bouvard e Pécuchet*, passando por *A educação sentimental*, a personagens que vivem a vida como um romance porque levam a ficção demasiado a sério na falta de poder levar a sério o real e que cometem um “erro de categoria”, inteiramente semelhante ao do romancista realista e de seu leitor, Flaubert lembra que a propensão a conferir realidade às ficções (a ponto de querer conformar a realidade da existência às ficções, como Dom Quixote, Emma ou Frédéric) encontra talvez seu fundamento em uma espécie de desapego, de indiferença, uma variante passiva da ataraxia estoica, que leva a ver a realidade como ilusão e a perceber a *illusio* em sua verdade de “ilusão justificada”, para retomar a expressão empregada por Durkheim a propósito da religião.

Levar a sério a ilusão literária é, de fato, jogar uma *illusio* contra outra, uma *illusio* reservada aos *happy few*, a *illusio* literária, crença de intelectuais, privilégio daqueles que vivem da literatura e podem, pela escrita, viver a vida como uma aventura literária, contra a *illusio* mais comum e mais universalmente partilhada, a *illusio* do senso comum. Sancho é para Dom Quixote o que a criada trácia é para Tales, uma chamada permanente à realidade do mundo do senso comum, do mundo comum, mais ou menos universalmente partilhado, à diferença dos mundos especiais, microcosmos baseados, como o universo da literatura ou da ciência, em uma ruptura com o senso comum, com a adesão dóxica ao mundo ordinário.

Mas esse trabalho de análise das formas da ilusão e das formas da *illusio*, e de suas relações, Flaubert o realiza por meio de um *modo de expressão* propriamente literário, dando assim a oportunidade de apreender a diferença entre a expressão literária e a científica. Se levanta o problema da ficção da realidade e da realidade como ficção, é em uma ficção que, sem dúvida mais que qualquer outra, é capaz de produzir a ilusão da realidade. Isso porque, como Faulkner, aplica as estruturas mais profundas do mundo social que são ao mesmo tempo as estruturas mentais que o leitor emprega em sua leitura e que, sendo o produto da incorporação das estruturas do mundo real, estão em acordo com esse mundo e são capazes de fundar a crença mais completa na ficção que as evoca, assim como fundam a crença da experiência ordinária do mundo. Mas essas estruturas não são extraídas enquanto tais, como na análise científica: habitam uma história, na qual se realizam e se dissimulam a uma só vez. A expressão literária, como a expressão científica, baseia-se em códigos convencionais, em pressupostos socialmente fundados, em esquemas classificatórios historicamente constituídos, como a oposição entre a

arte e o dinheiro, que organiza toda a composição de *A educação sentimental* e a leitura dessa obra. Mas ela não revela essas estruturas e as questões que levanta a seu respeito, como as que acabo de examinar, senão em histórias concretas, exemplificações singulares, que são, para falar como Nelson Goodman, como amostras do mundo real: essas amostras representativas e representacionais, que exemplificam muito concretamente, como o pedaço do tecido a peça inteira, a realidade evocada, apresentam-se por esse motivo com todas as aparências do mundo do senso comum, que são também habitadas por estruturas, mas dissimuladas sob os aspectos de aventuras contingentes, de acidentes anedóticos, de acontecimentos particulares. Essa forma sugestiva, alusiva, elíptica, é que faz com que, como o real, o texto revele a estrutura, mas velando-a e furtando-a ao olhar. Por oposição, a ciência tenta dizer as coisas como elas são, sem eufemismos, e exige ser levada a sério, mesmo quando analisa os fundamentos dessa forma inteiramente singular de *illusio* que é a *illusio* científica.

Post-scriptum
**POR UM CORPORATIVISMO
DO UNIVERSAL**

Antigamente, os sofistas falavam a um pequeno número de homens; hoje, a imprensa periódica permite-lhes desnortear toda uma nação.

Honoré de Balzac

À diferença dos capítulos precedentes, este é, e quer ser, uma tomada de posição normativa baseada na convicção de que é possível tirar do conhecimento da lógica do funcionamento dos campos de produção cultural um programa realista para uma ação coletiva dos intelectuais. Tal programa se impõe com uma urgência particular nestes tempos de restauração: sob o efeito de todo um conjunto de fatores convergentes, as mais preciosas conquistas coletivas dos intelectuais, a começar pelas disposições críticas que eram a uma só vez o produto e a garantia de sua autonomia, estão ameaçadas. Está em moda proclamar por toda parte, com grande estardalhaço, a morte dos intelectuais, isto é, o fim de um dos últimos contrapoderes críticos capazes de opor-se às forças da ordem econômica e política. E os profetas de mau agouro recrutam-se evidentemente entre aqueles que teriam tudo a ganhar com esse desaparecimento: esses plumitivos cuja "impaciência de se ver impressos, representados, conhecidos, elogiados", como dizia Flaubert, impele a todos os comprometimentos com os poderes do momento, jornalísticos, econômicos ou políticos, desejariam desembaraçar-se daqueles que se obstinam em defender ou em encarnar as virtudes e os valores ameaçados, mas ainda ameaçadores para a sua inexistência. É significativo que um dos mais representativos desses "filósofos jornalistas", como os chamava Wittgenstein, tenha criticado expressamente Baudelaire, antes de fazer, para a televisão, uma história dos intelectuais na qual, à maneira daquela personagem de Walter de la

Mare que via tão-somente a parte inferior do mundo, os rodapés, os pés, os sapatos, relata dessa imensa aventura apenas o que dela pode apreender, as vilanias, as traições, as baixeiras, as mesquinhas.

Dirijo-me aqui a todos aqueles que concebem a cultura não como um patrimônio, cultura morta à qual se presta o culto obrigatório de uma piedade ritual, nem como um instrumento de dominação e de distinção, cultura bastião e Bastilha, que se opõe aos bárbaros de dentro e de fora, freqüentemente os mesmos, hoje, para os novos defensores do Ocidente, mas como instrumento de liberdade que supõe a liberdade, como *modus operandi* que permite a superação permanente do *opus operatum*, da cultura coisa, e fechada. Estes me concederão, espero, o direito que me concedo aqui de apelar a essa encarnação moderna do poder crítico dos intelectuais que poderia ser um intelectual coletivo capaz de fazer ouvir um discurso de liberdade, não conhecendo nenhum outro limite que não as sujeições e os controles que cada artista, cada escritor e cada cientista, armado de todas as aquisições de seus predecessores, faz pesar sobre si mesmo e sobre todos os outros.

O intelectual é um ser paradoxal, que não podemos pensar como tal enquanto não o apreendemos através da alternativa obrigatória da autonomia e do engajamento, da cultura pura e da política. Isso porque ele se constituiu, historicamente, na e pela superação dessa oposição: os escritores, os artistas e os cientistas afirmaram-se pela primeira vez como intelectuais quando, no momento do caso Dreyfus, intervieram na vida política *enquanto tais*, isto é, com uma autoridade específica fundada na vinculação ao mundo relativamente autônomo da arte, da ciência e da literatura, e em todos os valores associados a essa autonomia — desinteresse, competência etc.

O intelectual é uma personagem bidimensional que não existe e não subsiste como tal a não ser que (e apenas se) esteja investido de uma autoridade específica, conferida por um mundo intelectual autônomo (ou seja, independente dos poderes religiosos, políticos, econômicos) do qual respeita as leis específicas, e que (e apenas se) empenhe essa autoridade específica em lutas políticas. Longe de haver, como se crê comumente, uma antinomia entre a busca da autonomia (que caracteriza a arte, a ciência ou a literatura ditas “puras”) e a busca da eficácia política, é aumentando sua autonomia (e, com isso, entre outras coisas, sua liberdade de crítica com relação aos poderes) que os intelectuais podem aumentar a eficácia de uma ação política cujos fins e meios encontram seu princípio na lógica específica dos campos de produção cultural.

É necessário e suficiente repudiar a velha alternativa entre a arte pura e a arte engajada que todos temos no espírito, e que ressurge periodicamente nos debates literários, para estar em condição de definir o que poderiam ser as grandes orientações de uma ação coletiva dos intelectuais. Mas essa espécie de expulsão das formas de pensamento que aplicamos a nós mesmos quando nos tomamos como objeto de pensamento é formidavelmente difícil. É por isso que, antes de enunciar essas orientações e para poder fazê-lo, é preciso tentar explicitar tão completamente quanto possível o inconsciente que a própria história da qual os intelectuais são o produto depositou em cada intelectual. Contra a amnésia da gênese, que está no princípio de todas as formas da ilusão transcendental, não existe antídoto mais eficaz que a reconstrução da história esquecida ou recalçada que se perpetua nessas formas de pensamento aparentemente anti-históricas que estruturam nossa percepção do mundo e de nós mesmos.

História extraordinariamente repetitiva porque a mudança constante aí reveste a forma de um movimento de balancim entre as duas atitudes possíveis com relação à política, o engajamento e o retiro (pelo menos até a superação da oposição com Zola e os partidários de Dreyfus). O “engajamento” dos “filósofos” que Voltaire, no artigo do *Dicionário filosófico* intitulado “O homem de letras”, opõe, em 1765, ao obscurantismo escolástico das universidades decadentes e das Academias, “onde se dizem as coisas pela metade”, encontra seu prolongamento na participação dos “homens de letras” na Revolução Francesa — ainda que, como o mostrou Robert Darnton, a “boemia literária” agarre nas “desordens” revolucionárias a oportunidade de uma desforra contra os mais consagrados dos continuadores dos “filósofos”.

No período de restauração pós-revolucionária, os “homens de letras”, porque considerados responsáveis não apenas pelo movimento das idéias revolucionárias — através do papel de *opinion makers* que lhes conferira a multiplicação dos jornais na primeira fase da Revolução —, mas também pelos excessos do Terror, são cercados de desconfiança, ou mesmo de desprezo, pela jovem geração dos anos 1820 — e muito especialmente pelos românticos que, na primeira fase do movimento, recusam e rejeitam a pretensão do “filósofo” a intervir na vida política e a propor uma visão racional do devir histórico. Porém, encontrando-se a autonomia do campo intelectual ameaçada pela política reacionária da Restauração, os poetas românticos, que haviam sido levados a afirmar seu desejo de autonomia em uma reabilitação da sensibilidade e do sentimento religioso contra a Razão e a crítica dos dogmas, não tardam a reivindicar, como Michelet e Saint-Simon, a liberdade para o escritor e o cientista e a assumir de fato a função profética que era a do filósofo do século XVIII.

No entanto, novo movimento de balancim, o romantismo populista que parece ter se apoderado da quase totalidade dos escritores no período que precede a revolução de 1848 não sobrevive ao fracasso do movimento e à instauração do Segundo Império: a derrocada das ilusões, que chamarei intencionalmente de quarenta-oitanas (para evocar a analogia com as ilusões sessenta-oitanas cujo desmoronamento obseda ainda nosso presente), leva a esse extraordinário desencanto, tão vigorosamente evocado por Flaubert em *A educação sentimental*, que fornece um terreno favorável a uma nova afirmação da autonomia, radicalmente elitista desta vez, dos intelectuais. Os defensores da arte pela arte, como Flaubert ou Théophile Gautier, afirmam a autonomia do artista opondo-se tanto à “arte social”, e à “boemia literária”, quanto à arte burguesa, subordinada, em matéria de arte e também de arte de viver, às normas da clientela burguesa. Eles se opõem a esse novo poder nascente que é a indústria cultural recusando as servidões da “literatura industrial” (salvo a título de substituto alimentício da renda, como em Gautier ou Nerval). Não admitindo outro julgamento que não o de seus pares, afirmam o fechamento sobre si do campo literário, mas também a renúncia do escritor a sair de sua torre de marfim para exercer uma forma qualquer de poder (rompendo nisso com o poeta *vates* à maneira de Hugo ou com o cientista profeta à maneira de Michelet).

Por um paradoxo aparente, é apenas no fim do século, no momento em que o campo literário, o campo artístico e o campo científico chegam à autonomia, que os agentes mais autônomos desses campos autônomos podem intervir no campo político enquanto intelectuais — e não enquanto produtores culturais convertidos em políticos, à maneira de Guizot ou de Lamartine —, isto é, com uma autoridade fundada na autonomia do campo e em todos os valores que lhe estão associados, pureza ética, competência específica etc. Concretamente, a autoridade propriamente artística ou científica afirma-se em atos políticos como o “Eu acuso” de Zola e as petições destinadas a apoiá-lo. Essas intervenções de um tipo novo tendem a maximizar as duas dimensões constitutivas da identidade do intelectual que se inventa através delas, a “pureza” e o “engajamento”, dando origem a uma *política da pureza* que é a antítese perfeita da razão de Estado. Elas implicam, com efeito, a afirmação do direito de transgredir os valores mais sagrados da coletividade — os do patriotismo, por exemplo, com o apoio dado ao artigo difamatório de Zola contra o exército ou, muito mais tarde, durante a guerra da Argélia, o apelo ao apoio ao inimigo —, em nome de valores transcendentais aos da cidade ou, se se quiser, em nome de uma forma particular de universalismo ético ou

científico que pode servir de fundamento não apenas a uma espécie de magistério moral, mas também a uma mobilização coletiva em vista de um combate destinado a promover esses valores.

Teria bastado acrescentar a essa evocação rápida das grandes etapas da gênese da figura do intelectual algumas indicações sobre a política cultural da República de 1848 ou da Comuna para ter um quadro mais ou menos completo das relações possíveis entre os produtores culturais e os poderes tais como se pode observá-los seja na história de um único país, seja no espaço político atual dos Estados europeus. A história fornece um ensinamento importante: estamos em um jogo em que todos os lances que se jogam hoje, aqui ou ali, já foram jogados — desde a recusa do político e o retorno ao religioso até a resistência à ação de um poder político hostil às coisas intelectuais, passando pela revolta contra o domínio do que alguns chamam hoje as mídias ou o abandono desiludido das utopias revolucionárias.

Mas o fato de se encontrar, assim, em “fim de partida” não leva necessariamente ao desencanto. Está claro, com efeito, que o intelectual (ou, melhor, os campos autônomos que o tornam possível) não se instituiu de uma vez por todas e para todo o sempre com Zola e que os detentores de capital cultural podem sempre “regredir”, ao termo de uma decomposição dessa espécie de combinação instável que define o intelectual, para uma ou outra das posições aparentemente exclusivas, isto é, para o papel do escritor, do artista ou do cientista “puros” ou para o papel de ator político, jornalista, homem da política, perito. Além disso, contrariamente ao que poderia fazer crer a visão ingenuamente hegeliana da história intelectual, a reivindicação da autonomia que está inscrita na própria existência de um campo de produção cultural deve contar com obstáculos e poderes continuamente renovados, quer se trate dos poderes externos, como os da Igreja, do Estado ou dos grandes empreendimentos econômicos, quer dos poderes internos e, em particular, os que são dados pelo controle dos instrumentos de produção e de difusão específicos (imprensa, edição, rádio, televisão).

Essa é uma das razões — com as diferenças segundo as histórias nacionais — que faz com que as *variações*, segundo os países, do estado das relações presentes e passadas entre o campo intelectual e os poderes políticos mascarem os *invariantes*, no entanto mais importantes, que são o fundamento real da unidade possível dos intelectuais de todos os países. A mesma *intenção de autonomia* pode, com efeito, exprimir-se em tomadas de posição opostas (leigas em um caso, religiosas em outro) segundo a estrutura e a história dos poderes contra os quais deve afirmar-

se. Os intelectuais dos diferentes países devem estar plenamente conscientes desse mecanismo se pretendem evitar deixar-se dividir por oposições conjunturais e fenomênicas que têm por princípio o fato de que a mesma vontade de emancipação choca-se com obstáculos diferentes. Eu poderia tomar aqui o exemplo dos filósofos franceses e dos filósofos alemães mais em evidência que, porque opõem a mesma preocupação de autonomia a tradições históricas opostas, opõem-se na aparência em relações com a verdade e com a razão aparentemente invertidas. Mas poderia tomar igualmente o exemplo de um problema como o das pesquisas de opinião, que alguns, no Ocidente, podem considerar como um instrumento particularmente sutil de dominação, ao passo que pode aparecer para outros, nos países do Leste europeu, como uma conquista da liberdade.

Os intelectuais dos diferentes países europeus apenas podem superar as oposições que correm o risco de os dividir se têm uma clara consciência das estruturas e das histórias nacionais dos poderes contra os quais devem afirmar-se para existir enquanto intelectuais; e se sabem, por exemplo, reconhecer nas palavras de alguns de seus colegas estrangeiros (e, em particular, no que essas palavras podem ter de desconcertante ou de chocante) o efeito da distância histórica e geográfica das experiências de despotismo político como o nazismo ou o stalinismo, ou dos movimentos políticos ambíguos como as revoltas estudantis de 1968 ou, na ordem dos poderes internos, o efeito da experiência presente e passada de mundos intelectuais muito desigualmente submetidos à censura aberta ou larvada da política ou da economia, da universidade ou da academia etc.

Quando falamos enquanto intelectuais, isto é, com a ambição do universal, é, a cada instante, o inconsciente histórico inscrito na experiência de um campo intelectual singular que fala por nossa boca. Creio que apenas temos alguma possibilidade de chegar a uma verdadeira comunicação com a condição de objetivar e de dominar os inconscientes históricos que nos separam, ou seja, as histórias específicas dos universos intelectuais das quais nossas categorias de percepção e de pensamento são o produto.

Pretendo agora abordar a exposição das razões particulares que impõem hoje, com uma urgência especial, uma mobilização dos intelectuais e a criação de uma verdadeira Internacional dos intelectuais empenhada em defender a autonomia dos universos de produção cultural ou, para parodiar uma linguagem hoje pouco apreciada, *a propriedade dos produtores culturais sobre seus instrumentos de produção e de circulação* (portanto, de avaliação e de consagração). Não creio sujeitar-me a uma visão apocalíptica do estado do campo de produção cultural nos diferentes paí-

ses europeus ao dizer que essa autonomia está muito fortemente ameaçada ou, mais precisamente, que ameaças de uma espécie inteiramente nova pesam hoje sobre seu funcionamento; e que os artistas, os escritores e os cientistas são cada vez mais completamente excluídos do debate público, a um só tempo porque estão menos inclinados a intervir nele e porque a possibilidade de aí intervir eficazmente lhes é cada vez menos oferecida.

As ameaças à autonomia resultam da interpenetração cada vez maior entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro. Penso nas novas formas de mecenato, e nas novas alianças que se instauram entre certos empreendimentos econômicos, freqüentemente os mais modernistas — como, na Alemanha, Daimler-Benz ou os bancos —, e os produtores culturais; penso também no recurso cada vez mais freqüente da pesquisa universitária a patrocinadores ou à criação de ensinamentos diretamente subordinados à empresa (como, na Alemanha, os *Technologiezentren* ou, na França, as escolas de comércio). Mas o domínio ou o império da economia sobre a pesquisa artística ou científica exerce-se também no interior mesmo do campo através do controle dos meios de produção e de difusão cultural, e mesmo das instâncias de consagração. Os produtores ligados a grandes burocracias culturais (jornais, rádio, televisão) são cada vez mais forçados a aceitar e a adotar normas e imposições ligadas às exigências do mercado e, especialmente, às pressões mais ou menos fortes e diretas dos anunciantes; e tendem mais ou menos inconscientemente a constituir em medida universal da realização intelectual as formas da atividade intelectual às quais suas condições de trabalho os condenam (penso, por exemplo, no *fast writing* e no *fast reading* que são muitas vezes a lei da produção e da crítica jornalísticas). Pode-se perguntar se a divisão em dois mercados, que é característica dos campos de produção cultural desde meados do século XIX, de um lado, com o campo restrito dos produtores para produtores e, do outro, o campo de grande produção e a “literatura industrial”, não está ameaçada de desaparecimento, tendendo a lógica da produção comercial a impor-se cada vez mais à produção de vanguarda (através, especialmente, no caso da literatura, das sujeições que pesam sobre o mercado dos livros).

E seria preciso analisar as novas formas de dominação e de dependência, como as instauradas pelo mecenato, e contra as quais os “beneficiários” ainda não desenvolveram sistemas de defesa apropriados, na falta de lhes ter levado todos os efeitos à consciência; seria preciso analisar também as sujeições que o mecenato de Estado, embora permita escapar aparentemente às pressões diretas do mercado, impõe, seja através do re-

conhecimento que concede espontaneamente àqueles que o reconhecem porque têm necessidade dele para obter uma forma de reconhecimento que não podem assegurar por sua própria obra, seja, mais sutilmente, através do mecanismo das comissões e dos comitês, lugares de uma cooptação negativa que desemboca no mais das vezes em uma verdadeira normalização da pesquisa, quer seja científica, quer artística.

A *exclusão do debate público* dos artistas, dos escritores e dos cientistas é o resultado da ação conjugada de vários fatores: alguns decorrem da evolução interna da produção cultural — como a especialização cada vez mais desenvolvida que leva os pesquisadores a impedir-se de ter as vastas ambições do intelectual à maneira antiga —, ao passo que outros são o resultado de uma influência cada vez maior de uma tecnocracia que, com a cumplicidade muitas vezes inconsciente dos jornalistas, levados também pelo jogo de suas concorrências, coloca os cidadãos em férias, favorecendo a “irresponsabilidade organizada”, segundo a expressão de Ulrich Beck, e que encontra uma cumplicidade imediata em uma tecnocracia da comunicação, cada vez mais presente, através das mídias, no próprio universo da produção cultural. Seria preciso desenvolver, por exemplo, a análise da produção e da reprodução do poder tecnocrático ou, melhor, *epistemocrático*, para compreender a delegação quase incondicional, fundada na autoridade social da instituição escolar, que a grande maioria dos cidadãos dá, sobre as questões mais vitais, à nobreza de Estado (e cujo melhor exemplo é a confiança quase sem limites de que se beneficiam, especialmente na França, aqueles que foram chamados de “nucleocratas”).

Tendo tanto menos coisas a comunicar (de fato e de direito) quanto mais vasto seu sucesso, medido pela extensão do público a que se dirigem, aqueles que controlam o acesso aos instrumentos de comunicação tendem a instaurar o vazio de ronrom mediático no coração do aparato de comunicação e a impor cada vez mais os problemas superficiais e artificiais nascidos apenas da concorrência pela mais vasta audiência até no campo político e nos campos de produção cultural. As mais profundas forças de inércia do mundo social, sem sequer falar das potências econômicas que, especialmente através da publicidade, exercem uma influência direta sobre a imprensa escrita e falada, podem assim impor uma dominação tanto mais invisível quanto se realiza apenas através das redes complexas de dependência recíproca, à maneira da *censura* que se exerce através dos controles cruzados da concorrência e dos controles interiorizados da autocensura.

Esses novos mestres de pensamento sem pensamento monopolizam o debate público em detrimento dos profissionais da política (parlamen-

tares, sindicalistas etc.); e também dos intelectuais que são submetidos, até em seu universo próprio, a uma espécie de *demonstrações de força específicas*, como as pesquisas que visam produzir classificações manipuladas, ou os quadros de honra que os jornais publicam por ocasião dos aniversários etc., ou ainda as verdadeiras campanhas de imprensa visando desacreditar as produções destinadas ao mercado restrito (e de ciclo longo) em proveito dos produtos de circulação ampla e de ciclo curto, que os novos produtores lançam no mercado.

Pôde-se mostrar que a manifestação política bem-sucedida é aquela que conseguiu tornar-se visível nos jornais e sobretudo na televisão, portanto, impor aos jornalistas (que podem contribuir para o seu sucesso) a idéia de que é bem-sucedida — sendo as formas mais sofisticadas de manifestação concebidas e produzidas, por vezes com a ajuda de consultores em comunicação, na direção e por intenção dos jornalistas que devem relatá-las.¹ Da mesma maneira, uma parte cada vez mais importante da produção cultural — quando não provém de pessoas que, trabalhando nas mídias, estão certas de ter o apoio das mídias — é definida em sua data de publicação, seu título, seu formato, seu volume, seu conteúdo e seu estilo de maneira a satisfazer as expectativas dos jornalistas que a farão existir ao falar dela.

Não é de hoje que existe uma literatura comercial e que as necessidades do comércio impõem-se no seio do campo cultural. Mas a influência dos detentores do poder sobre os instrumentos de circulação — e de consagração — sem dúvida jamais foi tão extensa e tão profunda; e jamais foi tão apagada a fronteira entre a obra de pesquisa e o *best-seller*. Essa confusão das fronteiras a que os produtores ditos “mediáticos” são espontaneamente propensos (como testemunha o fato de que os quadros de honra jornalísticos justapõem sempre os produtores mais autônomos e os mais heterônomos) constitui a pior ameaça para a autonomia da produção cultural. O produtor heterônimo, aquele que os italianos chamam magnificamente de *tuttologo*, é o cavalo de Tróia através do qual todas as formas de dominação social, a do mercado, a da moda, a do Estado, a da política, a do jornalismo, conseguem exercer-se no campo de produção cultural. A condenação que se pode dirigir contra esses *doxósofos*, como os chamava Platão, está implicada na idéia de que a força específica do intelectual, mesmo em política, não pode basear-se senão na autonomia dada pela capacidade de responder às exigências internas do campo. O jdanovismo, que floresce entre os escritores ou os artistas mediocres ou frustrados, não é mais que uma atestação entre outras de que a heteronomia sobrevém em um campo através dos produtores menos capazes de ser bem-sucedidos segundo as normas que ele impõe.

