

GOSTOS DE CLASSE E ESTILOS DE VIDA¹

Pierre Bourdieu

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos estilo de vida) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus*, sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto:² a correspondência que se observa entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que engendram, por sua vez, segundo sua lógica específica, práticas infinitamente diversas e imprevisíveis em seu detalhe singular, mas sempre encerradas nos limites inerentes às condições objetivas das quais elas são o produto e às quais elas estão objetivamente adaptadas. Constituído num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos ou estéticos, exprime segundo sua lógica própria a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim, em distinções simbólicas.

¹ Reproduzido de BOURDIEU, P. e SAINT-MARTIN, M. *Goffts de classe et styles de vie*. (Excerto do artigo "Anatomie du goftt".) *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 5, out. 1976, p. 18-43. Traduzido por Paula Montero.

² As correlações estatísticas entre propriedades assim como os vencimentos ou o nível de instrução e tal ou qual prática (a fotografia ou a visita a museus) não autorizam fazer deles fatores explicativos: não é propriamente um baixo ou alto salário que comanda as práticas objetivamente ajustadas a esses meios, mas o gosto, *gosto modesto* ou *gosto de luxo*, que é a transcrição durável delas nas tendências e que encontra nesses meios as condições de sua realização. Isto se torna evidente em todos os casos onde, em seguida a uma mudança de posição social, as condições nas quais o *habitus* foi produzido não coincidem com as condições nas quais ele funciona e onde podemos, portanto, apreender um efeito autônomo do *habitus* e, através dele, das condições (passadas) de sua produção.

O conhecimento das características pertinentes à condição econômica e social (o volume e a estrutura do capital apreendidos sincrônica e diacronicamente) só permite compreender ou prever a posição de tal indivíduo ou grupo no espaço dos estilos de vida, ou, o que dá no mesmo, as práticas através das quais ele se marca e se demarca, se for concomitante ao conhecimento (prático ou erudito) da *fórmula generativa* do sistema de disposições generativas (*habitus*) no qual essa condição econômico-social se traduz e que a retraduz: falar do ascetismo aristocrático dos professores ou da pretensão da pequena burguesia não é somente descrever esses grupos por uma de suas propriedades, ainda que se trate da mais importante, é tentar nomear o princípio gerador de todas as propriedades.

A sistematicidade e a unidade só estão no *opus operatum* porque elas estão no *modus operandi*: elas só estão no conjunto das "propriedades", no duplo sentido do termo, de que se cercam os indivíduos ou grupos – casas, móveis, quadros, livros, automóveis, álcoois, cigarros, perfumes, roupas – e nas práticas em que se manifesta sua distinção – esportes, jogos, distrações culturais – porque estão na unidade originariamente sintética do *habitus*, princípio unificador e gerador de todas as práticas. O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou *héxis* corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da *unidade de estilo* que se entrega diretamente à instituição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.³ Assim, a visão de mundo de um velho marceneiro, sua maneira de gerir seu orçamento, seu tempo ou seu corpo, seu uso da linguagem e suas escolhas indumentares estão inteiramente presentes em sua ética de trabalho escrupulosa e impecável, do cuidado, do esmero, do bem-acabado e em sua

³ Destinado a manifestar a unidade, que a intuição imediata apreende e pela qual se guiam as operações ordinárias de classificação, entre todas as propriedades ligadas a um grupo, o esquema teórico das práticas e das propriedades constitutivas dos diferentes estilos de vida justapõe informações relativas a domínios que o sistema de classificação ordinário separa – a ponto de tornar impensável ou escandalosa a simples aproximação: o efeito de disparate que daí resulta tem a virtude de romper as hierarquias ordinárias, isto é, as proteções que envolvem as práticas mais legítimas, e de deixar transparecer, assim, as hierarquias econômicas e sociais que aí se exprimem, mas sob uma forma *irreconhecível*.

estética do trabalho pelo trabalho que o faz medir a beleza de seus produtos pelo cuidado e paciência que exigiram. *Pars totalis*, cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto nas preferências em matéria de pintura ou de música. Do mesmo modo que a oposição entre bebida e abstinência, intemperança e sobriedade, o bar e o lar simboliza todo um aspecto da oposição entre as classes populares e a pequena burguesia, que identifica suas ambições de ascensão e suas preocupações de respeitabilidade na ruptura com tudo o que associa ao universo repudiado, no interior do universo dos *connaisseurs*, para quem tanto possuir uma cave selecionada quanto ornamentar suas paredes com quadros dos mestres é uma questão de honra, a oposição entre champanhe e uísque condensa o que separa a burguesia tradicional da nova burguesia, da mesma forma que as oposições paralelas entre os móveis Luís XV e os móveis Knoll, ou entre o gaullismo e o atlantismo. As diferenças sociais mais fundamentais conseguiriam, sem dúvida, exprimir-se através de um aparelho simbólico reduzido a quatro ou cinco elementos, tais como Pernod, vinho espumoso, água mineral, Bordeaux, champanhe, uísque, mais ou menos tão completamente quanto através de sistemas expressivos aparentemente mais complexos e refinados com os que os universos da música ou da pintura oferecem à preocupação de distinção.

O luxo e a necessidade

O mais importante das diferenças na ordem do estado de vida e, mais ainda, da “estilização da vida”, reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais – distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação. Tal disposição, que mal podemos chamar de subjetiva, posto que ela é objetividade interiorizada e só pode constituir-se em condições de existência relativamente

liberadas da urgência, depende, por sua vez, de toda a trajetória social.⁴ É assim que as preferências dos operários recaem, com mais freqüência do que para as outras classes, em interiores asseados e limpos, fáceis de manter ou nas roupas de corte clássico sem os riscos da moda que a necessidade econômica, em todo caso, lhes destina. Onde as classes populares, reduzidas aos bens e às virtudes de "primeira necessidade", reivindicam a limpeza e a comodidade, as classes médias, já mais liberadas da urgência, desejam um interior quente, íntimo, confortável ou cuidado, ou um vestuário na moda e original. Por serem já muito arraigados, esses valores lhes parecem como que naturais, evidentes e são relegados ao segundo plano pelas classes privilegiadas. Confortando-se às intenções socialmente reconhecidas enquanto estéticas, tais como a procura da harmonia e da composição, as classes privilegiadas não podem identificar sua distinção às propriedades, práticas ou "virtudes" que, há muito possuídas, não precisam mais ser reivindicadas ou, tornadas comuns, guardam seu valor de uso, mas perdem seu valor distintivo.⁵ Os gostos obedecem, assim, a uma espécie de lei de Engels generalizada: a cada nível de distribuição, o que é raro e constitui um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível anterior ou inferior, torna-se banal ou comum, e se encontra relegado à ordem do necessário, do evidente, pelo aparecimento de novos consumos, mais raros e, portanto, mais distintivos.⁶

Ajustadas a uma condição de classe, enquanto conjunto de possibilidades e de impossibilidades, as disposições são também ajustadas a uma posição, a um nível na estrutura de classes, portanto sempre referidas, ao menos objetivamente, às disposições associadas a outras posições. Por uma espécie de adesão de segunda ordem à necessidade, as diferentes classes se dão como

⁴ Mostramos, em outros escritos, como a disposição muito geral – que poderíamos chamar de "teórica", por oposição a prática – de que a disposição estética é uma dimensão, não pode ser adquirida senão sob certas condições econômicas, aquelas que tornam possíveis a experiência escolar e a suspensão das necessidades e urgências que ela pressupõe e realiza (ver BOURDIEU, P. e BOLTANSKI, L. *Le fétichisme de la langue. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1 (4), jul. 1975, p.2-32).

⁵ A proporção de escolha de adjetivos que acentuam as propriedades propriamente estéticas do interior – composto, cheio de fantasia, sóbrio, discreto, harmonioso – aumenta à medida que nos elevamos na hierarquia social (a mesma tendência se observa para o adjetivo artista, a respeito do amigo).

⁶ Todo um aspecto da ação de "moralização" da classe dominante consiste num esforço para fixar um estado da estrutura da distribuição de bens, exortando as classes que ela chama de "modestas" à "modéstia", e para reforçar, com chamadas à ordem explícitas, disposições de antemão ajustadas a essa ordem.

ideal ético as escolhas implícitas do *ethos* que essa necessidade lhes impõe, recusando ao mesmo tempo as "virtudes" chamadas por outros de necessidades. Não há profissão pequeno-burguesa de ascetismo, nem elogio do limpo, do sóbrio, do bem-cuidado, que não encerre uma condenação tácita à sujeira, à inconveniência, nas palavras ou nas coisas, à intemperança, à imprevidência, ao impudor ou à imprudência, como se os agentes só pudessem reconhecer seus valores naquilo que os valorizam, na última diferença que é também, muitas vezes, a última conquista, na distância genética e estrutural que propriamente os define. Do mesmo modo, não há reivindicação burguesa do desembaraço ou discrição, do desprendimento e desinteresse, que não vise às "pretensões" – sempre marcadas pelo demais ou de menos – da pequena burguesia, acanhada e espalhafatosa, arrogante e servil, inculta ou escolar. Quanto às chamadas à ordem ("por quem você se toma?", "não é para pessoas como nós") onde se enuncia o princípio de conformidade, única norma mais ou menos explícita do gosto popular, e que visam encorajar as escolhas "modestas" em todo caso impostas pelas condições objetivas, elas próprias encerram uma ameaça contra a ambição de identificar-se com outros grupos, de se distinguir, portanto, e se distanciar do grupo; pretensão particularmente condenada nos homens, todo refinamento em matéria de linguagem ou de vestuário sendo imediatamente percebido não somente como um sinal de aburguesamento mas também, inseparavelmente, como o indício de disposições efeminadas. Vemos que toda tentativa de produzir um *organon* estético comum a todas as classes está condenada de antemão, a menos que se jogue sistematicamente com o fato de que a língua, assim como toda moral *universal*, é ao mesmo tempo comum às diferentes classes e capaz de receber sentidos diferentes, ou mesmo opostos, nos usos particulares, até antagonistas, que dela se fazem.

Os grupos se investem inteiramente, com tudo o que os opõem aos outros grupos, nas palavras comuns onde se exprime sua identidade, quer dizer, sua diferença. Assim, sob sua aparente neutralidade, palavras tão comuns quanto prático, sóbrio, funcional, engraçado, fino, íntimo, distinto, estão divididas contra elas mesmas, seja porque as diferentes classes lhes conferem sentidos diferentes, seja porque elas lhes dão o mesmo sentido mas atribuem valores opostos às coisas nomeadas: assim, por exemplo, a expressão *bem-cuidado*, tão fortemente apropriada por aqueles que a fazem dizer seu gosto pelo trabalho

bem-feito, bem-acabado, critério de toda perfeição estética, que está carregada de conotações sociais, confusamente sentidas e recusadas pelos outros; ou ainda *divertido*, cujas conotações sociais, associadas a uma pronúncia, uma elocução socialmente marcada, mais para burguesa ou *snob*, entram em contradição com os valores expressos, afastando aqueles que se reconheceriam seguramente num equivalente popular, como *engraçado* ou *gozado*.⁷

A própria disposição estética, que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição. Capacidade generalizada de neutralizar as urgências ordinárias e de colocar entre parênteses os fins práticos, inclinação e aptidão duráveis numa prática sem função prática, a disposição estética só se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade, como os exercícios de escola ou de contemplação das obras de arte. Dito de outro modo, ela supõe a distância com o mundo (da qual a "distância em relação ao papel", posta em evidência por Goffman, é uma dimensão particular) que está no princípio da experiência burguesa do mundo. O consumo material ou simbólico da obra de arte constitui uma das manifestações supremas do *desembaraço*, no sentido de, ao mesmo tempo, condição e disposição que a língua ordinária dá a essa palavra. O desprendimento do olhar puro não pode ser dissociado de uma disposição geral ao gratuito, ao desinteressado, produto paradoxal de um condicionamento econômico negativo que engendra a distância com relação à necessidade. Deste modo, a disposição estética se define também; objetiva e subjetivamente, com relação às outras disposições: a distância objetiva com relação à necessidade e com relação aos que dela se acham prisioneiros se sobrepõe uma tomada de distância intencional, reduplicação deliberada, pela exibição da liberdade. Na medida em que cresce a distância objetiva com relação à necessidade, o estilo de vida se torna, sempre, cada vez mais o produto de uma "estilização da vida", decisão sistemática que

⁷ Daí o interesse e a extrema complexidade do "teste ético", que consiste em propor a todos os entrevistados, qualquer que seja sua classe social, a mesma lista de adjetivos, para caracterizar o amigo, a vestimenta ou o interior ideal.

orienta e organiza as práticas mais diversas, escolha de um vinho⁸ e de um queijo ou decoração de uma casa de campo. Afirmção de um poder sobre a necessidade dominada, ele encerra sempre a reivindicação de uma superioridade legítima sobre aqueles que, não sabendo afirmar esse desprezo pelas contingências no luxo gratuito e no desperdício ostentatório, permanecem dominados pelos interesses e as urgências mundanas: os gostos de liberdade só podem se afirmar enquanto tais com relação aos gostos de necessidade e, passando por aí para a ordem da estética, constituídos como vulgares. Essa pretensão tem menos chances que qualquer outra de ser contestada, posto que a relação sobre a qual ela se funda, da disposição "pura" e "desinteressada" com relação às condições que a tornam possível, isto é; as condições materiais de existência mais raras porque mais liberadas da necessidade econômica, tem todas as chances de passar despercebida. O privilégio mais classificador tem, assim, o privilégio de aparecer como o mais fundado na natureza.