A ordem anárquica que reina em um campo intelectual que chegou a um alto grau de autonomia é sempre frágil e ameaçada, na medida em que constitui um desafio às leis do mundo econômico ordinário, e às regras do senso comum. E não pode basear-se sem riscos apenas no heroísmo de alguns. Não é a virtude que pode fundar uma ordem intelectual livre; é uma ordem intelectual livre que pode fundar a virtude intelectual.

A natureza paradoxal, aparentemente contraditória, do intelectual faz com que toda ação política visando reforçar a eficácia política de seus empreendimentos esteja destinada a se dar palavras de ordem de aparência contraditória: de um lado, reforçar a autonomia, especialmente reforçando a fenda com os intelectuais heterônomos, e combatendo para assegurar aos produtores culturais as condições econômicas e sociais da autonomia com relação a todos os poderes, sem excluir os das burocracias de Estado (e antes de tudo em matéria de publicação e de avaliação dos produtos da atividade intelectual); de outro lado, afastar os produtores culturais da tentação da torre de marfim, encorajando-os a lutar pelo menos para garantir para si o poder sobre os instrumentos de produção e de consagração e a entrar no século para aí afirmar os valores associados a sua autonomia.

Essa luta deve ser *coletiva* porque a eficácia dos poderes que se exercem sobre eles resulta em grande parte do fato de que os intelectuais os enfrentam em ordem dispersa, e na concorrência. E também porque as tentativas de mobilização serão sempre suspeitas, e condenadas ao fracasso, enquanto puderem ser suspeitas de estar postas a serviço das lutas pela *leadership* de um intelectual ou de um grupo de intelectuais. Os produtores culturais não reencontrarão no mundo social o lugar que lhes cabe a menos que, sacrificando de uma vez por todas o mito de "intelectual orgânico", sem cair na mitologia complementar, a do mandarim retirado de tudo, aceitem trabalhar coletivamente na defesa de seus interesses próprios: o que deveria levá-los a afirmar-se como um poder internacional de crítica e de vigilância, ou mesmo de proposição, em face dos tecnocratas, ou, por uma ambição a uma só vez mais alta e mais realista, portanto limitada a sua esfera própria, a engajar-se em uma ação racional de defesa das condições econômicas e sociais da autonomia desses universos sociais privilegiados onde se produzem e se reproduzem os instrumentos materiais e intelectuais do que chamamos de Razão. Essa *Realpolitik da razão* estará sem dúvida exposta à suspeita de corporativismo. Mas lhe caberá mostrar, pelos fins a serviço dos quais colocará os meios, duramente conquistados, de sua autonomia, que se trata de um corporativismo do universal.

NOTAS

INTRODUÇÃO (pp. 11-6)

(1) D. Sallenave, *Le don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*

(6) H.-G. Gadamer, *L'art de comprendre, Écrits*, II, *Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991, p. 17; e também, sobre a irredutibilidade da experiência histórica como "imersão em um 'advir' que exclui o conhecimento do 'que advém'", p. 197.

(7) J. W. Goethe, "Karl Wilhelm Nose", *Naturwiss. Sch.*, IX, p. 195, citado in E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, p. 114.

(8) M. Chaillou, *Petit guide pédestre de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Hatier, 1990, especialmente pp. 9-13.

PRÓLOGO: Flaubert analista de Flaubert — Uma leitura de *A educação sentimental* (pp. 17-50)

(1) Para permitir ao leitor acompanhar mais facilmente a análise proposta aqui e controlar-lhe a validade confrontando-a com outras leituras, reproduziu-se em apêndices a este capítulo um resumo de *A educação sentimental* (cf. p. 63) e algumas interpretações clássicas dessa obra (cf. p. 65).

(2) Por exemplo, não é sem alguma deleitação maligna que se fica sabendo por Lucien Goldmann que Lukács via em *A educação* um romance psicológico (mais que sociológico) voltado para a análise da vida interior (cf. L. Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman", *Revue de l'Institut de Sociologie*, n^o 2, Bruxelas, 1963, pp. 225-42).

(3) A renda encarna-se durante muito tempo em sua mãe, "que nutre para ele uma alta ambição" e continuamente o chama à ordem e às estratégias (em particular matrimoniais) necessárias para assegurar a manutenção de sua posição.

(4) "Ele protesta" quando Deslauriers, invocando o exemplo de Rastignac, traça-lhe cinicamente a estratégia capaz de lhe assegurar o sucesso: "Arranje-se para lhe agradar

[a Dambreuse], e a sua mulher também. Torne-se seu amante!” (G. Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 49; ver também G. Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1991, p. 35 [as referências *É.S.*, P. e F., seguidas de um número de página, remetem doravante às edições publicadas respectivamente nas coleções Pléiade e Folio]). Ele manifesta, com relação aos outros estudantes e às suas preocupações comuns, um “desdém” (*É.S.*, P., p. 55; F., p. 42) que, como sua indiferença pelo sucesso dos tolos, inspira-se em “pretensões mais altas” (*É.S.*, P., pp. 93-4; F., p. 80). Mas evoca sem revolta nem amargura um futuro no ministério público ou de orador parlamentar (*É.S.*, P., p. 118; F., p. 106).

(5) *É.S.*, P., pp. 300-1; F., p. 296.

(6) *É.S.*, P., pp. 34, 47, 56-57, 82, 216; F., pp. 20, 33, 42-3, 69, 208.

(7) Para mostrar até que grau de precisão Flaubert leva a busca do detalhe pertinente, bastará citar a análise do brasão dos Dambreuse proposta por M. Yves Lévy: “O *senestrochère* (braço esquerdo movente do flanco destro do escudo) é um objeto heráldico muito raro, e que se pode considerar como a forma mutilada do *dextrochère* (braço direito movente do flanco esquerdo do escudo). A escolha desse objeto, seu punho fechado, e por outro lado a escolha dos esmaltes (areia do campo, ouro do braço e prata da luva) e a divisa tão significativa (“Por todas as vias”) indicam bem a intenção de Flaubert de dar a sua personagem insígnias expressivas; não é o escudo de um gentil-homem, é o brasão de um explorador”.

(8) *É.S.*, P., pp. 65, 77, 144; F., pp. 51, 64, 101.

(9) *É.S.*, P., pp. 187, 266, 371; F., pp. 178, 260, 369, 392.

(10) *É.S.*, P., p. 145; F., p. 135.

(11) *É.S.*, P., p. 422; F., p. 418.

(12) *É.S.*, P., p. 249; F., p. 243.

(13) *É.S.*, P., pp. 88, 119, 167; F., pp. 75, 107, 158.

(14) *É.S.*, P., p. 293; F., p. 285.

(15) *É.S.*, P., p. 49; F., p. 35. A posição eminente dos Dambreuse é assinalada pelo fato de que, nomeados muito cedo (*É.S.*, P., p. 42; F., p. 29), apenas serão acessíveis a Frédéric relativamente tarde, e graças a intercessões. A distância temporal é uma das retrações mais insuperáveis da distância social.

(16) M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 155.

(17) *É.S.*, P., p. 65; F., p. 52.

(18) “Ele dispunha deles por suas relações e por sua revista, os pintores ambicionavam ver suas obras em sua vitrine” (*É.S.*, P., p. 71; F., p. 58).

(19) “A *Arte Industrial* tinha antes a aparência de um salão que de uma loja” (*É.S.*, P., p. 52; F., p. 39).

(20) *É.S.*, P., p. 425; F., p. 426.

(21) *É.S.*, P., p. 201; F., p. 195.

(22) *É.S.*, P., p. 177; F., p. 170.

(23) *É.S.*, P., p. 78; F., p. 65.

(24) Assim, “mais sensível à glória que ao dinheiro”, Pellerin, que Arnoux acabava de roubar em uma encomenda, mas que pouco depois cobrira de elogios na *Arte Industrial*, acorre ao jantar para que fora convidado (*É.S.*, P., p. 78; F., p. 64).

(25) “É um bruto, um burguês”, diz Pellerin (*É.S.*, P., p. 73; F., p. 59). De seu lado, o sr. Dambreuse previne Frédéric contra ele: “Não fazem negócios juntos, suponho?” (*É.S.*, P., p. 269; F., p. 263).

- (26) *É.S.*, P., p. 421; F., p. 422.
- (27) "No momento dos licores, ela [sra. Arnoux] desapareceu. A conversação tornou-se muito livre" (*É.S.*, P., p. 79; F., p. 66).
- (28) *É.S.*, P., p. 148; F., p. 138.
- (29) *É.S.*, P., p. 155; F., p. 145.
- (30) A hierarquia dominante, a do dinheiro, nunca é tão bem lembrada quanto na casa de Rosanette: ali Oudry tem precedência sobre Arnoux ("É rico, o velho patife" — *É.S.*, P., p. 158; F., p. 148), Arnoux sobre Frédéric.
- (31) Sobre os usos da noção de meio, desde Newton, que não emprega a palavra, até Balzac, que a introduz em literatura em 1842 no prefácio de *A comédia humana*, ou Taine, que faz dela um dos três princípios de explicação da história, passando pela *Enciclopédia* de D'Alembert e Diderot, onde aparece com sua significação mecânica, Lamarck, que a faz entrar na biologia, e Auguste Comte, entre outros, que a constitui teoricamente, poder-se-á ler o capítulo intitulado "Le vivant et son milieu", na obra de Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1975, pp. 129-54.
- (32) O futuro apresenta-se, de fato, como um feixe de trajetórias desigualmente prováveis situadas entre um limite superior — por exemplo, para Frédéric, ministro e amante da sra. Dambreuse — e um limite inferior — por exemplo, para o mesmo Frédéric, empregado de um advogado de província, casado com a srta. Roque.
- (33) Flaubert não chega realmente a distinguir Deslauriers e Hussonnet: por um momento associados no empreendimento político-literário no qual querem interessar Frédéric, estão sempre muito próximos um do outro em suas atitudes e em suas opiniões, embora o primeiro antes oriente suas ambições para a política e o outro para a literatura. No decorrer de uma discussão sobre as razões do fracasso da revolução de 1848, Frédéric responde a Deslauriers: "Vocês eram simplesmente pequeno-burgueses, e os melhores de vocês, uns pedantes" (*É.S.*, P., p. 400; F., p. 400). Lembrança de uma observação anterior: "Frédéric olhou-o; com seu pobre redingote, seus óculos embaçados e seu rosto pálido, o advogado pareceu-lhe tão pedante que não pôde evitar nos lábios um sorriso desdenhoso" (*É.S.*, P., p. 185; F., p. 176).
- (34) *É.S.*, P., p. 307; F., p. 303.
- (35) *É.S.*, P., p. 275; F., p. 269.
- (36) Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, carta a Louise Colet, 7 de março de 1847, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. I, p. 446 (as referências *Corr.*, P., e *Corr.*, C., seguidas de um número de página, remetem doravante respectivamente à edição publicada na Pléiade e à edição Conard, Paris, 1926-33).
- (37) *É.S.*, P., p. 53; F., p. 40.
- (38) *É.S.*, P., p. 193; F., p. 184.
- (39) *É.S.*, P., p. 267; F., p. 261.
- (40) A existência de *invariantes estruturais* tais como os que caracterizam a posição do "herdeiro" ou, de maneira mais geral, do adolescente, e que podem estar no princípio de relações de identificação entre o leitor e a personagem, é sem dúvida um dos fundamentos do caráter de eternidade que a tradição literária atribui a certas obras ou a certas personagens.
- (41) *É.S.*, P., p. 276; F., p. 270.
- (42) *É.S.*, P., p. 144; F., p. 133.
- (43) *É.S.*, P., p. 85; F., p. 72.
- (44) *É.S.*, P., pp. 91, 114; F., pp. 78, 102.

- (45) *É.S.*, P., p. 185; F., p. 176.
- (46) *É.S.*, P., pp. 141-2; F., pp. 130-1.
- (47) *É.S.*, P., p. 276; F., p. 270.
- (48) *É.S.*, P., p. 53; F., p. 39. Sobre a tentativa de Sartre para encontrar na estrutura da relação de Gustave com outrem, e em particular com seu pai, a raiz da propensão ao desdobramento que estaria no princípio dessa "dupla", ver J.-P. Sartre, *L'idiote de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, t. I, pp. 226-330.
- (49) P. Coigny, *L'éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, Larousse, 1975, p. 119.
- (50) *É.S.*, P., p. 430; F., p. 431.
- (51) *É.S.*, P., p. 276; F., p. 271.
- (52) *É.S.*, P., p. 118; F., p. 107.
- (53) *É.S.*, P., p. 49; F., p. 35.
- (54) *É.S.*, P., pp. 275-6; F., p. 270. Grifo meu.
- (55) *É.S.*, P., p. 276; F., p. 268.
- (56) *É.S.*, P., p. 111; F., p. 99. Grifo meu.
- (57) É assim que, para Deslauriers, a sra. Arnoux representa a "mulher de sociedade": "a mulher de sociedade (ou o que ele considerava como tal) deslumbrava o advogado como o resumo ou o símbolo de mil prazeres desconhecidos" (*É.S.*, P., p. 276; F., p. 270).
- (58) *É.S.*, P., pp. 184, 245; F., pp. 175, 238.
- (59) *É.S.*, P., p. 344; F., p. 342. "Hussonnet não foi engraçado. A força de escrever cotidianamente sobre toda espécie de assuntos, de ler muitos jornais, de escutar muitas discussões e de lançar paradoxos para impressionar, acabara por perder a noção exata das coisas, cegando a si mesmo com seus fracos petardos. Os embaraços de uma vida frívola antigamente, mas agora difícil, mantinham-no em uma agitação perpétua; e sua impotência, que não queria reconhecer, tornava-o mal-humorado, sarcástico. A propósito de *Ozai*, um balé novo, investiu contra a dança e, a propósito da dança, contra a Ópera; depois, a propósito da Ópera, contra os italianos, substituídos, agora, por uma trupe de atores espanhóis, 'como se não se estivesse farto dos Castela!'" (*É.S.*, P., p. 241; F., p. 234.)
- (60) *É.S.*, P., p. 377; F., p. 376.
- (61) *É.S.*, P., p. 394; F., p. 394.
- (62) *É.S.*, P., pp. 453-4; F., p. 456.
- (63) *É.S.*, P., p. 123; F., p. 112.
- (64) *É.S.*, P., p. 130; F., p. 118.
- (65) *É.S.*, P., p. 273; F., p. 267.
- (66) *É.S.*, P., p. 417; F., p. 418.
- (67) *É.S.*, P., p. 76; F., p. 63. A primeira parte do romance é o lugar de uma segunda coincidência, mas que se resolverá de maneira feliz: Frédéric recebe um convite dos Dambreuse para o mesmo dia da festa da sra. Arnoux (*É.S.*, P., p. 110; F., p. 98). Mas o tempo das incompatibilidades ainda não chegou e a sra. Dambreuse anulará seu convite.
- (68) *É.S.*, P., p. 438; F., p. 439.
- (69) *É.S.*, P., p. 440; F., p. 441.
- (70) *É.S.*, P., p. 390; F., p. 389.
- (71) *É.S.*, P., p. 373; F., p. 372.
- (72) *É.S.*, P., p. 379; F., p. 379.
- (73) *É.S.*, P., p. 403; F., p. 403.
- (74) *É.S.*, P., p. 390; F., p. 394.
- (75) *É.S.*, P., pp. 418-9; F., p. 418.

(76) *É.S.*, P., p. 402; F., p. 403.

(77) *É.S.*, P., p. 417; F., p. 417.

(78) É verdade que *A educação sentimental* é “o romance das coincidências a que assistem passivamente as personagens, como que alucinadas, boquiabertas, diante da valsa de seus destinos” (J. Bruneau, “Le rôle du hasard dans *L'éducation sentimentale*”, *Europe*, setembro-novembro de 1969, pp. 101-7). Mas se trata de coincidências necessárias, por ocasião das quais se revela a necessidade inscrita no “meio” e a necessidade incorporada nas personagens: “Nesse romance em que parece reinar o acaso (encontros, desaparecimentos, ocasiões que se apresentam, ocasiões frustradas), não há de fato nenhum lugar para o acaso. Henry James, lendo esse romance como uma epopéia asfíxiante — *an epic without air* —, notava que tudo ali era coerente — *hangs together* —, que todas as peças estavam solidamente costuradas” (V. Brombert, “*L'éducation sentimentale*: articulations et polyvalence”, in C. Gothot-Mersch (ed.), *La production du sens chez Flaubert*, Paris, UGE, col. 10/18, pp. 55-69).

(79) Flaubert observa que existem “semelhanças profundas” entre Arnoux e Frédéric (*É.S.*, P., p. 71; F., p. 57). E dota essa personagem, destinada a manter posições duplas, de disposições duradouramente duplas, ou desdobradas: “a aliança de mercantilismo e de ingenuidade” que, em seu apogeu, levava-o a procurar aumentar seus lucros “conservando ares artísticos” incita-o, quando, enfraquecido por um ataque, virou-se para a devoção, a consagrar-se ao comércio dos objetos religiosos, “para fazer sua salvação e sua fortuna” (*É.S.*, P., pp. 71, 425; F., pp. 58, 422). (Flaubert apóia-se aqui, como se vê, na homologia entre o campo artístico e o religioso.)

(80) *É.S.*, P., p. 65; F., p. 51.

(81) *É.S.*, P., pp. 209-10; F., p. 201.

(82) Um exemplo dessas oscilações: “Seu retorno a Paris não lhe causou nenhum prazer [...]; e, jantando sozinho, Frédéric foi tomado de um estranho sentimento de abandono; então pensou na srta. Roque. A idéia de se casar já não lhe parecia exorbitante” (*É.S.*, P., p. 285; F., p. 280). No dia seguinte ao seu triunfo no serão dos Dambreuse, ao contrário: “Jamais Frédéric estivera mais longe do casamento. Aliás, a srta. Roque parecia-lhe uma moça bastante ridícula. Que diferença da srta. Dambreuse! Um futuro bem outro lhe estava reservado” (*É.S.*, P., p. 381; F., p. 380). Novo retorno à srta. Roque depois de sua ruptura com a srta. Dambreuse (*É.S.*, P., p. 446; F., p. 449).

(83) *É.S.*, P., pp. 395-6; F., p. 395.

(84) *É.S.*, P., p. 440; F., p. 442.

(85) *É.S.*, P., p. 175; F., p. 166.

(86) *É.S.*, P., p. 389; F., p. 389.

(87) Nos retratos contrastados de Rosanette e da srta. Arnoux (*É.S.*, P., pp. 174-5; F., pp. 164-5), o maior lugar é dado ao papel de mãe e de mulher de interior de “Marie”, prenome que, como nota Thibaudet, simboliza a pureza.

(88) *É.S.*, P., p. 390; F., p. 390.

(89) *É.S.*, P., p. 285; F., p. 280.

(90) *É.S.*, P., p. 446; F., p. 448.

(91) *É.S.*, P., p. 396; F., p. 396.

(92) *É.S.*, P., p. 404; F., p. 404.

(93) *É.S.*, P., p. 213; F., p. 205.

(94) Encontra-se a mesma estrutura no projeto intitulado “Um casamento moderno”: “Os cem mil francos em torno dos quais giram as vilanias das personagens, teriam necessi-

dade deles a mulher, o primeiro amante, o marido; a mulher os extorque de uma 'canalhice' que faz um rapaz apaixonado por ela cometer; destina-os ao amante, mas os dá ao marido inopinadamente arruinado" (M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits, op. cit.*, p. 102).

(95) *É.S.*, P., p. 213; F., p. 205.

(96) *É.S.*, P., p. 221; F., p. 214.

(97) *É.S.*, P., p. 438; F., p. 440.

(98) *É.S.*, P., p. 446; F., p. 448.

(99) S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. fr. de E. Monty e M. Bonarparte, Paris, Gallimard, 7ª ed., 1933, pp. 87-103. Através dos três estados do pequeno cofre, que pertence sucessivamente à sra. Arnoux, a Rosanette e à sra. Dambreuse, designam-se suas três proprietárias e a hierarquia que se estabelece entre elas sob o aspecto do poder e do dinheiro.

(100) Compreende-se que lhe tenha sido necessário estar plenamente tranqüilizado sobre o caráter "não negativo" de sua "vocaçào" de escritor, com o sucesso de *Madame Bovary*, para estar em condição de terminar *A educação sentimental*.

(101) *É.S.*, P., pp. 56-7; F., pp. 42-3.

(102) J.-P. Richard, "La création de la forme chez Flaubert", in *Littérature et sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1954, p. 12.

(103) *É.S.*, P., p. 32; F., p. 27.

(104) *É.S.*, P., p. 240; F., p. 233.

(105) *É.S.*, P., p. 352; F., p. 351.

(106) Por exemplo, *É.S.*, P., p. 200; F., p. 191 ("Frédéric amaldiçoou-se por sua tolice"); P., p. 301; F., p. 296 ("Frédéric amava-a tanto que saiu. Logo foi tomado de cólera contra si próprio, declarou-se um imbecil"); e sobretudo P., pp. 451-2; F., pp. 453-4 (o último encontro com a sra. Arnoux). De maneira mais geral, é qualquer ação que se apresenta como "tanto mais impraticável" quanto o desejo, aliás destinado a exasperar-se no imaginário, é mais forte.

(107) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 8 de outubro de 1846, *Corr.*, P., t. I, p. 380.

(108) G. Flaubert, carta a sua mãe, 15 de dezembro de 1850, *Corr.*, P., t. I, p. 720.

(109) "Quero fazer a história moral dos homens de minha geração; 'sentimental' seria mais verdadeiro. É um livro de amor, de paixão, mas de paixão tal como ela pode existir agora, isto é, inativa" (G. Flaubert, carta à srta. Leroyer de Chantepie, 6 de outubro de 1864, *Corr.*, P., t. III, p. 409).

(110) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 31 de março de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 291; ou, à mesma, 3 de maio de 1853, *ibid.*, p. 323.

(111) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 15-6 de maio de 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 91.

(112) G. Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, Paris, Galimard, 1971, pp. 41-2.

(113) G. Flaubert, carta a George Sand, 29 de setembro de 1866, *Corr.*, P., t. III, p. 536.

(114) São, por certo, as "idéias feitas" que Flaubert persegue com sanha, nele e nos outros, e também os hábitos verbais característicos de uma pessoa; como, por exemplo, o que chama as "expressões imbecis" de Rosanette ("Espera por essa! De embasbacar! Nunca se pôde saber" etc.), ou as "locuções ordinárias" da sra. Dambreuse ("Um egoísmo ingênuo irrompia em suas locuções ordinárias: 'Que me importa? estaria perdida! quem precisa disso?' " — *É.S.*, P., pp. 392, 420; F., pp. 392, 421).

(115) G. Flaubert, *Novembre*, Paris, Charpentier, 1886, p. 329.

(116) *É.S.*, P., p. 271; F., p. 265.

(117) Pensa-se na reflexão suscitada em Frédéric pelo sucesso de Martinon: "Nada é tão humilhante como ver os tolos ser bem-sucedidos nos empreendimentos em que se fracassa" (*É.S.*, P., p. 93; F., p. 81). Toda a ambivalência da relação subjetiva que o intelectual mantém com os dominantes e seus poderes mal adquiridos cabe no ilogismo dessa afirmação. O desdém ostentado pelo sucesso poderia não passar de uma maneira de fazer da necessidade virtude e o sonho da visão em sobrevôo, uma forma da ilusão de escapar às determinações que faz parte das determinações inscritas na posição de intelectual.

(118) *É.S.*, P., p. 318; F., p. 315. Grifo meu.

(119) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 26 de outubro de 1846, *Corr.*, P., t. 1., p. 314.

(120) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 6-7 de agosto de 1846, *Corr.*, P., t. 1., p. 278.

(121) G. Flaubert, carta a George Sand, 6 de setembro de 1871, *Corr.*, C., t. VI, p. 276.

(122) Essa análise estritamente interna das propriedades da obra se enriquecerá (no capítulo seguinte) dos resultados da descrição do campo literário e da posição aí ocupada por Flaubert.

(123) *É.S.*, P., pp. 331-2; F., pp. 324-5.

(124) G. Genette, *Figures*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, pp. 229-30.

(125) R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, pp. 18-9.

(126) O efeito de crença produzido pelo texto baseia-se, como se verá, no acordo entre os pressupostos que emprega e aqueles que empregamos na experiência ordinária do mundo.

(127) Conferir a *A educação* a condição de "documento sociológico", como se fez muitas vezes (cf., por exemplo, J. Y. Dangelzer, *La description du milieu dans le roman français*, Paris, 1939; ou B. Slama, "Une lecture de *L'éducation sentimentale*", *Littérature*, n° 2, 1973, pp. 19-38), atendo-se aos indícios mais exteriores da descrição dos "meios", é deixar escapar a especificidade do trabalho literário.

APÊNDICE 3: A Paris de *A educação sentimental* (pp. 56-9)

(1) Esta nota, preparada e discutida no quadro do seminário de história social da arte e da literatura da Escola Normal Superior (1973), foi redigida em colaboração com J.-C. Chamboredon e M. Kajman.