Conhecendo a gênese e a estrutura da *classificação* arbitrária e desconhecida enquanto tal, portanto legítima, que distingue, no interior do universo dos objetos trabalhados, os objetos socialmente designados como obras de arte, isto é, como exigindo e merecendo serem abordadas segundo uma disposição propriamente estética, capaz de reconhecê-las e de constituí-las enquanto obras de arte,⁹ quisemos estabelecer empiricamente as condições sociais de possibilidade da disposição estética determinando como varia a aptidão para adotar essa disposição. Na falta de poder montar um verdadeiro dispositivo experimental, tentamos medir indiretamente a disposição estética sob a forma da aptidão para *reconhecer* como devendo ser apreendidos esteticamente objetos quaisquer desigualmente constituídos esteticamente, pela produção artística no momento considerado. Essa aptidão funciona sob o modo do conhecimento, isto é, do *saber*, que não implica necessariamente a prática correspondente. As declarações dos entrevistados sobre o que eles estimam "fotografável" delimitam o campo do que aos seus olhos é susceptível de ser constituído esteticamente (por oposição ao que dele é excluído pela sua insignificância, feiúra ou ainda por razões éticas). É dizer que a aptidão para

⁸ No original, *millésime*: cifra indicadora da data de um selo, moeda, ou neste caso – de um vinho. (N. da T.)

⁹ Ver BOURDIEU, P. Disposition esthétique et compétence artistique. *Les Temps Modernes*, . 295, 1971, p.1345-78.

adotar a disposição estética se mede pela distância (que, num campo de produção cuja lei de evolução é a dialética da distinção, é também uma distância temporal, um *atraso*) entre o que é esteticamente constituído por um grupo considerado e o que é esteticamente constituído pela vanguarda artística.¹⁰

Nada distingue, com efeito, mais rigorosamente as diferentes classes do que as disposições e as competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo das obras legítimas; e, mais rara do que essa capacidade relativamente comum, de adotar um ponto de vista propriamente estético sobre objetos já constituídos esteticamente – designados, portanto, à admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os sinais – é a capacidade reservada aos "criadores" de constituir esteticamente objetos quaisquer ou mesmo "vulgares" (porque apropriados, esteticamente ou não, pelo vulgar) ou a aptidão para engajar os princípios de uma estética "pura" nas escolhas mais ordinárias da existência ordinária, em matéria de cozinha, de vestimenta ou decoração, por exemplo. Defrontados com as obras de arte legítimas, os mais desprovidos de competência específica lhes aplicam esquemas de aplicação universal do *ethos*, aqueles mesmos que estruturam sua percepção dos objetos do mundo: não concedendo senão uma atenção secundária à forma, na falta de poder separar os panos de fundo estéticos que impedem de percebê-la enquanto tal, e na falta, sobretudo, de possuir os meios para apreender as propriedades distintivas do modo e do estilo que lhe advêm na sua relação com outras formas (quer dizer, no e pela referência ao campo das obras e à sua história), eles só podem ligar-se na coisa representada, interrogando-se sobre o que ela "quer dizer" e recusando-lhe qualquer valor se não preenche sua função primeira, dizer o que tem para dizer, representar o que representa. Mas ela só é plenamente justificada, qualquer que seja a perfeição com a qual ela preenche sua função de representação, se a coisa representada merece sê-lo, se a função de representação está subordinada a uma função mais alta – por exemplo, louvar e exaltar – fixando-a e eternizando-a, uma realidade digna de ser sublimada. Tal é

¹⁰ Nas prévias submetemos, ao julgamento dos entrevistados, fotografias, na maioria célebres, de objetos que foram simplesmente nomeados nas entrevistas propriamente ditas – pedras, mulher grávida etc. – e as reações registradas diante do simples projeto da imagem se revelaram semelhantes àquelas que suscitava a imagem realizada; recorremos a fotografias, por um lado, para evitar os efeitos de imposição de legitimidade que teria produzido a pintura e, por outro, porque, sendo a prática da fotografia percebida como mais acessível, os julgamentos formulados arriscavam ser menos irreais.

o fundamento do "gosto bárbaro" do qual falava Kant e à qual as formas mais antitéticas do gosto dominante se referem sempre negativamente: esse *funcionalismo* realista não reconhece senão a representação realista de objetos designados pela sua beleza e sua importância social, excluindo a possibilidade de que uma coisa feia possa ser objeto de uma bela representação (a serpente) ou que uma coisa bela fielmente representada não seja bela automaticamente (o pôr-do-sol).¹¹ O interesse pela forma, quando ele se exprime, encontra ainda seu fundamento nos esquemas do *ethos*, disposições éticas que engendram produtos de uma sistematicidade não desejada, em tudo opostas aos princípios mais ou menos completamente explicitados de uma escolha estética.¹² ele só se reveste de seu verdadeiro sentido quando o trazemos ao seu verdadeiro princípio, o gosto pelo trabalho bem-cuidado, por exemplo, que se exprime também em todas as práticas, hipercorreção da linguagem, estrita correção do vestuário ou sobriedade do lar.

A aptidão para pensar objetos quaisquer e ordinários (como uma casca, uma armação metálica, repolhos), espontaneamente "odiosos" (como uma cobra) ou tabus sociais (como uma mulher grávida ou um acidente automobilístico), enquanto belos, ou melhor, enquanto justificáveis de uma transfiguração artística (através da fotografia, o mais acessível dos instrumentos de produção artística), está fortemente ligada ao capital cultural herdado ou adquirido escolarmente.¹³ Somente uma minoria (feita de produtores artísticos, de professores de ensino superior e de intermediários culturais) julga, como o quer a definição legítima da disposição legítima, que qualquer coisa pode ser objeto de uma bela fotografia.

Os membros das classes populares e das frações menos ricas em capital cultural das classes médias recusam sistematicamente a sofisticação propriamente estética quando a encontram em espetáculos que lhes são

¹¹ Para uma análise do gosto popular como "gosto bárbaro" oposto em tudo ao gosto "puro" e "desinteressado", ver BOURDIEU, P. et al. *Un art moyen*. Paris, Ed. de Minuit, 1965. p.113-33.

¹² É esse, sem dúvida, o fundamento objetivo da representação populista do proletário como "em si", opaco, denso e duro, antítese perfeita do intelectual, "para si" transparente para ele mesmo, e inconsistente.

¹³ A dependência dos gostos em matéria de cultura legítima com relação às condições econômicas se estabelece, portanto, ao mesmo tempo por intermédio da disposição estética (cuja constituição e uso – distância com relação à necessidade – elas tornam possível) e do capital cultural que, só podendo ser acumulado – isto é, incorporado – a preço de uma despesa em dinheiro e tempo, é delas uma forma transformada.

familiares, em particular os programas de variedades televisionadas.¹⁴ Sabemos que, do mesmo modo que no cinema, o público popular, muitas vezes desconcertado com os *flash-backs*, gosta das intrigas lógicas e cronologicamente orientadas para um *happy end* e "se encontra" melhor nas situações e nas personagens simplesmente desenhadas do que nas "histórias" ambíguas e simbólicas, agenciadas sem ordem aparente e reenviando a experiências e a problemas totalmente estranhos à experiência ordinária. Vemos, em todos esses exemplos, que o princípio dessas recusas não reside somente na falta de competência técnica, mas na adesão a todo um conjunto de "valores" que nega a pesquisa formal. É assim que o gosto que o público popular manifesta pelos espetáculos mais espetaculares (*music-hall*, teatros de *boulevard*, circo, grandes produções cinematográficas etc.) e pelo aspecto mais espetacular desses espetáculos, trajes, música, ação, movimento fantástico e, sobretudo, a paixão por todas as formas de cômico e notadamente por aquelas que tiram seus efeitos da paródia ou da sátira dos "grandes" (imitadores, cançonetistas etc.) são dimensões do *ethos da festa*, da franca diversão, riso livre que libera colocando o mundo social de cabeça para baixo, invertendo as convenções e as conveniências. Quanto à preferência pela pintura figurativa e pela representação fiel da beleza natural – bela criança, bela menina, belo animal, bela paisagem – ela se inspira evidentemente numa recusa do formalismo que, colocando a forma, isto é, o artista, em primeiro plano, com suas intenções, seus jogos, seus efeitos, joga à distância a própria coisa, e proíbe a comunicação direta e total com a beleza do mundo que é a forma por excelência da experiência estética popular.¹⁵ Nada se opõe mais a esse culto da

¹⁴ "Eu não gosto nada desses negócios todos cortados, onde vemos cabeça, vemos um nariz, vemos uma perna (...) Vemos um cantor que tem três metros de altura, depois ele tem braços de dois metros de largura, você acha isso engraçado? Ah, eu não gosto, é bobo, eu não vejo interesse em deformar as coisas" (padeira de Grenoble). Diferentes pesquisas confirmam essa hostilidade a toda espécie de experimentação formal. Uma pesquisa registra o desconcerto dos telespectadores diante de *Les Perses*, espetáculo estilizado e difícil de seguir devido à ausência de diálogos e de trama visível (*Les Téléspectateurs en 1967*, relatório dos estudos de mercado da ORTF, I, p. 69 et seqs.). Uma outra, que compara as reações diante da "[noite de] gala da UNICEF", de estilo clássico, e "Allegro", menos tradicional, estabelece que o público popular considera a sofisticação das tomadas de cena e da estilização do cenário um empobrecimento da realidade e percebe freqüentemente enquanto deficiências técnicas as tomadas de cena em superexposição; ele aplaude, ao contrário, o que chama de "ambiência", isto é, uma certa qualidade de relações criadas entre o público e os artistas, deplorando como sendo falta de calor a ausência de animadores (ibid., p. 78).

¹⁵ A experimentação formal – que, na literatura ou no teatro, leva à *obscuridade* – é, aos olhos do público popular, um dos indícios daquilo que é por vezes sentido como um desejo de afastar

beleza e da alegria do mundo ao qual o artista deve servir do que as pesquisas da pintura cubista, percebidas como agressões, unanimemente denunciadas, contra a ordem natural e, sobretudo, contra a figura humana.

As distâncias entre as classes não são menos marcadas quando consideramos a competência específica que é uma das condições (tácitas) do consumo de bens de cultura legítimos. Assim, o número de compositores de música identificados é estreitamente função do capital escolar (daí, por exemplo, a distância entre industriais e grandes comerciantes e artesãos ou pequenos comerciantes: enquanto nenhum dos trabalhadores ou empregados interrogados é capaz de identificar pelo menos doze compositores das dezesseis obras apresentadas, 52% dos produtores artísticos e dos professores (e 78% somente para os professores de ensino superior) atingem esse escore.¹⁶

A taxa de respostas em branco à questão sobre os pintores ou sobre as obras musicais preferidas depende também estreitamente do nível de instrução, opondo fortemente as classes populares, os artesãos e os pequenos comerciantes às classes superiores.¹⁷ Do mesmo modo, a audiência a estações de rádio mais "eruditas" France-Musique e France-Culture, e das transmissões musicais ou culturais, a posse de uma eletrola, a audição de discos (dos quais ignoramos a natureza, o que minimiza as distâncias), a frequência aos museus e o nível de competência em pintura, traços que têm todos forte correlação entre si, são estreitamente função do capital cultural e hierarquizam brutalmente as

o não-iniciado, ou, como dizia mais ou menos uma outra entrevistada com respeito a certas transmissões culturais da televisão, de que se está falando a outros iniciados "por cima da cabeça do público". Porque ela pertence à ordem do sagrado, do separado, a cultura legítima sempre se anuncia, com efeito, através de todo um aparelho de distanciamento de que a solenidade de museu é um exemplo entre outros. O *grand magasin* não é a galeria do povo simplesmente porque oferece objetos que fazem parte do mundo familiar, cujo uso conhecemos, e que poderiam inserir-se no quadro cotidiano e podemos nomear e julgar com as palavras de todos os dias (quente ou frio, simples ou empetecado, extravagante ou sóbrio, opulento ou escasso etc.); ele o é também e sobretudo porque lá as pessoas não se sentem conceituadas a partir de normas transcendentais, isto é, das regras da "boa educação" de uma classe reputada superior, mas sim autorizadas a julgar livremente, em nome do arbítrio legítimo dos gostos e das cores.

¹⁶ Pelo fato de se apresentar como um verdadeiro teste de inteligência, a questão sobre os compositores permitiu medir os níveis de competência específica e suas variações segundo diferentes variáveis, mais precisamente do que a questão sobre os pintores, que tinha a forma de uma questão de preferência, mas que só funcionava enquanto tal a partir de um certo nível de competência.

¹⁷ Contudo, nesse caso, o fato de responder ou não, depende, sem dúvida, tanto das disposições quanto da pura competência, de maneira que o esnobismo cultural que caracteriza particularmente a nova pequena burguesia aí pode exprimir-se (enquanto que, inversamente, os professores primários, que identificam mais compositores que os membros da nova pequena burguesia, negam-se mais freqüentemente do que aqueles a exprimir suas preferências).