(2) *É.S.*, F., pp. 44 ss.

(3) *É.S.*, F., p. 48. Na planta da Paris de 1846 reproduzida aqui, representaram-se por flechas contínuas as trajetórias das principais personagens e colocou-se seu nome em seus lugares de residência. A linha pontilhada norte-sul, representando o limite da zona ocupada pelos rebeldes em 1848, foi traçada a partir de C. Simon, *Paris de 1800 à 1900*, 3 vols., Paris, Plon e Nourrit, 1900-1.

(4) *É.S.*, F., p. 39.

(5) *É.S.*, F., p. 44.

(6) *É.S.*, F., p. 42.

(7) *É.S.*, F., p. 40.

(8) Sem dúvida, não é por acaso que se encontra nesse bairro um dos liceus mais florescentes da época, o liceu Condorcet, que recebe os filhos da grande burguesia que se destinam na maior parte, segundo uma pesquisa de 1864, aos estudos de direito (117 em 244) ou de medicina (16), em oposição ao liceu Charlemagne, mais "democrático", cujos alunos

destinam-se em proporção maior às grandes escolas (cf. R. Anderson, "Secondary education in mid-nineteenth century France: some social aspects", *Past and present*, 1971, pp. 121-46). Essa burguesia de negócios, que junta freqüentemente à nobreza (cf. Dambreuse e Frédéric, dos quais o pai Roque evoca — *É.S.*, F., p. 114 — eventuais pretensões) títulos mais substanciais, é sem dúvida mais levada que a antiga aristocracia a acumular capital cultural.

(9) *É.S.*, F., p. 36.

(10) *É.S.*, F., p. 393.

(11) *É.S.*, F., p. 128.

(12) *É.S.*, F., p. 426.

(13) *É.S.*, F., p. 134.

(14) *É.S.*, F., p. 282.

(15) *É.S.*, F., p. 341.

(16) Situou-se Deslauriers na praça das Trois-Maries, na falta de poder situar a "rua" das Trois-Maries de que fala Flaubert.

PRIMEIRA PARTE

1. A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo (pp. 63-132)

(1) Sem dúvida, o ódio aos "burgueses" e aos "filisteus" tornou-se um lugar-comum literário com os românticos que, escritores, artistas ou músicos, não cessam de proclamar sua aversão pela sociedade e pela arte que ela encomenda e consome (cf. a revista *Romantisme*, nº 17-8, 1977); mas não se pode deixar de constatar que a indignação e a revolta revestem, sob o Segundo Império, uma violência sem precedente, que se deve relacionar com os triunfos da burguesia e o desenvolvimento extraordinário da boemia artística e literária.

(2) L. Bergeron, *Les capitalistes en France (1780-1914)*, Paris, Gallimard, col. Archives, 1978, p. 77.

(3) *Ibid.*, p. 195.

(4) Citado por A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, Genebra, Slatkine Reprints, 1979, p. 342.

(5) Em uma nota descoberta entre os papéis da família imperial "a respeito dos encorajamentos a dar aos homens de letras", Sainte-Beuve escreve: "A literatura na França é também uma democracia, ou pelo menos se tornou uma. A imensa maioria dos homens de letras é de trabalhadores, de operários de uma certa condição, que vivem de sua pena. Não se ouve falar aqui nem dos letrados que pertencem à universidade, nem daqueles que fazem parte da Academia, mas da enorme maioria dos escritores que compõem o que se chama de imprensa literária" (Sainte-Beuve, *Premier Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1886-91, t. III, pp. 59 ss.: ver também *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1867-79, t. IX, pp. 101 ss., onde Sainte-Beuve fala de "trabalhador literário").

(6) J. Richardson, *Princess Mathilde*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1969, e também F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Paul Delaplane, 1912.

(7) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, p. 115.

- (8) *Ibid.*
- (9) Sobre esse ponto, poder-se-á ler especialmente L. O'Boile, "The problem of excess of educated men in Western Europe, 1800-1850", *The Journal of Modern History*, vol. XLII, n.º 4, 1970, pp. 471-95, e "The democratic left in Germany, 1848", *The Journal of Modern History*, vol. XXXII, n.º 1, 1961, pp. 374-83.
- (10) A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, A. Colin, 1968.
- (11) Carta de Jules Buisson a Eugène Crépet, citada in C. Pichois e J. Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 41.
- (12) A homologia de posição contribui sem dúvida para explicar a propensão do artista moderno a identificar seu destino social ao da prostituta, "trabalhadora livre" do mercado das trocas sexuais.
- (13) Vê-se aí um exemplo da simplificação que cometem aqueles que pensam as transformações das sociedades modernas como processos lineares e unidimensionais, tal como o "processo de civilização" de Norbert Elias: eles reduzem a um progresso unilateral evoluções complexas que, quando dizem respeito aos modos de dominação, são sempre ambíguas, com duas faces, sendo a regressão do recurso à violência física, por exemplo, compensada por uma progressão da violência simbólica e de todas as formas brandas de controle.
- (14) H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Delmas, 1952, p. 16.
- (15) C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 26.
- (16) G. Flaubert, *Corr.*, C., t. VI, p. 161.
- (17) G. Flaubert, 29 de abril de 1871, *Corr.*, C., t. VI, pp. 229-30.
- (18) E. Bazire, *Manet*, Paris, 1884, pp. 44-5, citado in *Manet. Catalogue de l'exposition de 1983*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 226.
- (19) G. Flaubert, prefácio às *Dernières chansons* de L. Bouilhet, 20 de junho de 1870, citado in *Corr.*, C., t. VI, apêndice 2, p. 477.
- (20) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 22 de setembro de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 437.
- (21) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 212-3.
- (22) E. Caramaschi, *Réalisme et impressionisme dans l'oeuvre des frères Goncourt*, Pisa, Libreria Goliardica, Paris, Nizet, s. d., p. 96.
- (23) G. Flaubert, 26 de janeiro de 1862, *Corr.*, P., t. III, p. 203.
- (24) G. Flaubert, carta a J. Sandeau, 26 de janeiro de 1862, *Corr.*, P., t. III, p. 202.
- (25) C. Baudelaire, carta a Gustave Flaubert, 31 de janeiro de 1862, citada in C. Pichois e J. Ziegler, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 445.
- (26) Sobre a candidatura à Academia, assim como sobre tudo que diz respeito ao projeto baudelaíriano, e em particular as relações com os editores, ler-se-á C. Pichois e J. Ziegler, *Baudelaire*, *op. cit.*, e também H. J. Martin e R. Chartier (eds.), *Histoire de l'édition française*, 4 vols., Paris, Promodis, 1984; e sobre Flaubert, R. Descharmes, "Flaubert et ses éditeurs, Michel Lévy et Georges Charpentier", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1911, pp. 364-93 e 627-63.
- (27) C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, pp. 79-80; cf. também, a propósito de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 106.
- (28) *Ibid.*, t. II, pp. 231-4.
- (29) *Ibid.*, t. II, pp. 38, 41.
- (30) *Ibid.*, t. II, pp. 79-80; cf. também, a propósito de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 246.
- (31) *Ibid.*, t. II, pp. 79-80; cf. também, a propósito de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 80.
- (32) *Ibid.*, t. II, p. 183.

- (33) *Ibid.*, t. II, pp. 79-80; cf. também, a propósito de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 333.
- (34) *Ibid.*, t. II, p. 43.
- (35) É preciso dizer, contudo, que Flaubert tem muitas desavenças com Lévy, ao passo que mantém relações de amizade com Charpentier, cuja casa é um dos locais de reunião da vanguarda literária e artística (cf., por exemplo, E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Bibl. Charpentier, 1911-3, t. II, p. 323).
- (36) G. Flaubert, carta a Ernest Feydeau, meados de novembro de 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 448.
- (37) G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Librairie Hachette, 1865 (artigo "E. About"), e L. Badesco, *La génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, pp. 290-3.
- (38) F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 337-41.
- (39) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 115-8.
- (40) C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 39.
- (41) Pierre Dupont era, depois de Béranger, o cançonetista mais célebre na metade do século. Poeta romântico em sua juventude, laureado pela Academia em 1842, revela-se como "poeta rural" em 1845, especialmente com sua canção "Lês boeufs" [Os bois], que é então conhecida por todos. Recita seus poemas nos cafés literários frequentados pela boemia e, entrando no movimento popular, escreve cantos revolucionários, às vésperas de 1848, para tornar-se o bardo da nova república. É preso e condenado depois do golpe de Estado. Suas obras são publicadas em 1851, sob o título de *Chants et chansons*, com prefácio de Baudelaire. Gustave Mathieu, amigo e imitador de Dupont, nascido em Nevers e membro do grupo do Berry que se reunia em torno de George Sand, conquista uma grande reputação literária depois de 1848, especialmente em razão de seus poemas políticos que, como os de Dupont, eram cantados por Darcier nos cabarés de margem esquerda (cf. E. Bouvier, *La bataille réaliste, 1844-1857*, Paris, Fortemoing, 1913).
- (42) Os "poetas-operários" florescem nos anos que precedem 1848. Assim, Charles Poncy, pedreiro de Toulon, publica em *L'illustration* poemas que fazem grande sucesso, suscitando o aparecimento de toda uma produção de cantos socialistas que muitas vezes são apenas imitações insípidas e desajeitadas de Hugo, Barbier e Ponsard.
- (43) C. Pichois e J. Ziegler, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 219.
- (44) P. Martino, *Le roman réaliste sous le second Empire*, Paris, Hachette, 1913, p. 9.
- (45) E. Bouvier, *La bataille réaliste, 1844-1857*, *op. cit.*
- (46) G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Conard, pp. 577, 581, 629, 630.
- (47) C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 137.
- (48) B. Russell, "The superior virtue of the oppressed", *The Nation*, 26 de junho de 1937, e Champfleury, *Sensations de Josquins*, p. 215, citados por R. Cherniss, "The anti-naturalists", in F. Boas (ed.), *Courbet and the Naturalistic Movement*, Nova York, Russell and Russell, 1967, p. 97.
- (49) Viu-se que, em uma carta de 31 de janeiro de 1862, na qual respondia a Flaubert que exprimia seu "assombro" diante de sua candidatura à Academia, Baudelaire manifestava a consciência de uma solidariedade.
- (50) G. Flaubert, carta a Edma Roger des Genettes, 30 de outubro de 1856, *Corr.*, P., t. II, pp. 633-4.
- (51) G. Flaubert, carta a E. de Goncourt, 1^o de maio de 1879, *Corr.*, C., t. VIII, p. 263.

- (52) G. Flaubert, carta a Renan, 13 de dezembro de 1876, *Corr.*, C., t. VII, p. 368.
- (53) G. Flaubert, carta a George Sand, maio de 1867, *Corr.*, P., t. III, p. 642.
- (54) G. Flaubert, carta a Ernest Feydeau, 17 de agosto de 1861, *Corr.*, P., t. III, p. 170.
- (55) T. Gautier, *Histoire du romantisme*, citado por P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, p. 20.
- (56) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 154-5.
- (57) G. Flaubert, carta a George Sand, 19 de setembro de 1868, *Corr.*, P., t. III, p. 805.
- (58) G. Flaubert, carta à sra. Roger des Genettes, verão de 1864, *Corr.*, P., t. III, p. 402.
- (59) C. Baudelaire, carta a Barbey, 9 de julho de 1860, citada in C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, *op. cit.*, p. 177.
- (60) G. Flaubert, carta a George Sand, 12 de dezembro de 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 458.
- (61) G. Flaubert, carta ao conde René de Maricourt, 4 de janeiro de 1867, *Corr.*, C., t. V, p. 264. A relação ambivalente que eles mantêm com o público burguês e com os autores que aceitam servi-lo explica sem dúvida, em parte, que, com exceção de Bouilhet e de Théodore de Banville, os defensores da arte pela arte tenham experimentado fracassos reumbantes no teatro, como Flaubert e os Goncourt, ou que, como Gautier e Baudelaire, tenham conservado muitos libretos e roteiros em suas pastas.
- (62) M. du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895, p. 120, citado por M. C. Schapira, "L'aventure espagnole de Théophile Gautier", in R. Bellet (ed.), *L'aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 1985, pp. 21-42 (sobre as relações entre Gautier e Girardin, ver especialmente pp. 22-25).
- (63) G. Flaubert, carta a Louis Bouilhet, 30 de setembro de 1855, *Corr.*, C., t. II, p. 598. Essa carta é uma oportunidade de verificar, mais uma vez, a importância do capital social de Flaubert: a sra. Stroehlin, amiga íntima da mãe de Flaubert, sua vizinha em Rouen, era "recebida habitualmente pelas autoridades imperiais". Bouilhet, diferentemente de Flaubert, parece ter sido totalmente desprovido de capital social e, o que com frequência vai de par, das disposições que permitem adquiri-lo (como Flaubert censura-lhe várias vezes).
- (64) G. Flaubert, carta a Ernest Feydeau, 15 de maio de 1859, *Corr.*, P., t. III, p. 22.
- (65) Apenas como resultado do agrupamento temático, a belíssima obra de Albert Cassagne dá disso uma prova esmagadora: podem-se ler, por exemplo, os julgamentos sobre o sufrágio universal ou sobre a instrução do povo, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 195-8.
- (66) Assim, os Goncourt, que evocam longamente as contradições do artista moderno (E. e J. de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Fasquelle, 1913, pp. 164-71), representam a boemia como uma espécie de proletariado literário que, "condenado à miséria pela baixa do salário literário", oferece ao "pequeno jornal" uma espécie de exército revolucionário, "nu, mal alimentado, sem sapatos", pronto a partir em guerra contra "a aristocracia das letras" (*op. cit.*, pp. 24-5).
- (67) G. Flaubert, carta a Ernest Chevalier, 23 de julho de 1839, *Corr.*, C., t. I, p. 54; ver também carta a Gourgau-Dugazon, 22 de janeiro de 1842, *ibid.*, p. 93.
- (68) A. C. Flaubert, carta a Gustave Flaubert, 29 de agosto de 1840, *Corr.*, P., t. I, p. 68. É um exemplo das brincadeiras antiprudhommes no Gustave muito jovem: "Vous responder à sua carta e, como dizem certos farsistas, tomo da pena para vos escrever" (G. Flaubert, carta a Ernest Chevalier, 28 de setembro de 1834, *Corr.*, P., t. I, p. 15; ver também *ibid.*, pp. 18 e 27).

(69) De fato, parece que Flaubert tenha sido antes bom aluno (sem ser tão “brilhante” quanto Bouilhet). E poderia ter sido marcado sobretudo por uma experiência muito amarga de seus anos de internato (interno de 1832 a 1838, depois externo, deixa o colégio em 1839 em consequência de uma revolta da qual tomou a liderança): “Desde os doze anos, colocaram-me em um colégio: ali, vi o resumo do mundo, seus vícios em miniatura, seus germes de ridículo, suas pequenas paixões, suas pequenas igrejinhas, sua pequena crueldade; vi o triunfo da força, misterioso emblema do poder de Deus” (G. Flaubert, *Oeuvres de jeunesse*, t. II, p. 270, citado por J. Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, p. 221). “Estive no colégio desde a idade de dez anos e ali cedo contraí uma profunda aversão pelos homens. Essa sociedade de crianças é tão cruel para as suas vítimas quanto a outra pequena sociedade, a dos homens. Mesma injustiça da multidão, mesma tirania dos preconceitos, e da força, mesmo egoísmo” (G. Flaubert, “Mémoires d’un fou”, *Oeuvres de jeunesse*, t. I, p. 490, citado por J. Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 221).

(70) Diferentemente de Flaubert, Baudelaire, cujo pai, funcionário cultivado (prática a pintura), oriundo de uma família de magistrados, morreu quando ele era criança, e cujo padrasto, o general Aupick, leva adiante uma brilhante carreira, mantém uma relação muito conflituosa com sua família, que, opondo-se às suas ambições literárias e impondo-lhe um conselho judiciário, imprime sobre toda a sua vida o estigma dos excluídos. Como observam C. Pichois e J. Ziegler, a prodigalidade é para ele uma maneira de rejeitar a família que o rejeitou, recusando os limites que ela impôs às suas despesas. Essa ruptura a um só tempo sofrida e reivindicada com sua família, e especialmente com sua mãe, é sem dúvida o princípio de uma relação trágica com o mundo social, a do excluído forçado a excluir, em e por uma ruptura permanente, o que o exclui.

(71) G. Flaubert, carta a George Sand, 2 de fevereiro de 1869, *Corr.*, C. t. VI, p. 8.

(72) Carta de Paul Alexis a Flaubert, citada in A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, Paris, Plon, 1927, pp. 240-3. O esquema intitulado “O mocho filósofo, notas para a composição e a redação de um diário” dá uma idéia do que teria sido, em 1851, a resposta de Baudelaire. Mais claro em suas recusas que em suas aprovações, ele exprime seu horror pela literatura comercial (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval — C. Baudelaire, *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 50-2; o artigo “Os dramas e os romances honestos” aí acrescenta Ponsard, Augier e os neoclássicos), sua estima pela literatura de costumes realistas (Ourliac), seu respeito pelos escritores legítimos (Gautier, Sainte-Beuve), mas, nesse momento, ele ainda se mostra hostil à arte pela arte, sem dúvida sob a influência da boemia anterior a 1848 (*ibid.*, t. II, pp. 38-43). O pequeno texto intitulado “Alguns preconceitos contemporâneos”, escrito, contudo, na mesma época, marca sua ruptura com os ideais de 1848 e com o idealismo romântico (Hugo, Lammenais) (*ibid.*, t. II, p. 54). Em 1855, afirma sua ruptura com o realismo em um texto intitulado “Pois que realismo há” (*ibid.*, t. II, pp. 57-9).

(73) “Quando o romance de costumes não é elevado pelo alto gosto natural do autor, corre o forte risco de ser trivial e mesmo [...] inteiramente inútil. Se Balzac fez desse gênero plebeu uma coisa admirável, sempre curiosa e muitas vezes sublime, é porque aí lançou todo o seu ser” (*ibid.*, t. II, p. 121). Em suma, ele considera que “esse gênero bastardo cujo domínio é realmente sem limite” (*ibid.*, t. II, p. 119) deve ser salvo pela aplicação de algum talento especial, como a “arte de dizer bem”.

(74) P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire, op. cit.*, p. 98. Em uma crítica devastadora de um discurso de Musset na Academia, Flaubert critica a hierarquia dos

gêneros — e a docilidade de Musset a respeito dela (cf. G. Flaubert, carta a Louise Colet, 30 de maio de 1852, *Corr.*, C., t. II, p. 421).

(75) G. Planche, *Portraits littéraires*, t. II, p. 420, citado por J. Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, op. cit., p. 111.

(76) J. Bruneau, *ibid.*, pp. 72 ss.

(77) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 20 de junho de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 358.

(78) Citado por E. Bouvier, *La bataille réaliste, 1844-1857*, op. cit., p. 329.

(79) Pôde-se mostrar, a propósito da escolha entre as diferentes “grandes escolas”, que a oposição entre a arte e o dinheiro, entre a cultura e economia, é um dos esquemas de percepção e de apreciação mais fundamentais dessa matriz de preferências que é o *habitus* (cf. P. Bourdieu, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, 1989, pp. 225 ss.).

(80) É. Zola, *Oeuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-39, t. XLI, p. 153.

(81) *Ibid.*, p. 157.

(82) W. Asholt, “La question de *L'argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès”, *Revue d'Études Vallésiennes*, n° 1, 1984, pp. 5-15.

(83) G. Flaubert, carta a Edma Roger de Genettes, *Corr.*, 30 out. 1856 P., t. II, pp. 643-4.

(84) G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, 1910, p. 117, citado por P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, op. cit., pp. 156-7.

(85) E. Duranty, *Le réalisme*, n° 5, 15 de março de 1857, p. 79, citado por R. Descharmes e R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912.

(86) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 20 de setembro de 1851, *Corr.*, P., t. II, p. 5.

(87) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 13 de setembro de 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 156.

(88) G. Flaubert, carta a Ernest Feydeau, fim de novembro-começo de dezembro de 1857, *Corr.*, P., t. II, p. 782.

(89) G. Flaubert, carta a Louise Bouilhet, 2 e 10 de agosto de 1854, *Corr.*, P., t. II, pp. 563-4.

(90) Citado por A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, op. cit., p. 68.

(91) Para tomar apenas um exemplo, Eugène Scribe, que teve enormes sucessos no Bulevar desde o começo dos anos 1830 até o Segundo Império, apresenta, em *Bertrand et Raton*, encenada em 1833, em *La camaraderie*, encenada em 1837, situações (por exemplo, os debates e as rivalidades no seio de um cenáculo político e literário, na segunda) e observações (as palavras desencantadas do conde de Rantzau sobre as revoluções, na primeira) em que se pode reconhecer a forma bruta de certos temas flaubertianos (cf. B. Froger e S. Hans, “La Comédie-Française au XIX^e siècle: un répertoire littéraire et politique”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. XXXVI, n° 3, 1984, pp. 260-75).

(92) É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Fasquelle, 1923, pp. 184-96.

(93) “Ele se acreditava dotado do dom da palhaçada desabrida e gabava-se de fazer saltar de rir os cintos das panças dos basbaques com pesadas brincadeiras de mau gosto. Sua obra-prima era para ele a patacoada furibunda denominada ‘o passo do credor’, que ensinara a Gautier e que dançavam juntos em Neuilly com contorções de aissauas e rodopios. — Isso é teatro, exclamava ele desabando nos divãs, banhado em suor — e do verdadeiro!” (E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, op. cit., p. 132.)

(94) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 12 de setembro de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 429. Esse tema retorna de maneira quase obsessiva durante todo o tempo que dura a redação de *Madame Bovary*.

(95) G. Flaubert, carta ao conde René de Maricourt, agosto-setembro de 1865, *Corr.*, C., t. v, p. 179.

(96) Assim, em *La Revue des Deux Mondes* de junho de 1874, Duvergier de Hauranne denuncia Manet e seus semelhantes como um *perigo* político: "Aqui atingimos o que se pode chamar a democracia da arte. Essa democracia protesta contra as sensaborias burguesas e contra as fantasias corrompidas do luxo burguês; mas a maior parte do tempo não sabe senão imitar essas sensaborias, e é freqüentemente tão nociva quanto a arte que pretende reformar. A pretensão é de idealizar a trivialidade pelo excesso da própria trivialidade e escapar à banalidade pela afetação mesma do lugar-comum" (citado por J. Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, pp. 73-4).

(97) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 27 de março de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 287.

(98) Citado in B. Weinberg, *French realism: the critical reaction, 1830-1870*, Nova York, Londres, Oxford University Press, 1937, p. 165. Uma análise dos argumentos, minuciosamente recenseados pelo autor, empregados por adversários e defensores do realismo mostra que a discussão e o desacordo são possíveis apenas porque os adversários concordam tacitamente sobre um conjunto de pressupostos comuns, tais como a oposição entre o real e o poético, a cópia, a imitação ou a reprodução e o estilo, a busca da elegância, a escolha etc.

(99) Os romances industriais que hoje são chamados de *best-sellers* parecem obedecer (seria preciso verificar a hipótese) a uma lógica estritamente inversa à intenção flaubertiana: pintar mediocrementemente o extraordinário (em sua definição mais ordinária), evocar situações e personagens fora do comum, mas segundo a lógica do senso comum, e na linguagem mais cotidiana, capaz de dar-lhes uma visão familiar.

(100) A. Claveau, *Courrier Franco-Italien*, 7 de maio de 1857, citado in G. Flaubert, *Corr.*, P., t. II, p. 1372.

(101) A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis, op. cit.*, p. 43.

(102) L. Badesco, *La génération poétique de 1860, op. cit.*, p. 204, n. 74.

(103) A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis, op. cit.*; L. Badesco, *La génération poétique de 1860, op. cit.* É claro que a história ocupa um lugar, e muito importante, no campo literário: seus esforços para torna-se mais "verídica" e mais "imparcial", como se dizia então, não excluem a vontade de tornar-se também mais "literária". Os julgamentos sobre os diferentes historiadores, Thiers, Mignet ou Michelet, levam sempre em conta seu estilo, e louva-se em Michelet "um mágico do estilo".

(104) Em um artigo em que analisa em detalhe a controvérsia entre o autor de *Salam-bô* e o arqueólogo Froechner e, em particular, tudo que a resposta de Flaubert acarreta sobre a questão da condição da literatura em face da ciência, Joseph Jurt mostra que Flaubert busca nas ciências um ideal estilístico (a precisão) e um modelo cognitivo (o ideal de imparcialidade). (J. Jurt, "Le statut de la littérature face à la science", *Écrire en France au XI-X^e siècle*, Montreal, Longueuil, 1989, pp. 175-92.)

(105) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 7 de outubro de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 450.

(106) J. Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.*, pp. 112 ss.