QUADRO 1 — Gostos e práticas culturais

A disposição estética												Os pintores preferidos																			
Porcentagem de membros de uma categoria social que julgam poder fazer uma bela foto com os seguintes assuntos:																															
pôr-do-sol		1.ª comunhão		dança folclórica		menino brincando com um gato		mulher amamentando		casca		armação metálica		mulher grávida		repolho		acidente de automóvel		Rafael	Buffet	Utrillo	Vlaminck	Watteau	Renoir	Van Gogh	Dali	Braque	Goya	Bruegel	Kandinsky
Classes populares 1	n = 166	89,2	50,0	62,7	56,0	44,0	16,9	6,0	10,8	6,6	—	32,1	8,3	20,2	6,4	15,6	49,5	47,7	2,8	5,5	15,6	0,9	—	—	—	—	—	—	—	—	—
artesãos, pequenos comerciantes	n = 100	90,9	43,4	58,6	57,6	56,6	23,2	9,1	14,1	2,0	1,0	23,1	23,1	25,6	6,4	24,4	52,6	47,4	—	7,7	14,1	7,7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
funcionários, quadros administrativos médios	n = 287	85,6	35,5	57,2	59,6	46,3	24,9	5,6	9,1	8,1	1,8	34,4	18,7	17,8	14,5	22,8	56,4	42,3	2,9	5,4	12,4	5,8	0,4	—	—	—	—	—	—	—	—
técnicos, professores primários	n = 78	88,3	19,2	50,6	74,0	75,3	49,4	24,7	29,9	13,0	3,9	15,3	15,3	18,1	12,5	12,5	48,6	56,9	6,9	1,4	29,2	15,3	2,8	—	—	—	—	—	—	—	—
nova pequena burguesia 2	n = 119	71,8	19,7	35,9	53,8	60,7	45,3	22,2	23,9	23,9	1,7	21,6	11,2	16,4	10,3	12,9	42,2	50,0	7,8	12,1	27,6	25,0	6,0	—	—	—	—	—	—	—	—
Classes médias	n = 584	84,1	31,5	52,3	60,0	55,3	32,1	12,1	15,8	11,1	1,9	27,1	17,4	18,4	12,1	19,4	51,4	46,8	4,2	6,7	18,6	11,9	2,0	—	—	—	—	—	—	—	—
patrões da indústria e do comércio	n = 102	80,4	27,0	38,0	47,1	40,2	30,4	9,8	14,7	3,9	2,0	18,6	13,7	20,6	16,7	23,5	58,8	31,4	2,9	11,8	17,6	18,6	5,9	—	—	—	—	—	—	—	—
quadros administrativos, engenheiros	n = 232	58,8	12,3	41,2	50,0	57,0	52,6	20,2	10,5	16,7	0,9	23,1	10,2	24,1	8,3	13,9	47,2	56,5	4,6	6,5	34,3	26,9	1,9	—	—	—	—	—	—	—	—
profissões liberais	n = 52	73,1	17,3	36,5	61,5	57,7	53,8	23,1	32,7	19,2	5,8	11,8	5,9	15,7	21,6	15,7	60,8	56,9	5,9	7,8	21,6	31,4	9,8	—	—	—	—	—	—	—	—
professores, produtores artísticos	n = 81	53,1	22,2	23,5	48,1	53,1	54,3	49,4	40,7	37,0	17,3	7,8	1,3	10,4	5,2	10,4	29,9	46,8	9,1	13,0	44,2	36,4	6,5	—	—	—	—	—	—	—	—
Classes superiores	n = 467	64,3	17,7	36,8	50,4	52,8	48,3	23,4	19,3	17,7	4,5	18,2	9,0	20,0	11,2	15,7	48,3	49,2	5,2	9,0	30,6	27,0	4,5	—	—	—	—	—	—	—	—

1 Excluindo-se os agricultores e os assalariados agrícolas.

2 Na nova pequena burguesia, foram incluídos os serviços médico-sociais, os intermediários culturais, os artistas e comerciantes de arte, os secretários e quadros médios do comércio.

diferentes classes e frações de classe (a audiência do programa de variedades variando no sentido inverso).¹⁸

Distância respeitosa e familiaridade

As diferentes classes sociais se distinguem menos pelo grau em que reconhecem a cultura legítima do que pelo grau em que elas a conhecem: as declarações de indiferença são excepcionais e mais ainda as rejeições hostis – ao menos na situação de imposição de legitimidade que cria a relação de pesquisa cultural como um quase exame. Um dos mais seguros testemunhos de reconhecimento da legitimidade reside na propensão dos entrevistados a dissimular sua ignorância ou sua indiferença e a se esforçar em propor as opiniões e práticas mais conformes à definição legítima: basta relacionar as opiniões sobre a música com o conhecimento das obras para ver que uma boa parte (dois terços) daqueles que escolhem a resposta mais "nobre" ("eu gosto de toda música de qualidade") tem um conhecimento muito medíocre das obras musicais; do mesmo modo, num outro nível, inúmeros daqueles que dizem gostar das "valsas de Strauss" estão entre os mais totalmente desmunidos de competência cultural e rendem homenagem à legitimidade cultural da qual o entrevistador é, aos seus olhos, depositário, escolhendo em seu patrimônio o que lhes parece estar mais de acordo com a definição legítima. Mas esse reconhecimento, indubitável, não exclui o sentimento da exclusão. Para mais da metade das pessoas interrogadas, a cultura erudita é um universo estranho, longínquo, inacessível e é somente no nível dos detentores de um título de ensino superior que o sentimento de estar no mesmo nível das obras legítimas cessa de ser o privilégio de uma minoria para se tomar um atributo estatutário.¹⁹

¹⁸ Para as atividades que, como a prática de uma arte plástica ou de um instrumento de música, supõem um capital cultural adquirido no mais das vezes fora da escola e independente (relativamente) do nível escolar, a correlação, muito forte também, com a classe social se estabelece por intermédio da trajetória social (o que explica a posição particular da nova pequena burguesia).

¹⁹ O efeito de imposição de legitimidade que se exerce em situação de entrevista é tão forte que podemos, se não tomamos cuidado, produzir, literalmente, profissões de fé estéticas que não correspondem a nenhuma prática real. Assim, numa pesquisa sobre o público de teatro, 74% dos entrevistados de nível primário (o 66% de nível secundário) aprovam julgamentos pré-formados, tais como "o teatro eleva o espírito" e se perdem em discurso de complacência sobre

Poderíamos dizer que a distância em relação às obras legítimas se mede pela distância em relação ao sistema escolar se a educação familiar não tivesse um papel tão insubstituível, em razão da sua prioridade e da sua precocidade, na transmissão dos instrumentos de apropriação e do modo de apropriação legítimo. Não é por acaso que as pesquisas sobre as práticas e as opiniões em matéria de cultura tendem a tomar a forma de um exame no qual os entrevistados, que são e sentem-se sempre medidos em relação à *norma*, obtêm resultados hierarquizados de acordo com seu grau de dedicação escolar e exprimem preferências que sempre correspondem bastante estreitamente a seus títulos, tanto no seu conteúdo quanto na sua modalidade. A verdade, à primeira vista paradoxal, é que, quanto mais nos elevamos na hierarquia social, mais a verdade dos gostos reside na organização e funcionamento do sistema escolar, encarregado de inculcar o programa (no sentido da Escola e da Informática) que governa os espíritos "cultos" até na procura do "toque pessoal" e na ambição da "originalidade". Ligadas à trajetória social e imputáveis, no essencial, a uma transmissão de capital cultural não sancionada pelo sistema escolar, as discrepâncias entre os títulos escolares e a competência cultural são, entretanto, bastante freqüentes para que seja salvaguardada a irredutibilidade, que a própria Escola reconhece, da cultura "autêntica" ao saber "escolar", desvalorizado enquanto tal.