(107) P. G. Castex (Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, CDU, 1962) compara a atitude de Rastignac no Père-Lachaise (o famoso desafio lançado à capital pelo pequeno-burguês provinciano em ascensão: "A nós dois agora!") à conduta de Frédéric, que, nas mesmas circunstâncias, limitava-se a "admirar as paisagens enquanto se pronunciavam os discursos", entediava-se e, diferentemente de Rastignac que, terminada a cerimônia, ia jantar com a sra. de Nuncingen, deixava de aproveitar a oportunidade que representava para ele a sra. Dambreuse.

(108) G. Flaubert, carta a Caroline Flaubert, 14 de outubro de 1869, *Corr., C.*, t. vi, p. 82.

(109) "Eis exatamente como éramos em nossa juventude; todos os homens de nossa geração se reconhecerão ali." (G. Flaubert, carta à srta. Leroyer de Chantepie, 13 de dezembro de 1866, *Corr., C.*, t. v, p. 256.)

(110) Amigo próximo de Flaubert (fazem juntos uma viagem ao Oriente no decorrer da qual atam relações que Maxime cultiva com cuidado e que Flaubert ignora), Maxime du Camp tornou-se para ele, pouco a pouco, uma espécie de contraste ético e estético (rompe com ele em 1852). Ele é, em um sentido, a antítese exata de Flaubert: aquele que, em vez de fazer o campo, é feito pelas forças do campo; que, enquanto se mostra profundamente conservador em seu universo próprio, apresenta-se (e pensa-se) sempre na vanguarda no domínio político. Assim animado pela ambição, sonha apenas com arte social e poesia útil: celebra o vapor e a locomotiva, torna-se diretor de revista e corre os salões para "abrir caminho".

(111) G. Flaubert, carta a George Sand, dezembro de 1875, *Corr., P.*, t. vii, p. 281.

(112) Albert Thibaudet já observara a "tendência às simetrias e às antíteses", o que chamava de "visão binocular" de Flaubert: "Sua maneira de sentir e de pensar consiste em apreender, como associados em par, contrários, extremos de um mesmo gênero, e em compor com esses dois extremos de um gênero, com essas duas imagens planas, uma imagem em relevo" (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 89, citado in L. Cellier, "L'éducation sentimentale", *Archives des Lettres Modernes*, 1964, vol. III, n° 56, pp. 2-20). E León Cellier acrescenta à série dos pares que eu observara em minha análise de *A educação sentimental* o que formam Sénecal e Deslauriers. Ele nota que Sénecal é para Deslauriers o que Deslauriers é para Frédéric: Deslauriers protege Sénecal, hospeda-o, como o próprio Frédéric o protegera; Sénecal se separa dele, volta, utiliza-o (reproduzindo a atitude que fora a de Frédéric em relação a ele); colocam-se ambos a serviço da ditadura, um como prefeito, o outro como guarda-civil.

(113) Essa recusa de participar, de depender ou de ser classificado exprime-se continuamente, em especial quando Louise Colet procura arregimentar Flaubert para a criação de uma revista: "Mas quanto a fazer parte efetivamente do que quer que seja neste mundo, não! não! e mil vezes não! Não quero ser membro de uma revista, de uma sociedade, de um círculo ou de uma academia assim como não quero ser conselheiro municipal ou oficial da guarda nacional" (G. Flaubert, carta a Louise Colet, 31 de março de 1853, *Corr., P.*, t. II, p. 291; ou ainda, a Louise Colet, 3 de maio de 1853, *ibid.*, p. 323).

(114) P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, op. cit., p. 25.

(115) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 25 de junho de 1853, *Corr., P.*, t. II, p. 362; ou ainda: "O Ganges não é mais poético que o Bièvre, mas o Bièvre não é mais que o Ganges. Tomemos cuidado, vamos recair, como no tempo da tragédia clássica, na aristocracia dos temas e no preciosismo das palavras. Descobrir-se-á que as expressões canalhas fazem bom efeito no estilo, como antigamente o embelezavam com termos escolhidos. A retórica está *revirada*, mas é sempre a retórica" (G. Flaubert, carta a J. K. Huysmans, fevereiro-março de 1879, *Corr., C.*, t. VIII, p. 225).

(116) É o que não compreenderam os realistas combatidos por Flaubert e, depois deles, todos os comentadores que, como se vê hoje a propósito da arte empolada, pretendem que uma revolução estética esteja necessariamente associada, em suas causas e seus efeitos, a uma revolução política (no sentido ordinário do termo): podem, assim, bater-se para saber se aqueles que realizam uma revolução estética inseparável de uma revolução política

específica (isto é, realizada no *interior* do campo), como a revolução impressionista contra a Academia e o Salão, são mais ou menos progressistas ou conservadores politicamente do que aqueles cujo poder derrubam (contribuindo grandemente para a confusão o uso de um vocabulário de origem política, como a noção de vanguarda). A resposta a esse falso problema já não pode depender, então, mais que das disposições políticas dos historiadores que não estão em condição de opor-se senão porque têm em comum ignorar a autonomia do campo e a especificidade das lutas que aí se desenrolam.

- (117) Carta a Louise Colet, 16 de janeiro de 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 31.
- (118) C. Baudelaire, *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 112-3.
- (119) *Ibid.*
- (120) *Ibid.*, t. II, pp. 117-8.
- (121) Citado in B. Weinberg, *French realism: the critical reaction, op. cit.*, p. 162.
- (122) L. Badesco, *La génération poétique de 1860, op. cit.*, pp. 304-6.
- (123) G. Merlet, *Revue Européenne*, 15 de junho de 1860, citado por B. Weinberg, *French realism: the critical reaction, op. cit.*, p. 133.
- (124) G. Flaubert, carta a George Sand, 23-4 janeiro de 1867, *Corr.*, C., t. V, p. 271.
- (125) G. Flaubert, carta a Ernest Feydeau, primeira quinzena de outubro de 1859, *Corr.*, C., t. IV, p. 340. Monet evocará, quase nos mesmos termos, esse desprendimento absoluto do olho de artista: "Um dia, achando-me à cabeceira de uma morta que me fora e que continuava a ser-me muito querida, surpreendi-me de olhos fixos na têmpora trágica, no ato de buscar maquinalmente a sucessão, a apropriação das matizações de coloridos que a morte acabava de impor à imóvel face. Tons de azul, de amarelo, de cinza, que sei eu? Eis onde eu tinha chegado..." (G. Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, 1928, pp. 19-20, citado por L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Paris, A. Michel, 1953, p. 77).
- (126) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 22 de abril de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 313.
- (127) G. Flaubert, carta a Louise Colet, 11 de maio de 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 330.
- (128) G. Flaubert, carta a George Sand, 4 de dezembro de 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 457.
- (129) Flaubert, que sempre se recusou a casar-se, considera o casamento de seus íntimos, Alfred le Poitevin, Ernest Chevalier, como uma submissão ao conformismo que desperta nele a reprovação e por vezes o sarcasmo. Fundar uma família é comprometer-se com uma existência "burguesa" (cf. M. Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1980, pp. 75-6).
- (130) G. Flaubert, carta a George Sand, 28 de outubro de 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 440.
- (131) B. Weinberg, *French realism: the critical reaction, op. cit.*, p. 172 e também p. 164.
- (132) G. Flaubert, carta a Huysmans, fevereiro-março de 1879, *Corr.*, C., t. VIII, p. 224.
- (133) R. Descharmes e R. Dumesnil, *Autour de Flaubert, op. cit.*, p. 48. A mesma análise do fracasso de *A educação* encontra-se na *Correspondência*: "Esteticamente falando, falta ali a falsidade da perspectiva. À força de ter elaborado bem o plano, o plano desaparece. Toda obra de arte deve ter um ponto, um cume, *fazer a pirâmide*, ou então a luz deve incidir sobre um ponto da esfera. Ora, nada de tudo isso na vida. Mas a Arte não é a Natureza!" (G. Flaubert, carta à sra. Roger des Genettes, *Corr.*, C., t. VIII, p. 309).

2. A emergência de uma estrutura dualista (pp. 133-61)

(1) Cf. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1984. É preciso evitar constituir em indícios de uma espécie de começo absoluto os primeiros sinais da institucionalização da personagem do escritor, como o aparecimento de instâncias específicas de consagração. Com efeito, esse processo permanece por muito tempo ambíguo, ou mesmo contraditório, na medida em que os artistas devem pagar com uma dependência estatutária com relação ao Estado o reconhecimento e o estatuto oficial que ele lhes concede. E é apenas no fim do século XIX que o sistema dos traços constitutivos de um campo autônomo encontra-se reunido (sem que se encontre excluída para sempre a possibilidade de regressão para a heteronomia, como a que se esboça hoje, graças a um retorno a formas novas de mecenato, público ou privado, e em razão da influência maior do jornalismo).

(2) Se, com exceção de Courbet, os pintores raramente invocaram justificações populistas é, talvez, porque não se defrontaram com o problema da difusão de massa, pelo fato de que seus produtos são únicos e com preço relativamente elevado por unidade e de que o único sucesso que podem conhecer é o sucesso mundano, próximo em seus efeitos sociais dos sucessos de teatro.

(3) Sobre o prestígio da ciência por volta de 1880, ver D. Mornet, *Histoire de la littérature*, Paris, Larousse, 1927, pp. 11-4.

(4) Especialmente entre os escritores ligados ao Théâtre de l'Oeuvre como Félix Fénelon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Régnier ou Saint-Pol-Roux.

(5) Cf. C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, pp. 27-54.

(6) Cf. R. Ponton, "Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n^o 4, julho de 1975, pp. 66-81.

(7) De 1876 a 1880, Zola defendeu um teatro naturalista em seus artigos de crítica dramática (cf. É. Zola, *Le naturalisme au théâtre, Oeuvres complètes, op. cit.*, t. XXX; *Nos auteurs dramatiques, ibid.*, t. XXXIII).

(8) J.-J. Roubine, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.

(9) Cf. R. Ponton, "Le champ littéraire en France de 1865 à 1905", tese EHESS, 1977, e J. Jurt, "Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 80", *Oeuvres et critiques*, vol. XII, n^o 2, 1987, pp. 19-33.

(10) J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891; reed. com notas e prefácio de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 158.

(11) Florian-Parmentier, *La littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914, pp. 292-3.

(12) *Ibid.*

(13) Típica do novo regime instituído no campo literário, a pesquisa efetuada com 64 escritores (e publicada em *L'Écho de Paris* de 3 de março a 5 de julho de 1891) enunciava com todas as letras a nova filosofia da história, a da superação perpétua, nas três perguntas propostas: "1. O naturalismo está doente? Está morto? 2. Pode ser salvo? 3. Pelo que será substituído?".

(14) Especialmente Florian-Parmentier, *La littérature et l'époque, op. cit.*; J. Muller e G. Picard, *Les tendances présents de la littérature française*, 1913; G. le Carbonel e C. Vellay, *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905.

(15) Cf. R. Wohl, *The generation of 1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1979. A expressão prototípica dessa teoria das gerações, que se tornou um dos “métodos” aceitos em literatura (com o estudo das “gerações literárias”) e em política (as “gerações políticas”), é o livro de François Mentré, *Les générations sociales* (Paris, 1920), que constrói a noção de “geração social” como “unidade espiritual” constituída em torno de um “estado coletivo”.

(16) J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 160.

(17) Cf. C. Charle, “Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus”, *Annales ESC*, n° 2, março-abril de 1977, pp. 240-64.

(18) Sobre a elaboração de noção de “razão de Estado”, como razão específica, irreduzível tanto à “razão ética” quanto à “razão teológica”, ver E. Thuau, “Raison d'état et pensée politique à l'époque de Richelieu”, tese, Paris, Universidade de Paris, 1966.

(19) Vê-se, de passagem, a irrealidade perfeita das grandes leis tendenciais tais como a que pretenderia que os intelectuais perdem em poder político à medida que ganham em autonomia: de fato, como se vê, é a forma mesma do poder que muda a ponto de não haver grande sentido em comparar o poder crítico e negativo de um Zola ou de um Sartre ao poder dependente de um Corneille ou de um Racine.

(20) Sobre a lógica específica do campo político, ver P. Bourdieu, “La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 36-7, 1981, pp. 3-24.

(21) C. Baudelaire, citado por A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, p. 81.

(22) C. M. Leconte de Lisle, carta a Louis Ménard, 7 de setembro de 1849, citado por P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, *op. cit.*

(23) Cf. É. Zola, *Mes haines*, Paris, Fasquelle, 1923, pp. 322 e 330. E também, a propósito de Courbet e Proudhon: “Uma tela, para ele, é um assunto; pintá-la em vermelho ou em verde, que lhe importa! [...] Ele comenta, força o quadro a significar alguma coisa; da forma, nem uma palavra”. Ou ainda: “Minha arte, ao contrário, é uma negação da sociedade, uma afirmação do indivíduo, fora de todas as regras e de todas as necessidades sociais” (É. Zola, *ibid.*, pp. 35-6, 39).

(24) Apóio-me aqui na pesquisa que empreendi a propósito da *revolução simbólica* realizada por Manet e da qual apresentei os primeiros resultados (sobre a Academia e o olho acadêmico) in P. Bourdieu, “L'institutionnalisation de l'anomie”, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 19-20, 1987, pp. 6-19. Quis propor aqui um *esquema simplificado* das trocas entre os pintores e os escritores, que caberá ao leitor enriquecer e nuanciar.

(25) C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 312.

(26) J. C. Sloane, *French painting between the past and the present. Artists, critics and traditions, from 1848 to 1870*, Princeton University Press, 1951, p. 77.

(27) É. Zola, *Mes haines*, *op. cit.*, p. 34.

(28) C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 44.

(29) D. Gamboni, *La plume et le pinceau*, Paris, Minuit, 1989.

(30) A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1978, p. 30.

(31) As análises de essência e as definições formais não podem dissimular, com efeito, que a afirmação da especificidade do “literário” ou do “pictórico” e de sua irreduzibilidade a qualquer outra forma de expressão é inseparável da afirmação da autonomia do campo de produção que ela supõe e reforça a um só tempo. É assim que, como se verá, a análise da disposição estética pura que é exigida pelas formas mais avançadas da arte é inseparável da análise do processo de autonomização do campo de produção.

(32) É. Zola, *Mes haines*, *op. cit.*, pp. 68 e 81. Vê-se bem a lógica da transferência para a literatura das categorias inventadas a propósito da pintura no princípio que ele enuncia a respeito de Hugo, e que define sem dúvida a estética *moderna*, como subjetivismo radical, contra o absolutismo da estética acadêmica: “Não deve existir dogma literário; cada obra é independente e exige ser julgada à parte” (É. Zola, *ibid.*, p. 98). A atividade artística não é governada por regras preexistentes e não pode ser medida por nenhum critério transcendente. Ela produz suas próprias regras e traz consigo a medida de sua apreciação.

3. O mercado dos bens simbólicos (pp. 162-99)

(1) Embora os dados sobre os quais se baseiam sejam datados — foram recolhidos em 1976 —, as análises propostas aqui conservam toda a sua validade para o período presente (como se sugeriu ao indicar, aqui ou ali, alguns equivalentes atuais de agentes ou de instituições desaparecidos ou ao revelar alguns indícios das mudanças experimentadas por aqueles que se perpetuaram). As mudanças que ocorreram no domínio do teatro, assim como no mundo das galerias ou da edição, não parecem ter afetado profundamente a estrutura extraída das análises empíricas conduzidas em um estado anterior desses universos. (A preocupação de extrair invariantes e de apreender homologias levou-me a não mencionar ou a relegar ao segundo plano as *características específicas* dos diferentes campos, literário e artístico especialmente, para extrair, nesse trabalho *exploratório*, os princípios de divisão que os diferentes campos têm em comum e que organizam a uma só vez o funcionamento dos diferentes campos de produção cultural e a percepção que temos deles.)

(2) As aspas assinalarão doravante que se trata de “economia” no sentido restrito do economismo.

(3) As extensões muito desiguais da duração do ciclo de produção fazem com que a comparação dos balanços anuais de diferentes editoras não tenha muito sentido: o balanço anual dá uma idéia tanto mais inadequada da situação real do empreendimento quanto mais nos afastamos dos empreendimentos de rotação rápida, isto é, à medida que a parcela dos produtos de ciclo longo aumenta. Com efeito, tratando-se, por exemplo, de avaliar os estoques, pode-se levar em conta seja o *preço de fabricação*, seja o *preço de venda*, incerto, seja o *preço do papel*. Esses diferentes modos de avaliação convêm muito desigualmente, segundo se trate de editoras “comerciais” para as quais o estoque volta muito rapidamente ao estado de papel impresso ou de editoras para as quais ele constitui um capital que tende a receber valor continuamente.

(4) Na editora Laffont (e também com outros editores menos completamente subordinados à lógica do mercado, como Albin Michel), as traduções de livros estrangeiros parecem obedecer a uma lógica mais propriamente literária.

(5) O tempo que transcorreu desde a data da pesquisa permite ver que as Éditions de Minuit, chegando à condição de instituição consagrada (especialmente com os prêmios Nobel de Samuel Beckett e de Claude Simon), podem tentar acumular, por um momento (segundo uma lógica observada no caso da galeria Denise René), os prestígios do ascetismo vanguardista e os lucros do sucesso comercial, por estratégias de jogo duplo de que o romance de Jean Rouaud, ganhador do prêmio Goncourt, constitui um bom exemplo (cf. B. Simonot, “Prix Goncourt: une liberté surveillée”, *Liber, Revue Européenne des Livres*, dezembro de 1991, n° 8, p. 21).

(6) A mesma lógica faz com que o editor-descobridor (do qual Maurice Nadeau é sem dúvida um dos exemplos mais típicos) esteja sempre exposto a ver suas "descobertas" desviadas por editores mais estáveis ou mais consagrados, que oferecem seu nome, sua notoriedade, sua influência sobre os júris de prêmios, e também a publicidade e direitos autorais mais elevados.

(7) Se nos restringirmos a alguns pontos de referência em um *continuum* (há, evidentemente, posições intermediárias entre Durand-Ruel e Denise René), observa-se que, por oposição à galeria Sonnabend, que reúne pintores jovens (o mais velho tem cinquenta anos) mas já relativamente reconhecidos, e à galeria Durand-Ruel, que quase não tem mais que pintores mortos e célebres, a galeria Denise René, que (em 1976) se mantém nesse ponto particular do espaço-tempo do campo artístico em que os lucros, normalmente excludentes, da vanguarda e da consagração conseguem, *por um tempo*, adicionar-se, acumula um conjunto de pintores já fortemente consagrados (abstratos) e um grupo de vanguarda ou de retrovanguarda (arte cinética), como se houvesse conseguido escapar por um momento à dialética da distinção que carrega as escolas para o passado (as Éditions de Minuit ocupam uma posição semelhante, em 1990, no campo da edição).

(8) É bem sabido que o diretor de uma das *maiores* editoras francesas não lê praticamente nenhum dos manuscritos que publica e que passa seus dias em tarefas de pura gestão (reuniões do comitê de fabricação, encontro com os advogados, com os responsáveis de filiais etc.).

(9) Robert Laffont reconhece essa dependência quando, para explicar a baixa da parcela das traduções com relação às obras originais, invoca, além da elevação do montante dos adiantamentos para direitos de tradução, "a influência determinante das mídias, particularmente da televisão e do rádio, na promoção de um livro": "A personalidade do autor e sua facilidade de elocução constituem um elemento de peso na escolha dessas mídias e, portanto, no alcance do público. Nesse domínio, os autores estrangeiros, com exceção de alguns monstros sagrados, são naturalmente desfavorecidos" (*Vient de Paraître*, boletim de informação das edições Robert Laffont, n° 167, janeiro de 1977).

(10) Isso é especialmente claro em matéria de teatro, em que o mercado dos clássicos (as "matinês clássicas" da Comédie-Française) obedece a leis inteiramente particulares em razão de sua dependência com relação ao ensino.

(11) R. Kanters, *L'Express*, 15-21 de janeiro de 1973.

(12) P. Marcabru, *France-Soir*, 12 de janeiro de 1973.

(13) Para uma análise da estrutura temporal da troca de dons, ver P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, pp. 178-83.

(14) Sobre o comércio nas sociedades indo-européias como "ofício sem nome", inominável, ver É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Minuit, 1969, pp. 139 ss.; sobre a economia pré-capitalista como "economia" denegada, ver P. Bourdieu, *Algérie 60*, Paris, Minuit, 1977, pp. 19-43.

(15) B. Demory, "Le livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, outubro de 1970, p. 110.

(16) Não se ignora o que pode haver de arbitrário em caracterizar uma galeria pelas pinturas que detém — o que leva a assimilar os pintores que ela "fez" e que "possui" e aqueles dos quais possui apenas algumas obras, sem lhes ter o monopólio. O peso relativo dessas duas categorias de pintores é, aliás, muito variável segundo as galerias e sem dúvida permitiria distinguir, fora de qualquer julgamento de valor, as "galerias de venda" e as galerias de escola.

(17) Não é preciso dizer que, como se mostrou alhures, a “escolha” entre os investimentos arriscados exigidos pela economia da denegação e os investimentos seguros das carreiras temporais (por exemplo, entre artista e artista-professor de desenho ou entre escritor e escritor-professor) não é independente da origem social e da propensão a enfrentar os riscos que ela favorece mais ou menos segundo as seguranças que garante.

(18) Cf. *Peintre figuratifs contemporains*, Paris, Galerie Drouant, 4º trimestre de 1967.

(19) Nenhum dos escritores que se classificam no *nouveau roman* recebeu o prêmio Goncourt ou o prêmio da Academia e, até o prêmio Nobel de Claude Simon; eles foram distinguidos apenas pelas mais “intelectuais” dessas instâncias de consagração, o prêmio Fénelon e sobretudo o prêmio Médicis (cf. J. Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, pp. 31-3).

(20) R. Laffont, *Éditeur*, Paris, Laffont, 1974, p. 302.

(21) Menos de 5% dos “intelectuais de sucesso intelectual” encontram-se também no conjunto dos autores de *best-sellers* (e nem todos são autores altamente consagrados, tais como Sartre, Simone de Beauvoir etc.).

(22) Denise René, apresentação do *Catalogue du 1º salon international des galeries pilotes*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 150. Grifo meu.

(23) Bastaria, para fazer desaparecer inúmeras discussões sobre muitos “conceitos” que estão em uso em matéria de arte, de literatura ou mesmo de filosofia, perceber que se trata no mais das vezes de *noções classificatórias*, por vezes retraduzidas em palavras de aparência mais neutra e mais objetiva (sendo empregado “literatura objetiva”, por exemplo, para “*nouveau roman*”, ele próprio empregado para “conjunto dos romancistas editados pelas Éditions de Minuit”), que têm como função primeira permitir localizar *conjuntos práticos* tais como os pintores reunidos em uma exposição marcante ou em uma galeria consagrada ou os escritores publicados pelo mesmo editor, ou operar caracterizações simples e cômodas (do tipo “Denise René é a arte abstrata geométrica”, “Alexandre Iolas é Max Ernst” ou “Arman, as latas de lixo” e “Christo, os empacotamentos”).

(24) Como diz um pintor de vanguarda em resposta a um questionário sobre a fotografia, os gostos podem ser “datados”, por referência ao que era o gosto da vanguarda nas diferentes épocas: “Está ultrapassada, a foto. — Por quê — Porque não está mais na moda; porque está ligada ao conceitual de dois ou três anos atrás [...]. — Quem é que diria isto: quando olho um quadro, não me interessa pelo que ele representa? — Agora, o gênero de pessoa pouco cultivada em arte. É típico de alguém que não tem nenhuma idéia da arte de dizer isso. *Há vinte anos*, nem sei mesmo se há vinte anos, os pintores abstratos teriam dito isso, não creio. Isso é muito o tipo que não conhece e que diz: eu, não sou um completo imbecil, o que conta é que seja bonito”.

(25) Entrevista reproduzida em *VH 101*, n° 3, outono de 1970, pp. 55-61.

(26) É por isso que seria ingênuo pensar que a relação entre a proximidade no tempo e a dificuldade de acesso das obras desaparece no caso em que a lógica da distinção induz um retorno (de segundo grau) a um modo de expressão antigo (como hoje com o “neodadaísmo”, o “novo realismo” ou o “hiper-realismo”).

(27) Para ficar nos limites da informação disponível (a fornecida pelo belíssimo estudo de Pierre Guetta, “*Le théâtre et son public*”, 2 vols., mimeografado, Paris, Ministério dos Assuntos Culturais, 1966), citaram-se apenas os teatros considerados nesse estudo. Em 43 teatros parisienses recenseados em 1975 nos jornais especializados (excluídos os teatros subvencionados), 29 (ou seja, dois terços) oferecem espetáculos que pertencem claramente ao teatro de bulevar; oito apresentam obras clássicas ou neutras (no sentido de “não mar-

çadas”); e seis, todos situados na margem esquerda, apresentam obras que podem ser consideradas como pertencentes ao teatro intelectual. (Alguns dos teatros citados desapareceram depois da época da pesquisa, mas outros vieram ocupar posições equivalentes no espaço.)

(28) Aqui, como ao longo de todo o texto, “burguês” é uma estenografia de “ocupantes das posições dominantes do campo do poder” quando é empregado como substantivo ou, quando é adjetivo, de “estruturalmente ligado a essas posições”. “Intelectual” significa, da mesma maneira, “posições dominadas do campo do poder”.

(29) Embora tenha tomado sua forma “moderna” no último quarto do século XIX com o aparecimento de um teatro “de pesquisa”, a estrutura que se observa no espaço do teatro não é de hoje. E quando Françoise Dorin, em *Le tournant*, um dos grandes sucessos do boulevard, coloca um autor de vanguarda nas situações mais típicas do *vaudeville*, não faz mais que redescobrir as mesmas causas produzindo os mesmos efeitos, as estratégias que, desde 1836, Scribe empregava, em *La Camaraderie*, contra Delacroix, Hugo e Berlioz, quando, para tranquilizar o bom público contra as audácias e as extravagâncias dos românticos, denunciava em Oscar Rigaut, célebre por sua poesia fúnebre, um *bon vivant*, em suma, um homem como os outros, mal situado para tratar os burgueses de “merceeiros” (cf. M. Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 298). Essas caricaturas não seriam tão freqüentes nas próprias obras teatrais (pensa-se, por exemplo, na paródia do nouveau roman em *Haute-fidélité*, de Michel Perri, 1963), e mais ainda entre os críticos, se não estivessem certas de encontrar a cumplicidade do público “burguês” que se sente desafiado ou condenado pelo “teatro intelectual”.

(30) A. de Baecque, “Faillite du théâtre”, *L'Expansion*, dezembro de 1968.

(31) A lógica do funcionamento dos campos de produção de bens culturais como campos de luta que favorecem as estratégias de distinção faz com que os produtos de seu funcionamento, quer se trate de criações de moda, quer de obras de arte, estejam predispostos a agir diferencialmente, como instrumentos de distinção.

(32) J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Julliard, 1972, pp. 25-6.

(33) J.-J. Guatier, *Le Figaro*, 11 de dezembro de 1963.

(34) A mesma posição em uma estrutura homóloga engendra as mesmas estratégias: A. Drouant, o *marchand* de quadros, denuncia os “empolados de esquerda, os falsos gênios em quem as falsas originalidades fazem as vezes de talento” (galeria Drouant, *Catalogue 1967*, p. 10).

(35) L. Dandrel, *Le Monde*, 13 de janeiro de 1973. A atmosfera de “restauração” que restitui certo lustro às posições conservadoras (politicamente) favorece o retorno fortalecido das tomadas de posição regressivas nos campos de produção cultural — por exemplo, com o retorno da “narração” no domínio do romance ou certa pesquisa recente do *Figaro* que, saindo das estratégias defensivas a que estava condenado em outros tempos, não hesita em propor uma lista dos “escritores superestimados”, onde se encontra a maior parte dos heróis culturais da vanguarda, Duras, Beauvoir, Simon, Bataille etc. (cf. *Le Figaro*, 16 de março de 1992).

(36) “Trata-se aí de uma espécie de talento denegrido pelo novo cinema, o qual imita nesse ponto a nova literatura, hostilidade fácil de compreender. Quando uma arte supõe um talento determinado, os impostores fingem desprezá-lo, achando-o demasiado árduo; os medíocres escolhem os caminhos mais acessíveis” (L. Chauvet, *Le Figaro*, 5 de dezembro de 1969).

(37) “Um filme não é digno do novo cinema se o termo contestação não figura na exposição dos motivos. Precisemos que, no caso, ele não quer dizer absolutamente nada” (L. Chauvet, *Le Figaro*, 4 de dezembro de 1969).

(38) “Seu prazer não seria de acumular as mais grosseiras provocações erótico-masoquistas anunciadas pelas mais enfáticas profissões de fé lírico-metafísicas e de ver a pseudo-intelligentsia parisiense desfalecer diante dessas sórdidas banalidades?” (C.B., *Le Figaro*, 20-1 de dezembro de 1969).

(39) “Não se está informado desse jeito, são coisas que se sente... Eu não sabia exatamente o que fazia. Há pessoas que faziam envios, eu não sabia [...]. A informação é de sentir vagamente, ter vontade de dizer as coisas e cair em cima... São muitas pequenas coisas, são sentimentos, não informações” (pintor de vanguarda).

(40) J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 26. Os editores têm também inteira consciência de que o sucesso de um livro depende do lugar de publicação: sabem reconhecer o que é “para eles” e o que não é, e observam que tal livro “que era para eles” (por exemplo, Gallimard) foi mal com um outro editor (por exemplo, Laffont). O ajustamento entre o autor e o editor e em seguida entre o livro e o público é, assim, o resultado de uma série de escolhas que fazem, todas, intervir a imagem de marca do editor: é em função dessa imagem que os autores escolhem o editor, que os escolhe em função da idéia que ele próprio tem de sua editora, e os leitores fazem também intervir em sua escolha de um autor a imagem que têm do editor, o que contribui sem dúvida para explicar o fracasso dos livros “deslocados”. É esse mecanismo que faz dizer, muito justamente, um editor: “Cada editor é o melhor em sua categoria”.

(41) As obras, bastante numerosas, em que patrões, banqueiros, altos funcionários ou políticos expõem sua filosofia de amadores são umas tantas homenagens prestadas à cultura e à produção cultural. Em cem pessoas nomeadas no *Who's Who* que produziram obras literárias, mais de um terço são não-profissionais (industriais, 14%; altos funcionários, 11%; médicos, 7% etc.), e a parcela dos produtores em tempo parcial é maior ainda no domínio dos escritos políticos (45%) e dos escritos gerais (48%).

(42) Não é por acaso que o papel de caução simbólica que cabe ao comerciante de arte é particularmente visível no domínio da pintura, onde o investimento “econômico” do comprador (o colecionador) é incomparavelmente mais importante que em matéria de literatura ou mesmo de teatro. Raymond Moulin observa que “o contrato assinado com uma galeria importante tem valor comercial” e que o *marchand* é, aos olhos dos amadores, a “garantia da qualidade das obras” (R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 329).

(43) Segundo a mesma lógica, a “contestação” filosófica da filosofia será aceita, ou mesmo celebrada, pelos mesmos filósofos que julgarão insuportável a objetivização sociológica da instituição filosófica.

SEGUNDA PARTE

1. Questão de método (pp. 203-37)

(1) P. Bourdieu, “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 1, 1975, pp. 7-36.

(2) E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 543.

(3) Cf. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, precedido de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. fr. e posfácio de P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1970, pp. 133-67.

(4) Vê-se aí que eu me opunha sem equívoco à filosofia "estruturalista" do agente e da ação. Para quem quisesse duvidar disso, remeto a um artigo que se me apresenta ainda hoje como uma objetivação bastante justa do que era o estado do campo da filosofia e das ciências sociais nos anos 60, e que, escrito *nesses anos mesmos* (cf. P. Bourdieu e J.-C. Passeron, "Sociology and philosophy in France since 1945. Death and resurrection of a philosophy without subject", *Social Research*, n.º 34, 1967, pp. 162-212), dá testemunho, por isso mesmo, de maior liberdade com relação às sujeições do campo do que me concedem, em seu sociologismo, aqueles que, à custa de muitos contra-sensos, de algumas citações truncadas ou trucadas e de um amálgama digno dos piores lances da polêmica política, podem falar de "pensamento 68".

(5) É claro que, pelo menos quando se aplica a contemporâneos, isto é, a concorrentes, a investigação das fontes, que aliás nunca é a melhor estratégia hermenêutica, inspira-se menos na preocupação de compreender o sentido de uma contribuição do que em reduzir-lhe ou destruir-lhe a originalidade (no sentido da teoria da informação), enquanto permite ao "descobridor" de fontes desconhecidas distinguir-se, como aquele que não nasceu ontem, do comum dos ingênuos que, por incultura ou por cegueira, deixam-se cair na ilusão do nunca visto. As astúcias da razão polêmica são incontáveis e alguém que, como tantos outros "genealogistas", jamais teria prestado a menor atenção à noção de *habitus* ou aos empregos que dela faz Husserl se eu não a houvesse empregado, vai exumar os usos husserlianos, para censurar-me, como de passagem, de haver traído o pensamento magistral no qual pretende, de resto, descobrir uma antecipação destruidora.

(6) Isso bastaria para distinguir a noção tal como é empregada aqui dos usos frouxos e vagos ("campo da escrita", "campo teórico" etc.) que fazem dela uma variação nobre de noções inteiramente banais como as de domínio ou de ordem.

(7) Cf. J. Proust, *Questions de forme, logique et proposition analytique de Kant à Carnap*, Paris, Fayard, 1986.

(8) E. Cassirer, *Substance et fonction*, Paris, Minuit, 1977. Poder-se-ia invocar igualmente Bachelard (especialmente *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949, pp. 132-3, e *La philosophie du nom*, Paris, PUF, 1940, pp. 133-4), que propõe uma epistemologia "estrutural" (G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 202), insistindo em particular no caráter formal, operacional e estrutural da matemática moderna. Eu tentara extrair, em um artigo escrito no auge do estruturalismo, as condições da aplicação às ciências sociais do modo de pensamento relacional que se impôs às ciências da natureza (cf. P. Bourdieu, "Structuralism and theory of sociological knowledge", *Social Research*, vol. xxv, n.º 4, 1968, pp. 681-706).

(9) Sobre o laço entre os formalistas russos e Cassirer, poder-se-á ler P. Steiner, *Russian formalism. A metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 101-4.

(10) P. Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps Modernes*, n.º 246, 1966, pp. 865-906.

(11) Cf. P. Bourdieu, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber", *Archives Européennes de Sociologie*, vol. xii, n.º 1, 1971, pp. 3-21.

(12) Tentei extrair as propriedades gerais dos campos, levando as diferentes análises realizadas a um nível superior de formalização, nos cursos que dei no Collège de France de 1983 a 1986 e que constituirão o objeto de uma publicação posterior.

(13) Assim, tratando-se de analisar os usos sociais da língua, foi a ruptura com a noção abstrata de "situação" — que introduzia ela própria uma ruptura com o modelo saussuriano ou chomskyano — que me forçou a pensar as relações de troca lingüística como mercados definidos em cada caso pela estrutura das relações entre os capitais lingüísticos ou culturais dos interlocutores e dos grupos aos quais pertencem.

(14) Tentei dar um primeiro passo nessa direção com a análise do mercado da casa individual (cf. P. Bourdieu *et al.*, "L'économie de la maison", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 81-2, 1990, pp. 2-96).

(15) Eu poderia tomar aqui o exemplo do estudo sobre o campo universitário, em que a necessidade absoluta de situar esse campo no campo do poder impunha o recurso a indicadores grosseiros e visivelmente insuficientes; ou do estudo sobre o episcopado, em que a relação estruturante dos bispos com os teólogos (e, mais amplamente, com os religiosos) apenas pôde ser apreendida de maneira muito grosseira e qualitativa; ou do estudo, paradigmático, do campo das instituições de ensino superior, em que a preocupação de apreender o campo em seu conjunto, contra as minúcias tão irrepreensíveis quanto absurdas, teórica e empiricamente, das monografias consagradas a uma única instituição, leva a dificuldades imensas, por vezes praticamente insuperáveis.

(16) Aqueles que pude assim ferir deveriam ler o que eu escrevia no fim de *La distinction*, com a garantia de Marcel Proust: "Foi com as minhas mais caras impressões estéticas que eu quis lutar aqui, procurando levar até seus últimos e mais cruéis limites e sinceridade intelectual", a propósito dos prazeres perversos da "visão lúcida" (cf. P. Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, pp. 565-6).

(17) Eu fizera uma primeira apresentação provisória dos princípios metodológicos das investigações sobre os campos literário, artístico e filosófico, que tiveram seu começo no quadro de um seminário realizado na École Normale Supérieure entre os anos 60 e 80, em três artigos complementares: "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, pp. 865-906, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, n° 1, 1971, pp. 7-26, e "Le marché des biens symboliques", *Année Sociologique*, n° 22, 1971, pp. 49-126. Aos usuários eventuais desses trabalhos devo dizer que o primeiro desses textos parece-me a uma só vez essencial e ultrapassado: avança proposições centrais referentes à gênese e à estrutura do campo, e alguns dos desenvolvimentos mais recentes de meu trabalho, assim como tudo que se refere aos pares de oposições que funcionam como matrizes de lugares-comuns, de tópicos, aí se encontram anunciadas; mas contém dois erros que o segundo artigo visa corrigir; ele tende a reduzir as relações objetivas entre as posições às interações entre os agentes e deixa de situar o campo de produção cultural no campo do poder, deixando escapar, assim, o princípio real de algumas de suas propriedades. Quanto ao terceiro, revela, sob uma forma por vezes um pouco abrupta, os princípios que serviram de base aos trabalhos apresentados aqui e a todo um conjunto de pesquisas realizadas por outros.

(18) Retomarei mais adiante a análise da crença, inerente ao ponto de vista escolástico, que é concedida às obras culturais e que está ela própria no fundamento da crença inteiramente particular no conteúdo mesmo dessas obras, "essa suspensão voluntária e provisória da descrença que constitui a fé poética" segundo Coleridge e que leva a aceitar as experiências mais extraordinárias (cf. Coleridge, *Biographia Literaria*, n° 2, p. 6, citado por M. H. Abrams, *Doing things with texts, essays in criticism and critical theory*, Nova York, Londres, W. W. Norton/Co, 1989, p. 108).

(19) Cf. D. Gamboni, "Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 49, 1983, pp. 2-28.

(20) R. Welleck e A. Warren, *Theory of literature*, Nova York, Harcourt, Brace, 2ª ed., 1956, p. 75.

(21) Para a linguagem comum, a vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história: ela descreve a vida como um caminho, uma carreira, com suas encruzilhadas e suas emboscadas, ou como uma caminhada, um caminho que se faz e que está por fazer, uma corrida, um *cursus*, uma viagem, um percurso, um deslocamento linear e unidirecional que comporta um começo ("uma estréia na vida"), etapas e um fim, no duplo sentido de termo e de objetivo ("ele fará seu caminho" significa: será bem-sucedido na vida), um fim da história.

(22) Um exemplo, encontrado recentemente, dessa filosofia da biografia: "Tento [...] apresentar sua vida (uma parte, para começar), como *um todo inteligível*, como um conjunto em que se possa discernir *uma unidade*, ou como *a evolução de um daimon*, tal como o que descreve Goethe em um dos poemas preferidos de Wittgenstein...". (B. McGuiness, *Wittgenstein. Les années de jeunesse, 1889-1921*, trad. fr. de Y. Tenenbaum, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 11. Grifo meu).

(23) J.-P. Sartre, "La conscience de classe chez Flaubert", *Les Temps Modernes*, n° 240, 1966, p. 1921. Grifo meu.

(24) *Ibid.*, p. 1935.

(25) *Ibid.*, pp. 1945-50.

(26) J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 643-52 e especialmente p. 648.

(27) Cf. C. Becker, "L'offensive naturaliste", in C. Duchet (ed.), *Histoire littéraire de la France, 1848-1917*, t. v, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 252.

(28) Sem dúvida, não se leu com bastante cuidado a pequena obra de juventude na qual Sartre propõe uma reinterpretação ou, melhor, uma radicalização da teoria cartesiana da liberdade: trata-se nem mais nem menos de restituir ao Homem a liberdade radical de criar as verdades e os valores eternos que Descartes confere a Deus (J.-P. Sartre, *Descartes*, Genebra, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, pp. 9-52).

(29) Encontrar-se-á no apêndice (cf. p. 238) uma análise da posição e da trajetória de Jean-Paul Sartre que fornece elementos para compreender em que e por que ele se achava predisposto a dar uma expressão exemplar à defesa do mito do criador incriado (que recebeu muitas outras formulações ao longo da história da filosofia).

(30) Encontrar-se-á no apêndice ao capítulo 2 (cf. p. 312) uma análise das disposições éticas e políticas das duas grandes categorias de discurso conservador relacionadas às posições e às trajetórias daqueles que os produzem.

(31) Para ir até o fim do método, que postula a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posição e as posições no campo, seria preciso reunir as informações sociológicas necessárias para compreender como, em um estado determinado de um campo determinado, os diferentes analistas distribuem-se entre as diferentes abordagens e por que, entre os diferentes métodos possíveis, apropriam-se antes desta que daquela. Encontrar-se-ão alguns elementos para tal estabelecimento de relação na análise que propus do debate entre Roland Barthes e Raymond Picard (cf. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, e especialmente o posfácio à segunda edição, 1992).

(32) Encontrar-se-á uma defesa do new criticism contra as críticas de que foi objeto (especialmente seu estetismo esotérico, seu aristocratismo, sua ignorância da história, suas

pretensões científicas) in R. Wellek, "The new criticism: pro and contra", *Critical Inquiry*, vol. IV, n° 4, 1978, pp. 611-24. É preciso ler também a defesa desesperada, e competente, que o velho teórico da literatura ergue contra aqueles que, segundo ele, anunciam o "fim da arte" e a "morte da literatura" ou da "cultura", isto é, desordenadamente, os marxistas, os semiólogos (Roland Barthes dizendo que "a literatura é constitutivamente reacionária"...), os desconstrucionistas etc. etc. (cf. R. Wellek, "The attack on literature", *The American Scholar*, vol. XLII, n° 1, 1972-3, pp. 27-42): ele dá uma justa idéia do "grande medo" que o terrorismo verbal ("a linguagem é fascista" etc.) das *revoluções conservadoras* dos anos 70 pôde suscitar no universo protegido e privilegiado do *American Scholar*, provocando, em consequência, os esforços de *restauração* da cultura (com Alan Bloom especialmente) por que passamos hoje.

(33) J. C. Ransom, *The world's body*, Scribner's Sons, Nova York e Londres, 1938.

(34) P. Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Le Cerf, 1989.

(35) P.-M. de Biasi, prólogo, in G. Flaubert, *Carnets de travail*, ed. crítica e genérica estabelecida por P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 7.

(36) R. Debray-Genette, *Flaubert à l'oeuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

(37) P.-M. de Biasi, "La critique générique", in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 5-40; R. Debray-Genette, "Esquisse de méthode", in *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 23-67; C. Duchet, "La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien", in *Gustave Flaubert*, t. II, Paris, 1986, pp. 193-206; T. Williams, *Flaubert, L'éducation sentimentale, les scénarios*, Paris, José Corti, 1992; e sobretudo as duas coletâneas: L. Hay (ed.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, e A. Grésillon (ed.), *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988.

(38) P.-M. de Biasi, in G. Flaubert, *Carnets de travail*, op. cit., pp. 83-4.

(39) M. Foucault, "Réponse au cercle d'épistémologie", *Cahiers pour l'Analyse*, n° 9, 1968, pp. 9-40 (páginas citadas: 40, 29, 37).

(40) Apenas a observação histórica pode determinar em cada caso se existe uma orientação privilegiada das transferências entre campos e por que; mas tudo permite supor que não se trata nem de relações de puro condicionamento histórico tais como aquelas das quais Burckhardt, nas *Considérations sur l'histoire du monde*, pretendia traçar o quadro (com o Islã para a cultura condicionada pela religião, Atenas, a Revolução Francesa etc., para o Estado condicionado pela cultura etc.), nem de relações de pura determinação lógica. Em todos os casos, as razões lógicas e as causas sociais se entremisturam para constituir esse complexo de necessidades de ordens diferentes que está no princípio das trocas simbólicas entre os diferentes campos.

(41) Sobre o hegelianismo rasteiro em história da arte, ver E. H. Gombrich, *In search of cultural history*, Oxford, Clarendon Press, 1969, e também, sobre a oposição a superar entre hegelianismo e positivismo, "From the revival of letters to the reform of the arts", in *The heritage of Apelles, studies in the arts of the Renaissance*, I, Oxford, Phaidon Press, 1976, pp. 93-110.

(42) O *Kunstwollen*, esse "querer artístico" próprio ao conjunto das obras de um povo e de uma época, e transcendente, como o mostra Panofsky, com relação às vontades singulares de um sujeito historicamente definível, nunca está muito distante, mesmo em Alois Riegl, dessa espécie de força autônoma que uma história mística da arte pôde fazer dele (cf. E. Panofsky, "Le concept du *Kunstwollen*", in *La perspective comme forme symbolique*, trad. fr. de G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, pp. 197-221, e P. Bourdieu, posfácio, in

E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit.). Na realidade, ele nunca é mais que a adição, operada pelo olhar retrospectivo do erudito, dos incontáveis *Künstler-Wollen* (ou, se se quiser ser nietzschiano, *Künstler-Wille*) em que se exprimem os interesses e as disposições de artistas singulares.

(43) Vê-se todo o interesse que poderia apresentar, nessa perspectiva, o estudo de personagens que, tendo participado, de maneira mais ou menos “criadora”, de vários campos (como Galileu, por exemplo, estudado, desse ponto de vista mesmo, por Panofsky), produziram, segundo o modelo tipicamente leibniziano dos mundos possíveis, várias realizações do mesmo *habitus* (como, na ordem dos consumos, as diferentes artes dão ocasião a expressões objetivamente sistemáticas, enquanto “contrapartidas”, no sentido de Lewis, do mesmo gosto).

(44) Cf. em particular C. J. Tynianov e R. Jakobson, “Le problème des études littéraires et linguistiques”, in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, apresentados e traduzidos por T. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1965, pp. 138-9; F. V. Erlich, *Russian formalism*, Haia, Mouton, 1965; P. Steiner, *Russian formalism. A metapoetics*, op. cit.; F. W. Galan, *Historic structures, the Prague School Project, 1928-1946*, Austin, University of Texas Press, 1984; P. Steiner (ed.), *The Prague School, selected writings, 1929-1946*, Austin, University of Texas Press, 1982; e, enfim, I. Even-Zohar, “Polysystem theory”, *Poetics Today*, vol. I, n° 1-2, 1979, pp. 287-310.

(45) Cf. P. Steiner, *Russian formalism. A metapoetics*, op. cit., especialmente pp. 108-10, e também F. Jameson, que mostra que “Tynianov conserva o modelo saussuriano da mudança no qual os mecanismos essenciais são abstrações últimas, identidade e diferença” (F. Jameson, *The prison-house of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 96).

(46) J. Tynianov, citado por P. Steiner, *Russian formalism. A metapoetics*, op. cit., p. 107.

(47) Sobre a ambigüidade da noção de *ustanovka*, ver P. Steiner, *ibid.*, especialmente p. 124.

(48) M. Faure, “L’époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère”, *Le Mouvement Social*, n° 109, 1979, pp. 15-34 (página citada: 25).

(49) R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., pp. 223-8.

(50) P. Bayle, verbete “Catius”, *Dictionnaire historique et critique*, Roterdã, 3ª ed., 1720, p. 812, a, b, citado por R. Koselleck, *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, p. 92.

(51) Cf. H. S. Becker, “Art as collective action”, *American Sociological Review*, vol. xxxix, n° 6, 1974, pp. 767-76; “Art worlds and social types”, *American Behavioral Scientist*, vol. xix, n° 6, 1976, pp. 703-19.

APÊNDICE. O intelectual total e a ilusão da onipotência do pensamento (pp. 238-42)

(1) Retomo aqui os temas, e por vezes os termos, de um artigo escrito há vários anos (cf. P. Bourdieu, “Sartre”, *London Review of Books*, vol. II, n° 22, 20 de novembro-2 de dezembro de 1980, pp. 11-2) sem fornecer todas as referências dos textos aos quais faço alusão, remetendo à obra de Anna Boschetti, *Sartre et “Les Temps Modernes”*, Paris, Minuit, 1985, que precisa e aprofunda, por um estudo sistemático tanto do campo como da obra, a análise que eu apenas esboçara.

(2) Essa propensão a confundir na mesma classe lógica o "burguês" e o "povo" é uma constante da visão do mundo social dos escritores e dos artistas e, de maneira mais geral, dos intelectuais. Observamo-la especialmente em Flaubert.

(3) Uma compreensão mais completa do "efeito Sartre" suporia que se analisassem as condições sociais do aparecimento da demanda social de uma profecia por intelectuais: condições conjunturais, como as experiências de ruptura, de trágico e de angústia associadas às crises coletivas e individuais nascidas da guerra, da ocupação, da resistência e da libertação; condições estruturais, como a existência de um campo intelectual autônomo dotado de suas instituições próprias de reprodução (École Normale Supérieure) e de legitimação (revistas, cenáculos, editores, academias etc.), portanto, capaz de sustentar a existência independente de uma "aristocracia da inteligência", separada do poder, ou mesmo erguida contra os poderes, e de impor e sancionar uma definição particular da realização intelectual.

2. O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural (pp. 243-311)

(1) Este texto, que visa extrair das análises históricas do campo literário que foram apresentadas acima proposições válidas para o conjunto dos campos de produção cultural, tende a colocar entre parênteses a lógica específica de cada um dos campos especializados (religioso, político, jurídico, filosófico, científico) que analisei alhures e que constituirá o objeto de uma próxima obra.

(2) A noção de campo do poder foi introduzida (cf. P. Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, n° 1, 1971, pp. 7-26) para explicar efeitos que podiam ser observados no próprio seio do campo literário ou artístico e que se exerciam, com forças diferentes, sobre o conjunto dos escritores ou dos artistas. O conteúdo da noção precisou-se pouco a pouco, especialmente graças às pesquisas elaboradas sobre as grandes escolas e sobre o conjunto das posições dominantes às quais conduzem (cf. P. Bourdieu, *La noblesse d'état. Grandes écoles et esprit de corps*, op. cit., pp. 375 ss.).