Não seria necessário demonstrar que a cultura é adquirida ou que essa forma particular de competência a que chamamos gosto é um produto da educação ou que nada é mais banal do que a procura da originalidade se todo um conjunto de mecanismos sociais não viessem dissimular essas verdades primeiras que a ciência deve restabelecer, estabelecendo em acréscimo as condições e as funções de sua dissimulação. É assim que a ideologia do gosto natural, que repousa na negação de todas essas evidências, tira sua aparência e sua eficácia daquilo que, como todas as estratégias ideológicas que se engendram na luta de classes cotidiana, ela *naturaliza* das diferenças reais, convertendo em diferenças de natureza diferenças no modo de aquisição da

as virtudes "positivas", "instrutivas", "intelectuais" do teatro, por oposição ao cinema, simples distração, fácil, factícia, até vulgar. Por mais fictícias que elas sejam, essas declarações encerram uma realidade e não é insignificante que sejam os mais desguarnecidos culturalmente, os mais velhos, os que moram mais longe de Paris, em poucas palavras, aqueles que têm menos chances de ir realmente ao teatro que reconhecem mais freqüentemente que "o teatro eleva o espírito".

cultura. Isto se vê nas palavras de um esteta da arte culinária que não diverge de Francastel quando, numa confissão, para um historiador de arte, auto destrutivo, ele não reconhece outra competência legítima em matéria de pintura senão a que permite não compreender, mas sentir:

"Não se pode confundir o gosto com a gastronomia. Se o gosto é um *dom natural* de reconhecer e de amar a perfeição, a gastronomia, ao contrário, é o conjunto de *regras* que presidem a cultura e a *educação* do gosto. A gastronomia é, para o gosto, o que a gramática e a literatura são para o *sentido literário*. E eis aqui colocado o problema essencial: se o *gourmet* é um conhecedor refinado, será o gastrônomo um pedante? (...) O *gourmet* é seu próprio gastrônomo, como o homem de gosto é seu próprio gramático (...) Nem todos são *gourmets*; eis por que é preciso haver gastrônomos (...) É preciso pensar dos gastrônomos o que pensamos dos pedagogos em geral: que são, às vezes, pedantes insuportáveis, mas que têm sua utilidade. Pertencem ao gênero inferior e modesto e deles depende a melhora desse gênero um pouco subalterno à força de tato, de medida e de elegante leveza (...) Existe um mau gosto (...) e os refinados sentem isso por *instinto*. Para aqueles que não o sentem, é preciso uma regra".²⁰

Assim, o que a ideologia do gosto natural opõe, através de duas modalidades de competência cultural e de sua utilização, são dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, *acelerado*, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura. O aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forçado, não tanto, como o quer a ideologia do "verniz" cultural, pela profundidade e a durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência; ele produz uma relação mais familiar, ao mesmo tempo mais próxima e mais desvolta, com a cultura, espécie de bem de família que sempre conhecemos e do qual nos sentimos o herdeiro legítimo: a música não são os discos e a eletrola dos vinte anos, graças aos quais descobrimos Bach e Vivaldi, mas o piano da família, ouvido desde a infância e vagamente praticado até a adolescência; a pintura não são os museus, de repente descobertos no prolongamento de um aprendizado escolar, mas o

²⁰ PRESSAC, P. de. *Considérations sur la cuisine*. Paris, NRF, 1931, p. 23-4.

QUADRO 1 — Gostos e práticas culturais

	Os julgamentos sobre a pintura ¹						As obras musicais preferidas ²													
	não me interessa	bom, mas difícil	gosta dos impressionistas	gosta da pintura abstrata	pintura moderna, mas não de qualquer jeito	nome do pintor não é indiferente	A Arlesiana	Danúbio azul	A Traviata	Dança do sabre	Rapsody in blue	Rapsódia húngara	O crepúsculo dos deuses	Peguenha serenata noturna	As quatro estações	Pássaro de fogo	A criança e os sortilégios	A arte da fuga	O cravo bem-temperado	Concerto para a mão esquerda
Classes populares	26,2	62,2	7,3	4,3	31,9	6,6	41,7	65,8	28,3	25,0	24,2	33,3	4,2	10,8	6,7	5,0	—	1,7	0,8	—
artesãos, pequenos comerciantes	16,3	73,5	5,1	5,1	44,4	2,0	41,5	59,8	30,5	26,8	24,4	34,1	11,0	14,6	14,6	9,8	1,2	1,2	2,4	—
funcionários, quadros administrativos médios	16,9	64,7	11,6	6,8	35,5	7,7	35,8	53,2	23,0	21,9	21,5	39,6	11,3	27,2	21,9	7,5	0,4	3,4	2,3	0,4
técnicos, professores primários	2,6	50,0	25,6	21,8	53,2	14,3	17,6	17,6	17,6	20,6	30,8	38,2	19,1	30,9	45,6	11,8	1,5	10,3	10,3	7,4
nova pequena burguesia	4,2	30,3	31,9	33,6	64,1	12,8	14,0	22,4	10,3	12,1	25,2	25,2	16,8	33,6	46,7	15,9	10,3	14,0	12,1	8,4
Classes médias	13,8	56,0	16,3	13,9	45,0	8,6	29,9	42,8	20,9	20,5	24,6	35,7	13,4	26,9	29,0	10,2	2,7	6,1	5,4	2,9
patrões da indústria e do comércio	4,0	51,5	27,3	17,2	42,2	5,9	22,6	23,7	28,0	6,5	28,0	50,5	8,6	21,5	30,1	9,7	3,2	15,1	4,3	5,4
quadros administrativos, engenheiros	8,0	27,4	38,9	25,7	55,3	11,4	19,8	19,8	10,8	12,6	25,2	42,3	18,0	29,7	38,7	15,3	1,8	13,5	11,7	12,6
profissões liberais	—	30,8	40,4	28,8	57,7	13,5	4,3	17,0	6,4	2,2	21,3	31,9	10,6	53,2	55,3	6,4	2,1	12,8	17,0	23,4
professores, produtores artísticos	3,8	13,9	39,2	43,1	75,0	21,3	1,3	2,6	9,1	3,9	13,0	20,8	22,1	50,6	50,6	23,4	3,9	31,2	32,5	13,0
Classes superiores	5,5	30,7	36,6	27,2	55,5	12,0	15,5	17,4	13,7	8,7	23,3	39,3	16,0	34,0	40,6	14,6	2,5	16,9	14,2	12,3

As porcentagens foram calculadas excluindo-se as respostas em branco.

¹ Cada pessoa foi convidada a escolher, entre diferentes julgamentos, aquele que lhe parecesse mais próximo de sua opinião.

² Cada pessoa foi convidada a escolher 3 nomes, numa lista de 16 obras.

cenário do universo familiar.

Além disso, como bem o sentem os profetas do gosto natural, todo aprendizado racional supõe um mínimo de racionalização que deixa sua marca na relação, mais intelectual, com os bens consumidos. O prazer soberano do esteta dispensa o conceito. Ele se opõe tanto ao prazer sem pensamento do "ingênuo" (que a ideologia exalta através do mito do olhar novo da infância) quanto ao pensamento (presumido) sem prazer do pequeno-burguês e do *parvenu*, sempre expostos a essas formas de perversão ascética que levam a privilegiar o saber em detrimento da experiência, o discurso sobre a obra em detrimento da contemplação da obra à maneira dos cinéfilos que sabem tudo o que se pode saber sobre os filmes que eles não viram.