(3) Cf. M. Weber, *Le judaïsme antique*, Paris, Plon, 1971, p. 499.

(4) A condição da "arte social" é, sob esse aspecto, inteiramente ambígua: embora refira a produção artística ou literária a funções externas (o que os defensores da "arte pela arte" não deixam de censurar-lhe), ela tem em comum com a "arte pela arte" recusar radicalmente o sucesso mundano e a "arte burguesa" que o reconhece, em detrimento dos valores de "desinteresse".

(5) Pode-se compreender nessa lógica que, pelo menos em certos setores do campo da pintura em certos momentos, a ausência de toda formação e de toda consagração escolares possa aparecer como um título de glória.

(6) P. Casanova, *Liber*, n° 9, março de 1992, p. 15.

(7) A forma que toma a dependência dos campos de produção cultural com relação aos poderes econômicos e políticos depende muito, sem dúvida, da distância real entre os universos (que pode ser medida por indícios objetivos tais como a frequência das passagens intergeracionais e sobretudo intrageracionais de um universo ao outro, ou pela distância social entre as duas populações, do ponto de vista das origens sociais, dos locais de formação, das alianças matrimoniais ou outras etc.) e também da distância nas representações mútuas (que pode variar desde o antiintelectualismo dos países anglo-saxões até as pretensões intelectuais, em um sentido, igualmente ameaçadoras, da burguesia francesa).

(8) A autonomia não se reduz, como se vê, à independência deixada pelos poderes: um alto grau de liberdade deixado ao mundo da arte não se assinala automaticamente por afirmações de autonomia (pensa-se, por exemplo, nos pintores ingleses do século XIX, dos quais se pôde dizer que não operaram as mesmas rupturas que os pintores franceses do tempo devido ao fato de que, diferentemente destes últimos, não estavam sujeitos às imposições tirânicas de uma academia todo-poderosa); ao contrário, um alto grau de sujeição e de controle — através, por exemplo, de uma censura muito estrita — não acarreta necessariamente o desaparecimento de toda afirmação de autonomia quando o capital coletivo de tradições específicas, de instituições originais (clubes, jornais etc.), de modelos próprios é suficientemente importante.

(9) Sobre essa questão, muito estudada, poder-se-á ler especialmente H. Rosenberg, *Bureaucracy and aristocracy, the Prussian experience, 1660-1815*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, particularmente p. 24; J. R. Gillis, *The Prussian bureaucracy in crisis, 1840-1860: origins of an administrative ethos*, Stanford, Stanford University Press, 1971; e sobretudo R. Berdahl, *The politics of the Prussian nobility: the development of a conservative ideology, 1770-1848*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

(10) Cf. P. Bourdieu e L. Boltanski, "La production de l'idéologie dominante", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 2-3, 1975, pp. 4-31.

(11) Ver apêndice, p. 312.

(12) O mesmo ocorre, por certo, com as pesquisas visando estabelecer quadros de honra dos escritores ou dos artistas que predeterminam a classificação ao determinar a população digna de participar de seu estabelecimento (cf. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minituit, 1984, apêndice 3, "Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges").

(13) F. Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collection in England and France*, Londres, Phaeton Press, 1976.

(14) Pode-se ver um exemplo de tal análise, para o panteão filosófico americano, no estudo de B. Kuklick, "Seven thinkers and how they grew: Descartes, Spinoza, Leibniz; Locke, Berkeley, Hume; Kant", in R. Rorty, J. B. Schneewind e Q. Skinner (eds.), *Philosophy in history. Essays on the historiography of philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 125-39.

(15) É assim que pouco mais de um terço dos escritores da amostra estudada por Rémy Ponton fez estudos superiores, terminados ou não (cf. R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit.*, p. 43). Para a comparação, sob esse aspecto, entre o campo literário e os outros campos, ver. C. Charle, "Situation du champ littéraire", *Littérature*, n° 44, 1981, pp. 8-20.

(16) Cf. S. Miceli, "Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des Anatoliens au Brésil", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 5-6, 1975, pp. 162-82.

(17) V. Pareto, *Manuel d'économie politique*, Genebra, Droz, 1964, p. 41.

(18) É apenas por exceção, especialmente nos momentos de crise, que se pode formar, em certos agentes, uma representação consciente e explícita do jogo enquanto jogo, que destrói o investimento no jogo, a *illusio*, fazendo-a aparecer tal como é sempre objetivamente (para um observador estranho ao jogo, indiferente), isto é, como uma ficção histórica ou, para falar como Durkheim, "uma ilusão justificada".

(19) Para explicar a explosão dos preços da pintura desde o fim do século XIX, Robert Hughes invoca, além dos fatores propriamente econômicos tais como a maior liquidez

das fortunas, o crescimento numérico de todas as profissões inseridas no campo artístico e a diferenciação correlativa das operações que tendem a constituir a obra de arte em tesouro sagrado (cf. R. Hughes, "On art and money", *The New York Review of Books*, vol. XXI, n.º 19, 6 de dezembro de 1984, pp. 20-7).

(20) Ver-se-á que a constituição do olhar estético como olhar "puro", capaz de considerar a obra em si mesma e por si mesma, isto é, como "finalidade sem fim", está ligada à instituição da obra de arte como objeto de contemplação, com a criação das galerias privadas, depois públicas, e também dos museus, e ao desenvolvimento paralelo de um corpo de profissionais encarregados de conservar a obra de arte, material e simbolicamente; e também à invenção progressiva do "artista" e da representação da produção artística como "criação" pura de toda determinação e de toda função social.

(21) Não se ganha nada em substituir a noção de campo literário pela de "instituição": além de ela correr o risco de sugerir, por suas conotações durkheimianas, uma imagem consensual de um universo muito conflituoso, essa noção faz desaparecer uma das propriedades mais significativas do campo literário, ou seja, *seu baixo grau de institucionalização*. Vê-se isso, entre outros indícios, pela ausência total de arbitragem e de garantia jurídica ou institucional nos conflitos de prioridade ou de autoridade e, de maneira mais geral, nas lutas pela defesa ou pela conquista das posições dominantes: assim, nos conflitos entre Breton e Tzara, o primeiro, por ocasião do "Congresso para a Determinação das Diretrizes e da Defesa do Espírito Moderno" que ele organizara, não tem outro recurso senão prever a intervenção da polícia em caso de desordem e, quando da última investida contra Tzara, por ocasião da noite do Coeur à Barbe, recorre aos insultos e aos golpes (quebra o braço de Pierre de Massot com uma bengalada) enquanto Tzara apela à polícia (cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois e P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924", *Pratiques*, n.º 38, 1983, pp. 27-53).

(22) Cf. especialmente R. Darnton, "Policing writers in Paris circa 1750", *Representations*, n.º 5, 1984, pp. 1-32.

(23) Como se viu, a sociologia que liga diretamente as características das obras às origens sociais dos autores (cf., por exemplo, R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958) ou aos grupos que eram seus destinatários reais (comanditários) ou supostos (cf., por exemplo, F. Antal, *Florentine painting and its social background*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, ou L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956) pensa a relação entre o mundo social e as obras culturais na lógica do *reflexo*, e ignora o efeito de *refração* exercido pelo campo de produção cultural.

(24) Se um acontecimento como a peste negra do verão de 1348 determina as orientações gerais de uma mudança global nos temas da pintura (imagem de Cristo, relações entre as personagens, exaltação da Igreja etc.), estas são reinterpretadas e retraduzidas em função de tradições específicas, associadas a particularidades locais do campo em via de constituição, como o atesta o fato de que revestem formas diferentes em Florença e em Siena (cf. M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the black death*, Princeton, Princeton University Press, 1951).

(25) Cf. D. Lewis, "Counterpart theory and quantified modal logic", *Journal of Philosophy*, n.º 5, 1968, pp. 114-5, e J. C. Pariente, "Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles", *Langages*, n.º 66, 1982, pp. 37-65.

(26) Isso vale para todo campo de produção cultural e, em particular, para o campo científico, onde o confronto dos "programas de pesquisa científica", como diz Lakatos, exerce um poderoso efeito estruturante sobre as representações e as práticas científicas.

(27) O exemplo dos “Incoerentes” ilustra perfeitamente esse mecanismo: inventaram muitas coisas que os pintores conceituais reinventaram depois deles, mas, não sendo levados a sério, não podiam levar a si mesmos a sério e, por isso mesmo, suas invenções passaram despercebidas, inclusive aos seus próprios olhos. Cf. D. Grojnowski, “Une avant-garde sans avancée: les ‘Arts incohérents’ 1882-1889”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 40, 1981, pp. 73-86.

(28) Para “sentir” o que representam essas invenções históricas que se tornaram familiares — por exemplo, o “salão dos recusados”, o “vernissage”, a “petição” etc. —, é preciso pensá-las por analogia com uma experiência como a introdução da palavra *jogging* e da prática correspondente que faz com que essa personagem de *short*, *tee-shirt* e boné de cor viva que corre nas calçadas, no meio dos passantes, e que, dez anos atrás, teria sido visto como excêntrico, ou mesmo insensato, passe quase *despercebido*.

(29) Ao falar, para fazer compreender, de *enquadramento*, corro o risco de evocar no leitor a noção goffmaniana de quadro (*frame*), conceito a-histórico, do qual pretendo dissociar-me: ali onde Goffman vê alternativas estruturantes fundamentais, é preciso ver estruturas históricas oriundas de um mundo social situado e datado.

(30) É com base nos pressupostos que lhes são comuns que se estabelece o *contrato de leitura* entre o emissor e o receptor. Ao denunciar esse contrato, os responsáveis pelas grandes revoluções culturais atingem seus leitores ordinários em sua *integridade mental*, nos princípios vitais de sua visão do mundo natural e social.

(31) É o que diz com todas as letras um dos poetas simbolistas interrogado por Huret: “Em todos os casos, considero o pior poeta simbolista muito superior a qualquer dos escritores arregimentados pelo naturalismo” (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 329). E um outro, Moréas: “Um poema de Ronsard ou de Hugo é arte pura; um romance, ainda que de Stendhal ou de Balzac, é arte mitigada. Gostou muito de nossos psicólogos (os autores, Anatole France, Paul Bourget ou Maurice Barrès, que se ligam à corrente dita ‘romance psicológico’), mas é preciso que permaneçam em sua posição, isto é, abaixo dos poetas” (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 92). Outro exemplo, menos forte, porém mais próximo da experiência que orienta realmente as escolhas: “Aos quinze anos, a natureza diz a um jovem se ele é poeta ou se deve contentar-se com a *simples* prosa...” (J. Huret, *ibid.*, p. 299; grifo meu). Vê-se o que significa, para alguém que interiorizou fortemente essas hierarquias, a passagem da poesia ao romance. (A divisão em castas separadas por fronteiras absolutas que ignoram as continuidades e as imbricações reais produz por toda parte — por exemplo, nas relações entre disciplinas, filosofia e ciências sociais, ciências puras e ciências aplicadas etc. — os mesmos efeitos: *certitudo sui* e recusa de derrogar, promoção e desvalorização automáticas etc.)

(32) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 75 ss. Seria preciso reproduzir integralmente as páginas em que A. Cassagne evoca os entusiasmos juvenis de Maxime du Camp e Renan, Flaubert e Baudelaire ou Fromentin.

(33) E. e J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, UGE, col. 10/18, 1979, p. 32.

(34) Seria preciso lembrar aqui toda a análise (cf. primeira parte, capítulo 2) da lógica segundo a qual os movimentos artísticos se temporalizam e que fornece o *modelo da mudança* tal como se observa também nos outros campos.

(35) Cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, “Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924”, *art. cit.*

(36) Cf. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966. Vê-se de passagem que a lógica aqui descrita condena todas as falsas análises de essência que vi-

sam extrair definições trans-históricas de gêneros cuja constância nominal mascara que se constroem continuamente pela ruptura com sua própria definição no estado anterior.

(37) “Meu pensamento, a despeito da venda maior do que nunca do romance, é de que o romance é um gênero gasto, desgastado, que disse tudo que tinha a dizer, um gênero no qual fiz tudo para matar o romanesco, para fazer dele uma espécie de autobiografias de pessoas que não têm história” (E. de Goncourt, in J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 155).

(38) Essa passagem do prefácio a *Chérie* lembra que a recusa do romanesco é inseparável de um esforço para enobrecer o gênero, que se compreende por referência à posição do romance e dos romancistas no campo (e especialmente com relação à poesia) e ao laço entre esse gênero inferior e um público duplamente inferior, pelo menos no espírito dos escritores, já que “feminino” e “popular” e/ou “provinciano”. Sem que se possa evidentemente ver aí um simples efeito dessa preocupação de enobrecimento, que, aliás, pode arrastar os romancistas para uma direção muito diferente, com Bourget e o romance psicológico, por exemplo, isto é, para a evocação enobrecedora, graças especialmente ao esforço de composição (cf. P. Bourget, “Note sur le roman français en 1921”, in *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, t. 1, Paris, Plon, 1922, pp. 126 ss.), de lugares, de meios, de personagens ou de sentimentos socialmente nobres.

(39) Quando a história e a teoria da literatura fazem parte a esse ponto da produção literária, é compreensível que as trocas de papéis sejam tão frequentes, entre críticos e escritores, entre teóricos (ou historiadores) da literatura e literatos (e, pelo menos na França, entre cineastas e críticos de cinema).

(40) Cf. R. Lorau, “Le manifeste Dada du 22 mars 1918: essai d'analyse institutionnelle”, *Le siècle éclaté*, t. 1, 1974, pp. 9-30. Outro efeito, mais comum, desse fechamento sobre si é essa espécie de narcisismo coletivo, muitas vezes descrito, em especial das inúmeras obras em que colocam em cena sua própria existência, que inclina os grupos intelectuais, em Saint-Germain-des-Prés assim como em Greenwich Village, a dirigir sobre si mesmos um olhar complacente, até na aparência de lucidez autocrítica que é um dos obstáculos maiores à objetivação científica.

(41) R. Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris, J.-B. Janin, 1947, p. 78.

(42) *Ibid.*, pp. 87-8.

(43) R. Daval e G.-T. Guilbaud, *Le raisonnement mathématique*, Paris, PUF, 1945, p. 18.

(44) Mesma coisa para Brisset, filósofo “ingênuo”, que seus descobridores, André Breton e Marcel Duchamp, tentam, em vão, dotar de uma biografia: “Tudo de sua vida nos é desconhecido, fora uma data de conferência (1891, em Angers), uma outra nas Sociétés Savantes (3 de junho de 1906) e sete outras referências: sete livros assinados por certo Jean-Pierre Brisset. Nada de ascendentes nem de herdeiros conhecidos, apesar das pesquisas ativas empreendidas pelos surrealistas (Marcel Duchamp especialmente); datas de nascimento e de morte incertas; nenhuma pista dele com seus editores...” (encarte de *La grammaire logique*, seguido de *La science de Dieu*, Paris, Tchou, 1970).

(45) Sobre os tratamentos freqüentemente cruéis que os artistas e os escritores reconhecidos infligiram ao Douanier Rousseau, poder-se-á ler R. Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 66-93, e muito especialmente as páginas consagradas ao “banquete Rousseau” (pp. 80-5) onde se vê que o pintor objeto, convertido em juguete de mistificação, curvava-se ao jogo com uma inteira submissão (indo ao ponto de suportar durante um longo momento as gotas de cera que caíam de uma das lanternas colocadas aci-

ma dele); mas sem conceder às farsas e às zombarias de seus "amigos" uma adesão tão "ingênua" quanto podiam crer, como testemunham certas observações de Fernand Olivier: "Sua pele avermelhava-se facilmente quando estava *contrariado ou incomodado*. Ele *aquiescia geralmente a tudo que se lhe dizia, mas sentia-se que se reservava e não ousava dizer o que pensava*" (p. 74). Para outros relatórios do "banquete", ver J. Seigel, *Bohemian Paris, culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, Nova York, Viking Penguin, 1986, p. 354.

(46) A submissão às normas e às convenções mais acadêmicas é uma constante das obras, publicadas ou não, públicas ou privadas (penso na correspondência amorosa), dos membros das classes populares. Assim, embora, desde o fim do século XIX, a ruptura com o grande público aí seja quase total — é um dos setores em que muitas publicações se fazem por conta do autor —, a poesia encarna ainda hoje a idéia que têm da literatura os consumidores menos cultivados (sem dúvida sob a influência da escola primária que tende a identificar a iniciação literária ao aprendizado de poesias). Como se pode verificar pela análise de um dicionário dos escritores (*L'annuaire national des lettres*, por exemplo), os membros das classes populares e da pequena burguesia que empreendem escrever têm (salvo exceção) uma idéia demasiado alta da literatura para escrever romances "realistas"; e, de fato, sua produção consiste essencialmente em poesias — muito convencionais em sua forma — e secundariamente em estudos históricos.

(47) Sobre todos esses pontos, ver D. Vallier, *Tout l'oeuvre peint du Douanier Rousseau*, Paris, Flammarion, 1970.

(48) Reconhecem-se aí todos os traços da "estética popular" tal como se exprime na fotografia (cf. P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1964, pp. 116-21).

(49) A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 218.

(50) A canonização da arte bruta encontrou seu limite no fato de que, diferentemente da arte ingênua, não se podia constituir os produtores em artistas.

(51) D. Vallier, *Tout l'oeuvre peint du Douanier Rousseau*, op. cit., p. 5.

(52) Cf. M. Thevoz, *L'art brut*, Paris, Skira, 1980; R. Cardinal, *Outsider art*, Nova York, Praeger Publishers, 1972.

(53) W. S. Rubin, *Art dada et surréaliste*, trad. fr. de R. Revault d'Allones, Paris, Seghers, s.d., p. 22.

(54) Observou-se a historicização cada vez mais acentuada do julgamento estético (cf. R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 378-9 e 408-9), mas sem a relacionar com a lógica do funcionamento do campo levado a um alto grau de autonomia e com a sua historicidade específica.

(55) Cf. C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, op. cit., pp. 181-2.

(56) Cf. E. B. Henning, "Patronage and style in the arts: a suggestion concerning their relations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVIII, n° 4, pp. 464-71.

(57) Não é preciso dizer que não constituo em essência trans-histórica (como tantos autores que colocam no mesmo saco Proust, Marinetti, Joyce, Tzara, Woolf, Breton e Beckett) uma noção que, tal como a noção de vanguarda, é *essencialmente relacional* (ao mesmo título que a de conservantismo ou de progressismo) e definível apenas na escala de um campo em um momento determinado. Isso posto, o sonho de uma reconciliação do vanguardismo político e do vanguardismo em matéria de arte e de arte de viver em uma espécie de suma de todas as revoluções, social, sexual, artística, é sem dúvida um invariante das

vanguardas literárias e artísticas. Mas essa utopia sempre renascente, que sem dúvida teve sua idade de ouro antes da Primeira Guerra Mundial, choca-se constantemente com a evidência da dificuldade prática de superar, diferentemente das imposturas ostentatórias do *radical chic*, a distância estrutural, apesar da homologia, entre as posições "avançadas" no campo político e no campo artístico e, ao mesmo tempo, a defasagem, ou mesmo a contradição, entre o refinamento estético e o progressismo político (cf., por exemplo, a história da vanguarda nova-iorquina que é esboçada, a propósito da *Partisan Review*, no livro de James Burkhart Gilbert, *Writers and partisans. A history of literary radicalism in America*, Nova York, John Wiley and Sons, 1968, ou a evocação feroz do *radical chic* no livro de Tom Wolfe, *Radical chic and Mau-Mauing the flack catchers*, Nova York, Farrar, Straus and Giroux, 1970).

(58) Entre os fatores que determinam a transformação da demanda, é preciso também levar em conta a elevação global do nível de instrução (ou o aumento do tempo de escolarização) que age independentemente dos fatores precedentes, e em especial por intermédio do efeito de atribuição estatutária: o detentor de certo título escolar tem a obrigação — *noblesse oblige* — de realizar as práticas inscritas na definição social (o estatuto) que lhe é atribuída por esse título.

(59) A. Anglès, *André Gide et le premier de la "Nouvelle Revue Française". La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978, p. 18. Sublinhado por mim.

(60) F. Bourdon, "La haute parfumerie française", mimeografado, Paris, 1970, p. 95.

(61) Se se deve admitir que é apenas no fim do século XIX que chega à sua consumação o lento processo que tornou possível a *emergência* dos diferentes campos de produção cultural e o pleno reconhecimento social das personagens sociais correspondentes, o pintor, o escritor, o cientista etc., não há dúvida de que se pode fazer-lhe remontar os primeiros começos tão longe quanto se quiser, isto é, ao momento mesmo em que produtores culturais fazem sua aparição, lutando (quase por definição) para fazer reconhecer sua independência e sua dignidade particular. Entre os incontáveis trabalhos que são contribuições à descrição e à análise desse lento movimento de autonomização, com relação à aristocracia e à Igreja especialmente, é preciso dar um lugar à parte aos artigos reunidos na *Storia dell'arte italiana*, Turim, Einaudi, 1979, e ao belíssimo livro de Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991. Sem se atribuir explicitamente tal projeto, Francis Haskell evoca da maneira mais rigorosa a construção progressiva de um campo artístico que obedece às suas normas próprias e o aparecimento de uma categoria socialmente distinta de artistas profissionais, cada vez mais inclinados a não reconhecer outras regras que não as da tradição específica que receberam de seus predecessores e cada vez mais capazes de libertar sua produção de toda servidão externa, quer se trate das censuras morais e dos programas estéticos de uma Igreja preocupada com proselitismo, quer dos controles acadêmicos e das encomendas dos poderes políticos, e sobretudo de afirmar e de fazer reconhecer os critérios específicos da avaliação de seus produtos.

(62) R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, pp. 69-70.

(63) Pode-se ver um exemplo disso no caso de Anatole France, que deve à posição particular de seu pai, dono de sebo parisiense, a aquisição de um capital social e de uma familiaridade com o mundo das letras que compensam seu fraco capital econômico e cultural.

(64) R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 57, e J. Cladel, *La vie de Léon Cladel*, seguido de *Léon Cladel en Belgique*, ed. de E. Picard, Paris, Lemerre, 1905.

(65) P. Vernois, "La fin de la pastorale", in *Histoire littéraire de la France*, op. cit., p. 272.

(66) L. Cladel, citado por P. Vernois, *ibid.*

(67) L. Cladel, citado por R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., p. 98. Para avaliar tudo o que o romance regionalista, expressão paradigmática de uma das formas da intenção populista, deve ao fato de que é o produto de uma vocação negativa, ligada à rejeição e ao desencanto, seria preciso comparar aqueles que desembocaram no romance populista ao termo de tal trajetória com aqueles que constituem exceção, como Eugène le Roy, pequeno funcionário do Périgord que passou por Paris, autor do *Moulin du Frau* (1895), de *Jacquou le croquant* (1899) etc., e sobretudo Émile Guillaumin, meeiro do Bourbonnais, autor de *La vie d'un simple* (1804).

(68) M. Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire", in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 293. Sublinhado por mim.

(69) *Ibid.*, p. 299. "Imagine apenas", escrevia Champfleury a sua mãe em 1850, 'que com um espírito natural que podia fazer de mim um vaudevillista divertido, quis chegar mais alto' (citado por P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, op. cit., p. 129). Sabe-se que, depois de um desvio forçado, Champfleury acaba por chegar a uma comicidade no estilo de Paul de Kock (cf., por exemplo, *Les enfants du professeur Turck* ou *Le secret de M. Ladureau*).

(70) Cf. M. Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire", art. citado, pp. 315 ss. O Hussonet de *A educação sentimental* segue um percurso inteiramente semelhante.

(71) Entre os determinantes das disposições, é preciso levar em conta, além da posição sincrônica e diacronicamente (tendência) definida da família, a posição na própria família — mais velho(a)/caçula — como campo.

(72) O realismo define-se fundamentalmente, com Courbet, pela vontade de descrever "o vulgar e o moderno". Champfleury reivindica para o artista o direito de representar com verdade o mundo contemporâneo (cf. P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, op. cit., pp. 72-8).

(73) B. Dort, in *Histoire littéraire de la France*, op. cit., p. 617.

(74) *Ibid.*, p. 621. Vê-se como essas qualificações atribuídas à ação de Lugné-Poe caracterizam as tendências relativamente "invariantes" de um *habitus* de privilegiado.

(75) A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, op. cit., pp. 103-34.

(76) As solidariedades que se estabelecem, no seio dos grupos artísticos, entre os mais dotados e os mais desprovidos são um dos meios que permitem a certos artistas pobres sobreviver apesar da ausência de recursos oferecidos pelo mercado.

(77) Ver, entre outros estudos de caso, M. Rogers, "The Batignolles group: creators of impressionism", *Autonomous Groups*, vol. xiv, n° 3-4, 1959, in M. C. Albrecht, J. H. Barnett e M. Griff (eds.), *The sociology of art and literature*, Nova York, Praeger Publishers, 1970, pp. 194-220.