Não é que, nós o sabemos, o sistema escolar realize completamente sua verdade: o essencial do que a Escola comunica é adquirido também por acréscimo, tal como o sistema da classificação que o sistema escolar inculca através da ordem de inculcação dos saberes ou da própria organização da instituição encarregada de assegurá-la (hierarquia das disciplinas, das sessões, dos exercícios etc.). Mas ele deve sempre operar, para as necessidades da transmissão, um mínimo de racionalização daquilo que transmite: é assim que substitui os esquemas práticos de classificação, sempre parciais e ligados a contextos práticos, pelas taxionomias explícitas e estandardizadas, fixadas uma vez por todas sob a forma de esquemas sinóticos ou de tipologias dualistas (por exemplo, clássico/romântico) e expressamente inculcadas, portanto conservadas na memória sob a forma de saberes susceptíveis de serem restituídos, mais ou menos idênticos, por todos os agentes submetidos à sua ação. Fornecendo os instrumentos de expressão que permitem levar para a ordem do discurso quase sistemático as preferências práticas e organizá-las expressamente em torno de princípios explícitos, o sistema escolar torna possível o domínio simbólico (mais ou menos adequado) dos princípios práticos do gosto, por uma operação análoga à que realiza a gramática, racionalizando, para aqueles que a possuem, o "sentimento da beleza", dando-lhes o meio de referir-se a regras, a preceitos, a receitas, em lugar de remeter-se aos acasos da improvisação, substituindo a quase sistematicidade intencional de uma estética pela sistematicidade objetiva da estética em si produzida pelos

QUADRO 1 — Gostos e práticas culturais

	Os compositores ¹					Os cineastas ²			As leituras ³								A linguagem ⁴					
	0 a 2	3 a 6	7 a 11	12 e +	nenhum	1 a 3	4 e +	histórias sentimentais	narrativas de viagens	aventuras policiais	livros históricos	obras modernas	obras clássicas	poesia	ensaios filosóficos	gíria	com erros de francês	correta	polido	marcado	leve	ausente
Classes populares	77,1	19,3	3,6	—	88,6	9,6	1,8	36,0	61,5	57,1	39,8	18,6	9,9	8,1	1,9	8,3	50,0	41,7	—	33,3	54,2	12,5
artesãos, pequenos comerciantes	65,0	27,0	7,0	1,0	80,0	18,0	2,0	36,7	60,2	38,8	51,0	22,4	11,2	10,2	8,2	4,0	28,0	68,0	—	12,5	37,5	50,0
funcionários, quadros administrativos médios	48,8	31,0	17,1	3,1	58,9	37,3	3,8	27,7	49,5	53,7	46,7	39,6	27,7	20,7	5,3	3,8	15,4	76,9	3,8	16,0	56,0	28,0
técnicos, professores primários	16,7	28,2	35,9	19,2	56,4	32,1	11,5	9,0	38,5	38,5	48,7	38,5	32,1	16,7	14,1	—	—	94,1	5,9	—	35,3	64,7
nova pequena burguesia	20,2	21,8	39,5	18,5	39,5	43,7	16,8	10,2	25,4	24,6	33,9	55,9	40,7	34,7	30,5	5,3	—	73,7	21,1	5,3	26,3	68,4
Classes médias	41,4	28,1	22,4	8,1	58,2	34,6	7,2	23,1	45,2	43,5	45,2	40,2	28,3	21,2	12,2	2,6	14,5	77,8	5,1	9,8	43,8	46,4
patrões da indústria e do comércio	30,4	28,4	26,5	14,7	60,8	29,4	9,8	9,8	41,2	43,1	67,6	36,3	30,4	5,9	7,8	—	—	80,0	20,0	—	33,3	66,7
quadros administrativos, engenheiros	16,4	21,6	41,4	20,7	51,7	38,8	9,5	2,6	37,9	37,9	39,7	41,4	36,2	29,3	26,7	—	—	94,1	5,9	—	13,3	86,7
profissões liberais	11,5	13,5	40,4	34,6	42,3	38,5	19,2	7,7	25,0	44,2	48,1	36,5	21,2	25,0	38,5	6,3	—	81,3	12,5	—	12,5	87,5
professores, produtores artísticos	3,7	11,1	33,3	51,9	22,2	45,7	32,1	7,5	15,0	28,8	23,8	55,0	47,5	35,0	33,8	10,2	—	85,5	3,3	—	7,4	92,6
Classes superiores	15,1	22,2	36,9	25,8	47,5	37,9	14,6	5,6	33,3	38,1	41,5	42,2	35,1	24,7	24,9	4,8	—	84,1	11,1	—	16,4	83,6

As porcentagens foram calculadas excluindo-se as respostas em branco.

¹ Número de compositores conhecidos numa lista de 16 obras musicais.

² Número de cineastas conhecidos numa lista de 19 filmes.

³ Cada pessoa foi convidada a escolher 3 gêneros de livros numa lista de 10 gêneros.

⁴ Trata-se de observações anotadas pelo entrevistador, que dispunha de um quadro de observação.

princípios práticos do gosto. Mas por aí, e é o que determina o furor dos estetas contra os pedagogos e a pedagogia, ele procura substitutivos à experiência direta, oferece atalhos ao longo encaminhamento da familiarização, torna possíveis práticas que são o produto do conceito e da regra em lugar de surgir da pretendida espontaneidade do "gosto natural", oferecendo, assim, um recurso para aqueles que esperam poder recuperar o tempo perdido.

O desapossamento cultural

Reintegrando a relação com a cultura no estilo de vida, da qual ele constitui uma dimensão mais privilegiada (como princípio altamente distintivo de classificação social), podemos assim caracterizar o estilo de vida das diferentes classes sociais, sua "cultura" no sentido amplo da etnologia, englobando a posse ou o desapossamento da "cultura", no sentido restrito e normativo do uso ordinário. Seria tão inútil tentar definir o gosto dominante sem reinseri-lo no estilo de vida do qual ele é uma manifestação entre outras, quanto tentar, por medo de se expor a descrevê-lo em termos de *privação*, defini-lo nele mesmo e por ele mesmo, fora de qualquer referência à cultura legítima e por aí ao estilo de vida dominante, um estilo de vida que, como o das classes populares, deve precisamente o essencial de suas propriedades à *privação*.²¹ O culto da "cultura popular" poderia não ser, em mais de um caso, senão uma forma irrepreensível do racismo de classe que conduz a ratificar o desapossamento cultural (justificando por aí a evasão do sistema escolar). O estilo de vida das classes populares deve suas características fundamentais, compreendendo aquelas que podem parecer como sendo as mais positivas, ao fato de que ele representa uma *forma de adaptação* à posição ocupada na estrutura social: encerra sempre, por esse fato, nem que seja sob a forma do sentimento da incapacidade, da incompetência, do fracasso ou, aqui, da indignidade cultural, uma forma de reconhecimento dos valores dominantes. O que separa as classes populares das outras classes é menos (e, sem dúvida, cada vez menos)

²¹ Não basta lembrar, contra o relativismo semi-erudito, que a "cultura" dominada está marcada, de ponta a ponta, pela cultura dominante e pela desvalorização da qual ela é objeto. A própria cultura dominante deve também suas propriedades mais fundamentais ao fato de que ela se define, sem cessar, negativamente em relação às "culturas" dominadas.

a intenção objetiva de seu estilo que os meios econômicos e culturais que elas podem colocar em ação para realizá-la. Esse desapossamento da capacidade de formular seus próprios fins (e a imposição correlativa de necessidades artificiais) é, sem dúvida, a forma mais sutil da alienação. É assim que o estilo de vida popular se define tanto pela ausência de todos os consumos de luxo, uísque ou quadros, champanhe ou concertos, cruzeiros ou exposições de arte, caviar ou antiguidades, quanto pelo fato de que esses consumos nele estão, entretanto, presentes sob a forma de substitutos tais como os vinhos gasosos no lugar do champanhe ou uma imitação no lugar do couro, indícios de um desapossamento de segundo grau que se deixa impor a definição dos bens dignos de serem possuídos.