(78) "Os decadentes não pretendiam fazer *tábula rasa* do passado. Preconizavam reformas indispensáveis, conduzidas com *método e prudência*. Os simbolistas, ao contrário, não queriam *conservar nada* de nossos velhos usos e ambicionavam criar de alto a baixo um novo modo de expressão" (E. Reynaud, *La mêlée symboliste I*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, p. 118, citado por J. Jurt, "Symbolistes et décadents, deux groupes littéraires parallèles", mimeografado, 1982, p. 12; sublinhado por mim). Conhece-se a afinidade que ligava os representantes da jovem poesia, os decadentes mais que os simbolistas, aos anarquistas, dos quais tiravam encorajamentos em sua luta contra as regras e os mestres,

contra o mercado e a literatura comercial. Verlaine publicou em *Le décadent* uma “Balada em honra de Louise Michel” e Laurent Tailhade consagrou-lhe um estudo sob o título de “A grande irmã dos pobres” (cf. J. Jurt, “Décadence et poésie. A propos d’un poème de Laurent Tailhade”, *Französisch Heute*, n° 4, 1984, pp. 371-82).

(79) Cf. R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, pp. 248-9. A evolução do grupo surrealista para uma maior homogeneidade social (por eliminação ou afastamento dos extremos) obedece à mesma lógica (cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, “Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924”, art. citado). Outra constante: a elevação do recrutamento social quando o grupo chega à consagração.

(80) E. e J. de Goncourt, *Journal*, citado por Cassagne, *La théorie de l’art pour l’art...*, *op. cit.*, p. 308.

(81) Cf. P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, pp. 26-7.

(82) Cf. A. M. Thiesse, “Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 60, 1985, pp. 31-46.

(83) Cf. R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, pp. 80-2.

(84) Ver entre outros K. Popper, *Objective knowledge: an evolutionary approach*, Oxford, Oxford University Press, 1972, especialmente o capítulo 3.

(85) Cf. A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la “Nouvelle Revue Française”*, *op. cit.*, pp. 163-5.

(86) Cf. A. Anglès, *ibid.*, pp. 334-9.

(87) S. Mallarmé, “La musique et les lettres”, *Oeuvres complètes*, ed. de H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 647.

(88) “[...] uma reminiscência da orquestra; onde sucede a entradas na sombra, depois de um turbilhão inquieto, de súbito o eruptivo múltiplo sobressalto da claridade, como as próximas irradiações de um amanhecer...” (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 648; e também “Grands faits divers”, *ibid.*, p. 402).

(89) *Ibid.*, p. 400.

(90) *Ibid.*, p. 645.

(91) *Ibid.*, p. 648; e também “Grands faits divers”, *ibid.*, p. 646.

(92) *Ibid.*, p. 405.

(93) *Ibid.*, pp. 573-4.

(94) *Ibid.*, p. 647.

(95) *Ibid.*, p. 655.

(96) Como “o mais simplório pôr-do-sol” (S. Mallarmé, *ibid.*, p. 574).

(97) Por uma abstração ou, melhor, uma extração de sua essência — cf. “Le Ten O’Clock de M. Whistler” (S. Mallarmé, *ibid.*, pp. 574-5).

(98) S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 648; e também “Grands faits divers”, *ibid.*, p. 655.

(99) *Ibid.*, p. 646.

(100) “Com veracidade, o que são, as Letras, senão essa mental busca, levada adiante, enquanto discurso, a fim de definir ou de mostrar, em relação a si próprio, que o espetáculo corresponde a uma imaginativa compreensão, é verdade, na esperança de aí se mirar” (S. Mallarmé, *ibid.*, p. 648).

(101) E é dizer pouco que não o foi, já que ninguém mais do que ele foi posto a serviço da exaltação da “criação”, do “criador” e da mística heideggeriana da poesia como “revelação”.

(1) Os mesmos efeitos de uma posição em falso observam-se, como se viu (cf. primeira parte, capítulo 3), entre os críticos de teatro dos jornais “burgueses”.

(2) Exemplo típico de invariante, o teatro burguês designou-se, por volta da metade do século XIX, como a escola “do bom senso” (cf. A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art...*, *op. cit.*, pp. 33-4).

(3) Embora permita imitar a “neutralidade axiológica” e a objetividade, a aptidão para adotar todas as perspectivas para as necessidades práticas da polêmica não tem nada de comum com o conhecimento das perspectivas enquanto tais, que implica a capacidade de apreender cada uma delas (e muito especialmente a sua própria) em seu princípio, isto é, em sua necessidade.

(4) Pode-se ver um exemplo típico dessa atitude em Hubert Bourgin: H. Bourgin, *De Jaurès à Léon Blum, l'École Normale et la politique*, apresentado por Daniel Lindenberg, Paris, Londres, Nova York, Gordon and Breach, 1970.

(5) Cf. M. Godman, *Literary dissent in communist China*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

(6) Seria preciso evocar aqui esses verdadeiros *golpes de Estado* que são todas as tentativas para impor princípios de hierarquização externos utilizando poderes da política (com as ingerências do Estado, de suas comissões e de suas administrações, nos assuntos internos dos campos de produção cultural), da economia (com todas as formas de mecenato), da imprensa (por exemplo, com os “quadros de honra”, especialmente aqueles que se baseiam em “pesquisas” — inconscientemente — manipuladas) etc.

TERCEIRA PARTE

1. A gênese histórica da estética pura (pp. 319-47)

(1) Ver P. F. Strawson, “Aesthetic appraisal and works of art”, in *Freedom and resentment*, Londres, 1974, pp. 178-88, e T. E. Hulme, *Speculations*, Londres, Routledge and Kegan, 1960, p. 136.

(2) Ver H. Osborne, *The art of appreciation*, Londres, Oxford University Press, 1970. O interesse dessa definição deve-se ao fato de que acumula todo um conjunto de traços característicos localizados por outras definições: assim, por exemplo, Hulme observa que o objeto da contemplação estética é *framed apart by itself* (T. E. Hulme, *ibid.*).

(3) R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1973; e “Closing statement: linguistics and poetics”, in T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge, MIT Press, 1960. Em uma variante mais recente, tem-se a alternativa do texto como pretexto (com projeções subjetivas) e do texto como coerção todo-poderosa, correspondendo o primeiro ramo antes a uma visão de *auctor*, o segundo a uma visão de *lector*, mais cientificista.

(4) R. Wellek e A. Warren, *Theory of literature*, Harmondsworth, Penguin, 1949.

(5) E. Panofsky, *Meaning in the visual arts*, Nova York, Doubleday Anchor Books, p. 13.

(6) Encontrar-se-á uma exposição da crítica wittgensteiniana do essencialismo e da crítica dessa crítica in M. H. Abrams, *Doing things with texts*, *op. cit.*, pp. 31-72.

(7) A. Danto, "The artworld", *Journal of Philosophy*, vol. LXI, 1964, pp. 571-84.

(8) Sobre a confusão a que estão condenados os visitantes de museus mais desprovidos culturalmente, na falta do domínio mínimo dos instrumentos de percepção e de apreciação e, em particular, das referências tais como nomes de gêneros, de escolas, de épocas, de artistas etc., poder-se-á ver P. Bourdieu e A. Darbel, com D. Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966; P. Bourdieu, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. xx, n° 4, 1968, pp. 640-64.

(9) E se se quiser esgotar a análise das condições sociais de possibilidade dessa experiência extra-ordinária, é preciso ainda acrescentar a intervenção profética do artista, no caso, Marcel Duchamp, que é o primeiro a fazer aparecer às claras o efeito de instituição estética do museu e do artista ao expor um mictório ou um porta-garrafas.

(10) Esse esboço rápido e muito pouco programático do que poderia ser uma história social da disposição estética em matéria de pintura baseia-se em parte em observações de M. H. Abrams, *Doing things with texts*, *op. cit.*, especialmente pp. 135-58, e também de W. E. Houghton, Jr., "The English *virtuoso* in the seventeenth century", *Journal of the History of Ideas*, n° 3, 1942, pp. 51-73 e 190-219.

(11) Encontrar-se-á uma visão mais aprofundada dessa história da teoria estética in M. H. Abrams, *Doing things with texts*, *op. cit.*, especialmente no capítulo intitulado "From Addison to Kant: modern aesthetics and the exemplary art", pp. 159-87.

(12) Ver R. Shusterman, "Wittgenstein and critical reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, n° 47, 1986, pp. 91-110.

(13) Cf. P. Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*, p. 216.

(14) Isso significa dizer que, quando propõe uma definição de essência do julgamento de gosto ou quando confere a universalidade que ela reivindica a uma definição que, como a de Kant, está de acordo com suas próprias disposições, o filósofo afasta-se menos do que pensa do modo de pensar ordinário e da propensão à absolutização do relativo que o caracteriza.

(15) E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, Paris, Grès, 1923, t. 1, p. 76.

(16) O fato de que, por volta dos anos 1880, a música se torne a arte de referência, pelo menos para os defensores da arte pura, deve ser relacionado com o progresso em direção ao *formalismo* estético que, pelo menos em poesia, acompanha a autonomização do campo oriunda da lógica das revoluções específicas.

(17) M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

(18) S. Fish, "Literature in the reader", *New Literary History*, n° 2, 1970, pp. 123 ss.

(19) W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelas, Pierre Mardaga, 1984, pp. 209 ss.

(20) Todo bem cultural, texto literário, obra pictórica ou musical, é objeto de apreensões que variam segundo a disposição e a competência cultural dos receptores, ou seja, hoje, segundo a instrução possuída e a antiguidade de sua aquisição (cf. P. Bourdieu e A. Darbel, com D. Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, *op. cit.*, onde é proposto um modelo das variações da recepção das obras pictóricas que vale para o conjunto das obras culturais).

(21) H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 2ª ed., 1965, p. 246; trad. fr., *Verité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976 (1ª ed. alemã, 1960).

(22) Remeto aqui a uma palestra em que, para tentar lembrar a diferença entre a lógica da denúncia e a lógica da compreensão, eu dizia, contra todos os procuradores e acusadores públicos que se ergueram para condenar Heidegger, que “eu seria seu melhor advogado” (cf. P. Bourdieu, “Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger”, *Das Argument*, n.º 171, outubro de 1988, pp. 723-6).

(23) Entre todos aqueles que tentaram fundar em teoria a leitura criadora, pode-se citar, do lado da literatura, Gérard Genette (G. Genette, “Raisons de la critique pure”, *Figures*, t. II, Paris, Éd. du Seuil, 1969, pp. 6-22), e, do lado da filosofia, H. G. Gadamer (H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, e *L’art de comprendre, Herméneutique et tradition philosophique, Écrits 1 e 2*, Paris, Aubier, 1991), que, contra a redução historicista, recusa ver nas intenções do autor a medida última da interpretação e considera que “a compreensão é um trabalho não apenas reprodutivo, mas produtivo”. Mas é nos escritos de Heidegger sobre a poesia (especialmente nos ensaios “Sobre a natureza da linguagem” e “As origens da obra de arte”) que essa teoria da leitura como oblação mística encontrou sua consumação: abandonar-se às palavras é reapreender a revelação do ser que se realizou no poema e nele continua a realizar-se; “deixar ser as palavras” à maneira do poeta, cujo apelo ao ser é um dom e uma doação é reproduzir o ato criador que dá o ser, ao dar a palavra ao ser.

(24) G. Bachelard, *L’eau et le rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 37.

(25) Isso vale tanto para a interpretação do texto de uma conversação com um simples profano quanto para a compreensão da obra de um autor célebre (o que não significa que esta última não levante problemas particulares, em razão especialmente da vinculação de seu autor a um campo).

(26) Muito semelhante ao que foi, em outros tempos, a crítica histórica dos textos sagrados (seria preciso, mais uma vez aqui, invocar Spinoza), a análise dos usos sociais dos bens culturais não tem como fim — nem mesmo, parece-me, como efeito, como fingem crer os defensores da ordem cultural estabelecida — uma destruição da cultura, pela relativização; ela encerra uma crítica da *superstição* e do *fetichismo* culturais que fazem com que as obras, de instrumentos de produção, portanto, de invenção e de liberdade possível, sejam convertidas em uma herança, rotinizada e reificada.

(27) Cf. R. Chartier (ed.), *Pratiques de la lecture*, Marselha, Rivages, 1985 (especialmente “Du livre au lire”, pp. 61-82).

(28) Durkheim mostra, por exemplo, que a tradição humanista reduzia o mundo greco-romano a uma “espécie de meio irreal, ideal, povoado, sem dúvida, de personagens que haviam vivido na história, mas que, assim apresentadas, não tinham nada de histórico”, e imputa essa des-historicização à necessidade de neutralizar de alguma maneira a literatura pagã para poder fazer dela a base de um projeto pedagógico que visa incutir um *habitus* cristão (É. Durkheim, *L’évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1938, t. II, p. 99).

(29) Sabe-se que na França, até a Revolução, as línguas e literaturas clássicas constituíam a base do ensino, aparecendo as matérias modernas, como a física, apenas no último ano do secundário (cf. F. de Dainville, “L’enseignement scientifique dans les collèges de jésuites”, in René Taton (ed.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1964, pp. 27-65; P. Costabel, “L’oratoire de France et ses collèges”, *ibid.*, pp. 67-100). Sobre os Estados Unidos e a Inglaterra, ver L. Gossman, “Literature and education”, *New Literary History* (The University of Virginia), n.º 13, 1982, pp. 364-5, n. 8.

(30) É. Durkheim, *L’évolution pédagogique en France*, *op. cit.*, t. II, p. 128.

(31) Cf. M. Arnold, *A French eton, or middle class education and the State*, Londres e Cambridge, 1864 (relatório de uma pesquisa realizada no liceu de Toulouse em 1859), e A. Vuillemin, "Rapport au roi sur l'instruction secondaire", *Le Moniteur Universel*, 8 de março de 1843, pp. 385-91, citados por L. Gossman, "Literature and education", art. citado, p. 365. Ver também A. Prost, *L'enseignement en France, 1800-1867*, Paris, A. Colin, 1968, pp. 52-68.

(32) L. Gossman, "Literature and education", art. citado, pp. 341-71, especialmente p. 335.

(33) Mostrei alhures que a propensão a estender quase sem limites a postura do *lector*, que caracterizou certas formas do estruturalismo etnológico e semiológico, e a submeter à "leitura" "coisas" que não são feitas (apenas) para ser lidas (ou seja, em desordem: os ritos, as estratégias de parentesco, as obras de arte ou mesmo certas formas de discurso), é um princípio de erros sistemáticos. O paradigma desses erros é o que Bakhtine chama de filologismo, relação letrada com a letra morta que leva a constituir a língua como cifra que permite decifrar uma mensagem tacitamente considerada como desprovida de qualquer outra função que não a que tem para o erudito, a saber, ser decifrada. Só se pode escapar ao epistemocentrismo à custa de uma reflexão que é, ao mais alto grau, epistemológica, já que toma por objeto a própria postura epistêmica, o ponto de vista teórico, e tudo que o separa do ponto de vista prático.

(34) O melhor atestado da universalidade dessa disposição profissional é sem dúvida a ausência (baseada também no medo de derogar caindo no "historicismo") de todo esforço, naqueles que se valem do marxismo, para "historicizar" os conceitos "marxistas", mesmo os mais visivelmente ligados a conjunturas históricas.

(35) H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 144.

(36) *Ibid.*, p. 152 e também pp. 170-1.

(37) Por exemplo: "Cada um conhece a singular impotência de nosso julgamento por toda parte onde o recuo do tempo não nos forneceu normas certas. É assim que o julgamento feito sobre a arte contemporânea é desesperadamente incerto para a consciência científica. É manifestamente sob a ação de preconceitos incontroláveis que abordamos tais criações, submetidas a hipóteses que nos seduzem excessivamente para que possamos dominá-las pelo saber, e que chegam a conferir à produção contemporânea um excesso de ressonância (*eine Uberresonanz*), fora de proporção com seu verdadeiro teor, com sua verdadeira significação" (H.-G. Gadamer, *ibid.*, p. 138).

(38) Uma revolução simbólica (a operada por Manet, por exemplo) pode ser-nos incompreensível enquanto tal porque as categorias de percepção que ela produziu e impôs se nos tornaram naturais e aquelas que derrubou se nos tornaram estranhas.

2. A gênese social do olho (pp. 348-56)

(1) M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972; trad. fr. de Y. Delsaut, *L'oeil du quattrociento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

(2) Cf. P. Bourdieu, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. xx, n° 4, 1968, pp. 640-64.

(3) *Ibid.*, p. 648.

(4) *Ibid.*, p. 656.

(5) *Ibid.*, p. 649.

- (6) *Ibid.*, p. 646.
- (7) *Ibid.*, p. 642.
- (8) As páginas que se seguem são uma versão modificada de um artigo escrito em colaboração com Yvette Delsaut (cf. P. Bordieu e Y. Delsaut, "Pour une sociologie de la perception", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 40, 1981, pp. 3-9).
- (9) M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, *op. cit.*, p. 3.
- (10) Cf. Baxandall, *op. cit.*, p. 16.
- (11) *Ibid.*, p. 23.
- (12) *Ibid.*, p. 109.
- (13) *Ibid.*, prefácio.
- (14) *Ibid.*, p. 109.
- (15) *Ibid.*, p. 109.
- (16) *Ibid.*, p. 110.
- (17) *Ibid.*, p. 150. Vê-se bem essa preocupação de evitar tomar as coisas da lógica pela lógica das coisas na prudência com que Baxandall acolhe toda pesquisa das fontes históricas, especialmente filosóficas, das palavras com as quais os pintores ou seus amigos exprimiam suas "idéias" sobre a pintura e sobre a arte. (Cf. M. Baxandall, "On Michelangelo's mind", *The New York Review of Books*, vol. XXVII, n° 15, 8 de outubro de 1981, pp. 42-3.)
- (18) M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, *op. cit.*, p. 11.
- (19) J. le Goff, "The Usurer and Purgatory", in *The dawn of modern banking*, Los Angeles, Yale University, 1979, pp. 25-52; também *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

3. Uma teoria em ato da leitura (pp. 357-64)

- (1) W. Faulkner, "Une rose pour Emily", in *Treize histoires*, Paris, Gallimard, 1939, p. 135.
- (2) M. Perry, *Literary dynamics, how the order of a text creates its meanings (Poetics and comparative literature)*, Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1976.
- (3) Ou seja, para as três primeiras páginas da narração: "desde aquele dia em que, em 1894, o coronel Sartoris...", "que datava da morte de seu pai", "a geração seguinte", "dia primeiro de janeiro" — sem indicação do ano —, "oito ou dez anos antes", "dois anos depois da morte de seu pai e pouco tempo depois que seu namorado a abandonara".
- (4) Não é preciso dizer que não se tem necessidade de atribuir ao autor uma consciência explícita dos mecanismos que emprega e dos quais tem, como todo agente social, o domínio prático. Assim, é provável que ele não (se) coloque a questão do sexo do leitor *postulado*. E por que o faria, já que, segundo toda probabilidade, o dispositivo funcionará igualmente no caso de o leitor ser uma mulher?
- (5) J.-P. Sartre, "A propos de *Le bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner", *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 65-75.
- (6) Cf. J. R. Searle, *Intentionality: an essay in the philosophy of mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

POST-SCRIPTUM. Por um corporativismo universal (pp. 369-78)

- (1) P. Champagne, *Faire l'opinion: le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit, 1960.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- About, E., 87, 109-10
Abrams, M. H., 403, 416-7
Achard, M., 109
Agathon, 228
Aicard, J., 295
Albalat, A., 391-2
Albinoni, T., 288
Albrecht, M. C., 414
Alembert, J. Le R. d', 381
Alexis, P., 108, 143, 390
Anderson, R., 386
Anglès, A., 413, 415
Antal, F., 221, 409
Antoine, A., 139-41, 299-300
Apollinaire, G., 275, 303
Aristóteles, 154
Arnaud, M., 307
Arnold, M., 419
Aron, R., 219, 240, 252, 312
Artaud, A., 160
Asholt, W., 112, 391
Astruc, A., 85
Atlas, J., 180
Auerbach, E., 204, 401
Augier, É., 68, 81-2, 87, 90, 97, 109-10, 114
Aurier, A., 302
Austin, J.-L., 332
- Babou, H., 84, 91
Baceque, A. de, 400
Bachelard, G., 338, 418
Badesco, L., 118, 388, 392, 394
Baker, C., 162
- Bakhtine, M., 349
Bakhunin, M. A., 177
Ballangé, G., 405
Balzac, H. de, 56, 72-3, 109, 113, 117, 122, 369, 381, 387, 390
Banville, T. de, 66, 79-80, 85, 87, 91, 95, 97, 105, 300-1, 389
Barbara, 95, 109-10
Barbey d'Aureville, J., 79, 85, 97, 105, 109, 138, 301, 317
Barbier, A., 80, 388
Barnett, J. H., 414
Barrès, M., 139, 287, 410
Barthes, R., 47, 385, 404-5
Bataille, G., 239-40, 400
Baudelaire, C., 23, 63, 66-8, 75-81, 83-5, 87, 90-1, 93-4, 95-7, 99-101, 105, 111-2, 115, 118-9, 121, 126-7, 130-1, 134, 138, 151, 154, 156, 217, 231, 272, 296, 300-1, 329, 334, 369, 387-90, 394, 396, 410
Baumgarten, A., 329
Baxandall, M., 348, 350, 352-3, 355, 419-20
Bayle, P., 233, 406
Bazire, E., 76, 387
Beauclair, H., 142
Beauvoir, S. de, 95, 400
Becker, C., 404, 406
Becker, H. S., 233
Beckett, S., 164, 239, 397, 412
Beethoven, L. van, 171
Belmont, G., 176
Ben, 195
Benjamin, W., 324

- Benveniste, É., 398
 Béranger, P. J. de, 82, 388
 Berbard, C., 137
 Berdahl, R., 408
 Berg, A., 273
 Bergerat, E., 388, 391
 Bergeron, L., 386
 Bergson, H., 12
 Berkeley, G., 408
 Berlioz, H., 119, 400
 Berthelot, M., 69, 110, 136
 Bertrand, J.-P., 409-10, 415
 Biasi, P.-M. de, 405
 Bill, M., 168
 Blanc, L., 91, 100
 Blanchot, M., 239-40
 Blanqui, L. A., 151
 Bloch-Lainé, F., 252
 Bloom, A., 405
 Boileau, N., 112, 119, 126
 Boltanski, L., 408
 Bonheur, G., 176
 Bonnat, L., 69, 90, 276
 Bonnetain, P., 138
 Bonvin, F., 91-3, 95, 110
 Borel, P., 113
 Botticelli, S., 351
 Bouguereau, A. W., 90
 Bouilhet, L., 76, 104-5, 119, 300, 389-90
 Boulanger, L. C., 69
 Bourdieu, P., 391, 398, 401-8, 412, 417-20
 Bourdon, F., 413
 Bourget, P., 133, 138, 143, 146, 295, 410-1
 Bourgin, H., 416
 Boutroux, É., 231
 Bouvier, E., 388, 391
 Breton, A., 63, 249, 271, 409, 411-2
 Brisset, J.-P., 275, 279, 411
 Brombert, V., 383
 Brooks, C., 221-2
 Bruneau, J., 120, 224, 383, 390-2
 Brunetière, F., 146
 Brunot, F., 147
 Brunschwig, L., 238
 Büchon, M., 91
 Buck, P., 177
 Buffon, G. L., 112
 Buisson, J., 71
 Burnouf, E. L., 119
 Cabanel, A., 65
 Camus, M., 239-40
 Canguilhem, G., 381, 402
 Carbonel, G. le, 395
 Carco, F., 307
 Cardinal, R., 278
 Casanova, P., 249, 407
 Cassagne, A., 70, 77, 300, 386-9, 410, 414, 416
 Cassirer, E., 207, 402
 Castagnary, J. A., 91, 110
 Céard, H., 132, 143
 Céline, L. F., 137, 239
 Cellier, L., 393
 Cervantes, M. de, 109
 Chaillou, M., 13
 Chamboredon, J.-C., 385
 Champagne, P., 420
 Champfleury, J., 66, 72, 74, 79, 83, 85, 89, 91-5, 97, 102, 108-15, 117-8, 120-1, 130, 155, 161, 297-9, 302, 335, 388
 Chantepie, L. de, 384
 Charle, C., 396, 408, 412
 Charpentier, G., 86, 387-8
 Chartier, R., 387, 418
 Chateaubriand, A. de, 112, 155
 Chauvet, L., 400
 Chenavard, A., 95, 110
 Cherniss, R., 388
 Chevalier, E., 389
 Chomsky, N., 205
 Chopin, F., 288
 Cladel, J., 414
 Cladel, L., 297
 Clancier, G.-E., 166
 Claudel, P., 307
 Claveau, A., 392
 Clavel, B., 166, 176
 Clemenceau, G., 394
 Cohen, J., 410
 Colet, 67, 82, 91, 384-5, 391-4
 Colette, S. G., 177
 Comte, A., 381
 Copeau, J., 160

- Copérnico, N., 13
 Coppée, F., 295
 Corbière, T., 142
 Corneille, P., 396
 Courbet, G., 91, 93, 95, 110-2, 120, 158, 185, 297-9, 335, 395
 Courteline, G., 275
 Cousin, V., 97, 125, 151
 Cravan, A., 133
 Cuvier, G., 119

 Dainville, F. de, 418
 Dalle, F., 252
 Dandrel, L., 400
 Dangelzer, J. V., 385
 Danto, A., 321, 323, 417
 Darbel, A., 417
 Darnton, R., 72, 285, 371
 Darwin, C., 13, 119
 Daumier, H., 155
 Daval, R., 273, 411
 Decamps, A. G., 155
 Delacroix, E., 66, 155, 161, 334, 400, 417
 Delaroche, P., 90, 255
 Delavigne, C., 109
 Delescluze, L. C., 156
 Delessert, sra., 124
 Delille, J., 113
 Delsaut, Y., 420
 Delvau, A., 92
 Demory, B., 398
 Denys, H., 129
 Descartes, R., 404, 408
 Descaves, L., 138
 Descharmes, R., 387, 391, 394
 Descotes, M., 400
 Desnoyers, L., 90-1, 95, 110
 Diderot, 67, 92, 267, 357, 381
 Dine, J., 168
 Dorin, F., 166, 400
 Dort, B., 414
 Dostoievski, F., 177
 Douchin, J.-L., 54
 Dreyfus, A., 78, 150, 152, 161, 370-1
 Drouant, A., 400
 Du Camp, M., 76-7, 85, 96, 103, 122-4, 298, 389, 393, 410

 Dubois, J., 409-10, 415
 Duchamp, M., 159, 185, 197, 275, 278-80, 324-5, 411, 417
 Dumas, A., filho, 90, 110, 114
 Dumas, A., pai, 68, 109, 269, 390
 Dumesnil, R., 391, 394
 Dupont, P., 91, 95, 110, 388
 Dupré, J., 155
 Durand, P., 409-10, 415
 Duranty, E., 68, 74, 79, 85, 95, 110-1, 113-4, 391
 Duras, M., 400
 Durkheim, É., 147, 339, 366-7, 418
 Durry, M. J., 45, 122, 224, 380, 384
 Duseigneur, J., 156

 Edmond, C., 69
 Eliade, M., 222
 Eliot, T. S., 221
 Empédocles, 346
 Erckmann-Chatrrian, 131
 Ernst, M., 399
 Escarpit, R., 409
 Estaunié, É., 139
 Even-Zohar, I., 406

 Faulkner, W., 160, 216, 239, 358-64, 366-7, 420
 Fauré, G., 230-1
 Faure, M., 406
 Fénéon, F., 395
 Feuillet, O., 65, 66, 90, 99, 109-10
 Féval, P., 65, 109, 390
 Feydeau, E., 68, 86, 103, 110, 130-1, 389, 391, 394
 Fichte, J. G., 251
 Fish, S., 336
 Flammarion, C., 176
 Florian-Parmentier, 137-8, 145
 Floupette, A., 142
 Fort, P., 140
 Foucault, M., 225, 227, 229, 235, 405
 Fouillée, A., 231
 Fourastié, J., 252
 Fourier, C., 100
 France, A., 138, 283, 287, 410
 Francesca, P. della, 346, 349-50, 351

- Freud, S., 13, 17, 39, 214, 384
 Froger, B., 391
 Fromentin, E., 105, 410

 Gadamer, H. G., 12, 324, 341, 343-5, 379, 417-9
 Galan, F. W., 406
 Galileu, 406
 Gallo, M., 166, 176
 Gamboni, D., 159, 396, 404
 Gardner, H., 188
 Gautier, T., 66, 68-9, 79-80, 85-6, 91, 95, 97, 103, 115, 117-9, 126-7, 134, 156, 159, 188, 191, 231, 268, 300, 372, 389-91, 400-1
 Gavarni, P., 95
 Genette, G., 47, 223-4, 385, 388-9, 391, 418
 Ghil, R., 302
 Ghirlandaio, 355
 Gide, A., 139, 160, 239, 241, 271, 287, 307, 396
 Gil, A., 279
 Gilbert, J. B., 413
 Gillis, J. R., 408
 Giorgione, 121
 Giradoux, M., 239
 Goethe, J. W. von, 13, 379, 404
 Goffman, L., 410
 Goldmann, L., 221, 230, 379, 409
 Gombrich, E. H., 221
 Goncourt, E., 66-7, 69, 77, 84, 95, 98-9, 105, 123, 139, 269, 272, 298, 300, 389, 411
 Goncourt, J. de, 66, 67, 69, 77, 84, 95, 99, 105, 139, 269, 298, 300, 389
 Goodman, N., 368, 416
 Gossman, L., 340, 419
 Gothot-Mersch, C., 224
 Grasset, D., 176
 Griff, M., 414
 Grojnowski, D., 395, 410
 Guetta, P., 399
 Guilbaud, G.-T., 273, 411
 Guilbeaux, H.-M., 145
 Guizot, F., 71, 151, 372

 Hacking, I., 154
 Haddad, J. A., 96
 Hans, S., 391

 Hartung, H., 180
 Haskell, F., 255, 266, 408, 413
 Hebel, F., 91
 Hegel, F., 240-1
 Heidegger, M., 11-2, 193, 240-1, 344-5, 363, 415
 Heine, H., 82
 Henning, E. B., 412
 Hennique, L., 143
 Herder, J. G. von, 337
 Hire, J. de la, 145
 Hölderlin, F., 11
 Houghton, W. E., 417
 Houssaye, A., 91
 Hughes, R., 408-9
 Hugo, V., 90-1, 131, 155, 268-9, 272, 296, 388, 397, 400, 410
 Hulme, T. E., 319, 416
 Hume, D., 408
 Huret, J., 140, 146, 148, 306, 395-6, 410-1
 Husserl, E., 223, 240-1, 305, 363
 Huysmans, G. C., 79, 132, 138, 143, 146, 158-9

 Ionesco, E., 239
 Iser, W., 336-7, 417

 Jacob, M., 145
 Jakobson, R., 160, 217, 221, 223, 320, 406, 416
 James, H., 383
 Jammes, F., 288, 307
 Janin, J., 82, 109, 390, 411
 Jérôme, 65, 276, 277
 Johns, J., 168
 Jouffroy, T., 151
 Jouvenel, B. de, 252
 Joyce, J., 160, 216, 239, 412
 Jung, C., 222
 Jurt, J., 392, 414

 Kafka, F., 239
 Kajman, M., 385
 Kandinsky, W., 185
 Kant, E., 13, 221, 222, 240, 251, 319, 329, 341, 343-5, 348, 350, 402, 408, 417
 Kanters, R., 170, 398

- Karr, A., 95
 Kempf, R., 55
 Jlein, R., 412
 Klein, Y., 335
 Kock, P. de, 90, 109, 113
 Kojève, A., 240
 Kuklick, B., 408
 Kupka, F., 185

 La Fontaine, J. de, 112
 Lacan, J., 279
 Lachelier, J., 231
 Lacordaire, H., 79
 Lacuzon, A., 145
 Laffont, R., 162, 168, 176, 398
 Lamarck, J.-B., 119
 Lamartine, A. de, 89, 91, 130, 268, 272, 372
 Lambrichs, G., 167
 Lamennais, F. R. de, 91, 100
 Landino, C., 353
 Lanson, G., 147, 217
 Lapiere, D., 176
 Lavisé, E., 147
 Le Roy, E., 414
 Leavis, F. R., 222
 Leconte de Lisle, C. M., 66, 77, 79-80, 85,
 97, 102, 105, 119, 145, 151, 296, 297, 301,
 396
 Le Goff, J., 355, 420
 Leibniz, G. W., 323, 408
 Leibowitz, R., 273, 411
 Lemaître, J., 283
 Leroux, P., 91
 Lethève, J., 392
 Lévi-Strauss, C., 204, 217
 Lévy, M., 85-6, 380, 387
 Lewin, K., 203, 207
 Lewis, D., 409
 Lichtenstein, R., 168
 Lidsky, P., 415
 Locke, J., 408
 Lorau, R., 411
 Louyis, P., 288
 Lugné-Poe, 140, 141, 146, 299, 300
 Lukács, G., 230, 379
 Lutero, M., 217
 Luxemburgo, R., 177

 Macaire, R., 155
 McGuinness, B., 404
 Maeterlinck, M., 146, 287
 Maistre, sr. de, 100
 Malaquin, L., 395
 Mallarmé, S., 141-2, 160, 231, 269, 272, 284,
 300-2, 309-11, 341, 365-6, 415
 Malraux, A., 239
 Manet, É., 80, 112, 115, 121-2, 125-6, 129,
 132, 152-4, 157, 161, 286, 334, 392
 Manzoni, A., 195
 Marcabru, P., 398
 Marguerite, P., 138-9
 Maricourt, R. de, 389, 392
 Marinetti, F. T., 145, 412
 Marmontel, J.-F., 67
 Martin, H. J., 387
 Martino, P., 92, 388, 390, 393
 Marwitz, F. A. von der, 251
 Marx, K., 33, 49, 193, 196, 198, 204-5, 214,
 347
 Masaccio, 354
 Massé, P., 252
 Massis, H., 147
 Mathieu, G., 91, 95, 110, 388
 Mathilde, princesa, 66-9
 Mauclair, C., 139, 395
 Maupassant, G. de, 143, 148, 365
 Mauriac, F., 239
 Mauss, M., 195, 310, 325
 Meinong, A., 305
 Meiss, M., 409
 Ménard, L., 151, 301
 Mendes, C., 295
 Mérimée, P., 110
 Merleau-Ponty, M., 240
 Merlet, G., 394
 Meyerhold, V. E., 160
 Miceli, S., 408
 Michaut, G., 391
 Michel, L., 415
 Michelet, J., 91, 119, 151, 349, 371-2, 392
 Mignet, A., 392
 Mirbeau, O., 143
 Mondrian, P., 181
 Monet, C., 394
 Monnier, H., 155

- Monselet, C., 91, 111, 117
 Montaigne, M. de, 106
 Monty, E., 384
 Moréas, J., 147, 410
 Morice, C., 147
 Moritz, K. P., 329
 Mornet, D., 395
 Morny, duc de, 66
 Morris, D., 177
 Mortensen, R., 181
 Motte, A., 64
 Moulin, R., 401
 Müller, A., 251
 Muller, M., 310, 395
 Murger, H., 72, 74, 83, 91-3, 95, 109, 111-2,
 120-1, 125
 Musset, A. de, 74, 83, 90, 109, 155, 269

 Nadeau, M., 398
 Napoleão III, 66, 76
 Neffetzer, A., 69
 Nerval, G. de, 91, 95, 156, 372
 Nicolle, É.-F., 278
 Nisard, D., 151
 Noriac, J., 117

 O'Boile, L., 387
 Olivier, F., 412
 Osborne, H., 319, 416

 Panofsky, E., 132, 205, 221, 306, 320, 340,
 402, 406, 416
 Pareto, V., 258, 408
 Pariente, J. C., 409
 Parmênides, 346
 Parsons, T., 228
 Pascal, B., 86
 Pauvert, J.-J., 171
 Péguy, C., 307
 Perry, M., 359, 400, 420
 Peuchmaurd, J., 176
 Picard, R., 395, 404
 Picasso, P., 275
 Pichois, C., 387-8, 390
 Pissarro, C., 74, 158, 396
 Planche, G., 95, 390-1
 Platão, 14, 377

 Plutarco, 132
 Poncey, C., 388
 Ponge, F., 160
 Poniatowski, M., 252
 Ponsard, F., 65, 66, 68, 87, 97, 114, 388, 390
 Ponson du Terrail, P. A., 70
 Ponton, R., 231, 303, 395, 406, 408, 413, 415
 Popper, K., 305-6, 415
 Poulet, G., 337
 Poulet-Malassis, P. A., 66, 85, 91, 95
 Prévault, A., 110
 Prost, A., 387
 Proudhon, P. J., 69, 91, 100, 130, 152, 158
 Proust, M., 12, 47, 124, 207, 286, 319, 402-3,
 412

 Quebeau, R., 11
 Quine, W. V. O., 208
 Quinet, E., 91, 119

 Rabbe, A., 249
 Racine, J., 193, 396
 Ransom, J. C., 222, 405
 Rauschenberg, R., 168
 Raymond, M., 180
 Raynaud, E., 302
 Redon, O., 159
 Régnier, H. de, 287, 307, 395
 Renan, E., 66, 69, 77, 79, 98, 110, 136, 147,
 152, 269, 301, 389, 410
 René, D., 180, 397-9
 Revel, J.-F., 176
 Rey, H.-F., 176
 Rey, P., 167
 Reynaud, E., 414
 Ricardou, J., 399
 Richard, J.-P., 384
 Richardson, J., 386
 Riffaterre, M., 336, 417
 Rimbaud, A., 142, 277, 412
 Robbe-Grillet, A., 164, 267
 Rolmer, L., 145
 Romain, J., 138, 279
 Ronsard, P. de, 410
 Rorty, R., 408
 Rosenberg, H., 408
 Rosenquist, J., 168

- Rosny, J.-H., 138
 Rouaud, J., 397
 Roubine, J.-J., 395
 Rousseau, D., 151, 275, 276, 277, 279, 411, 412
 Rousseau, J.-J., 117
 Rousseau, T., 155
 Roussel, R., 279
 Rubin, W. S., 412
 Russell, B., 388
 Ryner, H., 145
- Sabatier, sra., 67
 Saint-Amant, M. A. G. de, 14
 Saint-Cyr, C., 145
 Saint-Hilaire, G., 119, 120
 Saint-Simon, L. de, 100, 371
 Saint-Victor, P., 69
 Sainte-Beuve, C. A., 12, 66, 69, 80, 93, 107, 110, 116, 122, 390
 Sallenave, D., 379
 Sand, G., 42, 45, 69, 76, 91, 99-100, 122, 384-5, 389-90, 394
 Sandeau, J., 65, 80, 90, 109, 387
 Sarcey, F., 112
 Sardou, V., 114
 Sartre, J.-P., 30, 49, 55, 96, 106, 212-4, 216, 238-41, 291, 361-3, 382, 396, 404, 407, 420
 Sasseta, S. G., 354
 Satie, E., 342
 Saussure, F. de, 220, 223, 309
 Schapira, M. C., 389
 Schapiro, M., 414
 Schiller, F. von, 329
 Schnapper, D., 417
 Schneewind, J. B., 408
 Schoenberg, A., 273
 Schoffer, N., 181
 Schopenhauer, A., 14, 329
 Schumpeter, J., 312
 Schuré, É., 140
 Scott, W., 109, 121
 Scribe, E., 400
 Searle, J. R., 363, 420
 Seignobos, C., 147
 Shaftesbury, conde de, 329
 Shakespeare, W., 39, 218
- Shattuck, R., 411
 Siegfried, J., 64
 Simon, C., 272, 397, 399-400
 Simonot, B., 397
 Skinner, Q., 408
 Slama, B., 385
 Smith, A., 251
 Solms, sra. de, 66
 Spillane, M., 177
 Spinoza, B., 306, 408
 Spitzer, L., 221
 Steiner, P., 406
 Stendhal, 110
 Strawson, P. F., 319, 416
 Stroehlin, sra., 104
 Strowski, F., 386, 388
 Sue, É., 102, 390
 Szondi, P., 222, 405
- Tailhade, L., 415
 Taine, H., 66, 69, 107, 110, 136, 138, 147, 152, 269
 Talabot, P., 64
 Talma, F. J., 44
 Tarde, A. de, 147
 Tate, A., 222
 Theuriet, A., 138
 Thevoz, M., 412
 Thibaudet, A., 54, 393
 Thierry, A., 151
 Thiers, L. A., 151, 392
 Thiesse, A. M., 415
 Thuau, E., 396
 Ticiano, 121
 Todd, O., 176
 Todorov, P., 406
 Trier, 207, 225
 Tynianov, C. J., 229, 406
 Tzara, T., 271, 409, 412
- Uccello, P., 277
- Vacquerie, A., 66
 Valéry, P., 221, 243, 271, 307, 357
 Vallès, J., 95, 110, 112
 Vallier, D., 412
 Vapereau, G., 388

Vasarely, Y., 168, 180, 181
 Vasque, L., 130
 Velázquez, D. R. S. y, 121
 Vellay, C., 395
 Venturi, L., 394
 Verlaine, P., 141-2, 269, 301-2
 Vermorel, A., 118, 130
 Vernet, H., 90
 Vernois, P., 414
 Viala, A. de, 395
 Vicaire, G., 142
 Vigny, A. de, 112, 155, 269
 Villemain, A. F., 80, 151
 Villiers de L'Isle Adam, A., 79, 87, 119
 Villon, J., 278
 Vivaldi, A., 288
 Vogüé, M., 231
 Voltaire, 371
 Vuillemain, A., 419
 Wagner, R., 137, 273, 309
 Warhol, A., 168, 323, 335
 Warren, A., 212, 320, 404, 416
 Warren, R. P., 221
 Weber, M., 33, 71-2, 157, 169, 208-9, 229,
 232, 234, 245, 282, 407
 Webern, A. von, 273
 Weinberg, B., 392, 394
 Wellek, R., 212, 221, 320, 404, 405, 416
 Williams, R., 72
 Williams, T., 405
 Wilson, S., 278
 Wimsatt, W. K., 223
 Wittgenstein, L., 15, 253, 330, 348, 369, 404
 Wohl, R., 147, 396
 Wolfe, T., 413
 Woolf, V., 160, 204, 216, 412
 Ziegler, J., 387-8, 390
 Zola, É., 68, 78, 111-2, 114, 134, 136, 139-40,
 143, 148-53, 158, 161, 241, 265, 271, 291,
 298, 371-3, 391, 395-7

ÍNDICE DOS CONCEITOS

- adolescência, 27, 33, 49
alodoxia, 33, 275, 360
amor, formas de, 36-40, 73
análise interna vs externa, 207, 221-33
anomia, institucionalização da, 152, 261
antiintelectualismo, 219, 298, 314-5
arte
 bruta, 277
 e dinheiro, 25-7, 111, 175-9, 168-70, 185, 245, 287
 social, 75, 89, 91, 100, 105, 111, 120, 138
assinatura (*griffe*), 260, 324, 326
autonomia, grau de, 249-50, 291
- banalização, desbanalização, 160, 229, 286-7
biografia, 217, 275, 292
boemia, 23, 33, 37, 66, 68, 70-4, 81-4, 91, 99, 105, 120, 279, 302, 372
cabaré, 40, 279
campo, 24, 27, 102-3, 152, 207-9, 225, 234, 259
 científico, 226
 do poder, 24, 28, 33-4, 46, 67, 77, 81, 124, 147-8, 243-52, 324
 literário, 40, 68, 75, 77, 108, 115, 124, 141, 243-52, 262-3, 285
 político, 68, 111
 relações entre artístico e literário, 151-7, 162
canonização, processo de, 255
capital simbólico, 163, 168, 193, 250, 290, 293-4, 301, 307
categorias, esquemas classificatórios, 326, 330-6, 350, 353
cinismo, 187-9, 306-7
- colocação, senso da, 269-70, 292
compreensão, 49, 108, 322, 337-8, 345, 351, 365
conluio, 258
conservantismo, 33, 251-2, 312-6, 344
contrários, conciliação dos, 97, 114-6, 234-5
crença, 192-9, 211, 259, 308-9, 311, 325-6, 365-7
 efeito de, 48
 patologia da, 27-8, 366-8
"curto-circuito", paralogismo do, 280
- definição, lutas de, 253-6
denegação (*Verneinung*), 17, 48, 123, 170, 177, 191-2
 da economia, 289
 ver também economia
desejo, 259
desinteresse, 37, 44, 87, 151, 155, 193, 245, 247, 285
diacrítica, percepção, 280, 335-6
distinção, dialética da, 146-7
divulgação, lógica da, 287
doxa, 210, 212, 221, 223, 321, 341, 345, 360
- economia dos bens simbólicos, 101-4, 155-6, 162-86, 245-7
Educação sentimental, A, 17-59, 63, 120-5, 128, 131-2, 368
emergência, 63, 154, 290, 322, 326, 343
empolados, pintores, 129
envelhecimento social, 24, 34, 36, 49, 145, 168-79, 181, 270-1, 287-8, 292
 ver também idade

- época, marcar, 179-84
 escrita, 40-4, 46-7, 49, 113, 115-7, 123-4, 126, 128-9, 154, 224, 272, 361
 espaço dos possíveis, 37, 108, 122-4, 139, 150, 235, 262-3, 265-70, 274, 294, 343, 345
essentialist fallacy, 321-4, 332
 ver também "purificação"
 essência, como quintessência histórica, 160, 325
 estatística literária, 88, 212, 254
 estilo indireto livre, 47, 132
 estilo, 47, 116-7, 119, 126, 264
 estruturalismo, 222-3
 ética e estética, 94, 97, 129-32, 157
 exemplificação, 48, 367-8
 externa, análise, *ver* análise
- farisaísmo, 131-2
 fetichismo, 258-61, 309, 311, 324, 326
 folhetim, 40, 66, 77
 forma, 17-8, 123-6, 128-9, 131-2, 159-61, 336
 formalismo, 336, 338
 realista, 18, 127
 russo, 223-9
 fórmula geradora, 28, 44, 63, 98, 112, 337
 fotografia, 276
 fronteiras, 255
- gêneros, 264, 267-8, 273, 285
 hierarquia dos, 108-9, 133-46
 geração, 146-7
 artística, 143, 181, 248
 grupos, formação e dissolução dos, 301-3
- habitus*, 84-5, 102, 191, 198-9, 204-7, 225, 243, 258, 262, 265, 270, 289, 292, 294, 299, 304-5, 323, 333, 351, 353-6, 358, 363
 herança, 18, 24-35
 hermenêutica, 222, 337-8, 343-4
 hierarquia, 14, 125, 131, 134-5, 157, 285
 historicização dupla, 344-7, 351-6
 ver também reflexividade
 homologia, 245, 264, 281-4, 287
 entre campos de produção cultural e campo do poder, 186-93, 281-2
 entre espaço das posições e espaço das tomadas de posição, 261-5, 332-3
- entre formas da arte e formas do amor, 36-40
- idade
 artística, 170, 181
 social, 141
- illusio*, 27, 258-61, 304, 308, 310, 324, 365-8e
 ilusão romanesca, 49-50, 365-8
 importância, 294, 366
 imprensa, 68-70, 75
 indignação moral, 32, 77
 "ingênuo" (escritor, pintor), 122, 252, 273-81, 335
 intelectual, 150-2, 370
intelligentsia proletaróide, 33, 72, 92, 285, 314
 intensificação da experiência, 15, 129
 interesse, *ver* *illusio*, desinteresse
 interna, análise, *ver* análise
 investimento, 27, 40, 49
 ver também *illusio*
- lector*, 207, 221, 336-41
 ver também *skholé*
 leitura, 11, 272, 336-41, 346-7
 liberdade, margem de, 269
 libido, 197
- mecenato, mecenas, 65, 84
 de Estado, 161
 meio, 24
 ver também campo
 morfológicos, fatores, 71, 262
 mudança, 182-5, 234, 270-3
 interna e externa, 285
 museu, 321, 328, 409
 narcisismo, 13, 338
 negociante de arte (de quadros, editor), 22, 36, 169, 193-4, 259
 neutralismo, 41-2, 44, 47, 98, 119, 130
 nihilismo, 114, 130
 nobreza, 358-61
nomos, 78-80, 153-4
- "olho", *ver* *habitus*
 oferta e procura, *ver* homologia
 origem social, 290
- "parente pobre", 74, 96, 106, 257

pares de oposições, 114-6, 220, 326, 331-2, 403
 paródia, 263, 271
 perspectiva, 132
 poesia, 66, 138, 140
 ponto de vista, 64, 107-10, 154, 218-33, 243, 253, 331
 possíveis, *ver* espaço
 prazer, 12-3, 308-10, 349, 351, 366
 presente, campo do, 182-3
 ver também tempo
 problemática, 265
 ver também espaço dos possíveis
 "purificação", processo de, 160-1, 272, 333-6

 razão de Estado, 159-60
 "realidade", 27-8, 50
 ver também crença, *illusio*
 realismo, 17, 74, 109-14, 116, 120, 125, 298
 reflexividade, 220, 236, 272-81, 322, 334
 resistência à análise, 12-3, 48, 210-1
 ressentimento, 32-3, 81, 315
 revolução simbólica, 117, 121, 125-6, 129, 131, 145-6, 153-4, 265, 270-3, 286, 299, 419
 romance, 66, 108-10, 128, 145, 262, 272, 303, 410

 salões, 66-9, 109, 283
 seriedade, 26-7, 29, 49, 177, 340
skholé e paralogismo escolástico, 236, 323, 340-1, 366
 ver também lector
 socioanálise, 18, 40

 teatro, 139-40
 burguês, 39-40, 88-90, 184, 257, 282
 de Flaubert, 114
 tempo, 182-4
 Tersites, ponto de vista de, 218-20
 tomada de posição, 107, 220, 262-3, 265
 ver também homologia
 trajetória, 24, 29, 59, 105, 124, 243, 292-4, 312
 transcendência, 12
 ilusão da, 304-11
 transgressão, 96, 131
 trocadilho, 279

 ubiqüidade social, 43
 ver também neutralismo
 universalismo, 150-1, 345, 378

vaudeville, 40, 109, 114, 300, 303