Na verdade, a relação que os membros das classes populares mantêm com a cultura dominante, literária ou artística, mas também científica, não é tão diferente da que eles mantêm com seu universo de trabalho. Excluídos da propriedade dos instrumentos de produção, eles são também desapossados dos instrumentos de apropriação simbólica das máquinas a que eles servem, não possuindo o capital cultural incorporado que é a condição da apropriação conforme (ao menos na definição legítima) do capital cultural objetivado nos objetos técnicos. É sob a forma da oposição entre a competência – saber, a própria palavra o diz, que implica um poder – e a incompetência, entre o domínio prático e o domínio teórico, conhecimento dos princípios e dos discursos de acompanhamento, que eles sentem concretamente seu desapossamento. Dominados pelas máquinas a que eles servem e por aqueles que detêm os meios legítimos, isto é, *teóricos*, de dominá-los, eles reencontram a cultura (na fábrica como na escola, que ensina o respeito pelos saberes inúteis e desinteressados) como um princípio de ordem que não tem necessidade de desmontar sua utilidade prática para ser justificado.²² A obra de arte deve, sem dúvida, boa parte de sua legitimidade ao fato de que a experiência que dela podem ter aqueles que estão desprovidos de saberes inúteis dos quais ela é solidária nada mais é do que o limite de uma experiência mais fundamental e mais ordinária: a do corte entre os saberes práticos, parciais e tácitos e os conhecimentos teóricos, sistemáticos e explícitos (que tende a reproduzir-se até

²² Uma das principais funções do ensino técnico consiste precisamente em *fundar essa ordem na razão*, naturalizá-la conferindo-lhe a autoridade da razão pedagógica e científica (ver GRIGNON. C. *L'ordre des choses*. Paris, Ed. de Minuit, 1971).

QUADRO 1 — Gostos e práticas culturais

	As atividades 1						O rádio 2				Os cantores preferidos 3								
	fazem pequenos ser- viços frequentemente	foto e/ou cinema	discos frequentemente	artes plásticas frequentemente	instrumentos musicais frequentemente	Museu do Louvre + Arte Moderna	variedades	informação	cultura e música	variedades + cultura ou música	Guétary	Mariano	P. Clark	Aznavour	Hallyday	Brel	Brassens	Ferré	Douai
Classes populares	63,2	50,0	46,1	4,2	6,1	5,8	51,8	25,9	9,6	12,7	31,2	18,5	29,6	52,5	17,3	24,1	41,4	19,8	7,4
artesãos, pequenos comerciantes	78,6	58,6	39,4	6,1	5,1	13,0	46,0	22,0	17,0	15,0	22,0	20,0	30,0	36,0	2,0	31,0	32,0	20,0	4,0
funcionários, quadros admi- nistrativos médios	51,2	56,4	47,0	7,0	1,4	22,6	50,5	15,3	18,5	15,7	21,2	12,2	24,7	47,0	11,5	48,1	40,4	30,0	5,9
técnicos, professores primários	61,5	69,2	67,9	10,4	6,4	39,7	12,8	21,8	53,8	11,5	3,8	5,1	19,2	19,2	2,6	55,1	71,8	34,6	14,1
nova pequena burguesia	51,7	59,7	64,7	24,1	15,3	51,3	14,3	21,0	56,3	8,4	9,2	10,9	16,0	29,4	5,0	41,2	49,6	42,9	19,3
Classes médias	57,0	59,2	52,4	10,7	5,4	29,1	37,3	18,5	30,7	13,5	16,6	12,3	23,2	37,7	7,4	44,6	44,9	31,5	9,4
patrões da indústria e do comércio	47,1	58,8	52,0	2,9	7,8	44,1	16,7	40,2	36,3	6,9	13,0	10,0	26,0	33,0	6,0	23,0	61,0	10,0	5,0
quadros administrativos, engenheiros	37,9	66,4	54,8	7,8	8,6	45,7	7,8	29,3	54,3	8,6	2,7	7,0	22,8	28,1	5,3	42,1	70,2	36,8	8,8
profissões liberais	44,2	84,6	63,5	13,7	11,8	61,5	13,7	17,6	53,3	15,4	5,8	3,8	15,4	36,5	—	50,0	71,2	38,5	21,2
professores, produtores artísticos	38,0	54,3	70,9	16,5	16,5	64,2	8,8	15,4	68,3	7,5	1,2	1,2	2,5	12,3	3,7	54,3	85,2	48,1	24,7
Classes superiores	40,5	64,7	57,7	8,9	10,1	50,7	10,7	27,6	52,7	9,0	5,4	6,3	18,9	27,2	4,6	41,1	70,9	33,3	12,2

As porcentagens foram calculadas excluindo-se as respostas em branco.

1 Cada pessoa foi convidada a precisar se ela praticava, nunca, raramente ou frequentemente, diferentes atividades (no caso dos museus, trata-se da porcentagem daqueles que foram, pelo menos uma vez, ao Louvre e ao Museu de Arte Moderna).

2 Trata-se do tipo de transmissão mais escutada no rádio.

3 Cada pessoa foi convidada a escolher 3 cantores numa lista de 12.

o terreno do político), entre a ciência e a técnica, entre a "concepção" e a "execução", entre o "criador", que dá seu nome à obra "original" e "pessoal" e se atribui, assim, a propriedade e o operário sem qualificação, simples servidor de uma intenção que o ultrapassa, executor desapossado do pensamento de sua prática.

"Do mesmo modo que o povo eleito trazia inscrito sobre sua fronte que ele pertencia a Jeová, a divisão de trabalho imprime no trabalhador da manufatura um selo que o consagra propriedade do capital."

Esse selo, do qual fala Marx, esse estigma não é outro senão o próprio estilo de vida, através do qual os mais despossuídos se denunciam imediatamente, até no uso de seu tempo livre, destinando-se, assim, a servir de *contraste* para todos os empreendimentos de distinção e para contribuir, assim, de maneira inteiramente negativa, com a dialética da pretensão e da distinção que está no princípio das mudanças incessantes do gosto. Não contentes em não deter pelo menos alguns dos conhecimentos ou maneiras valorizados no mercado dos exames escolares ou das conversas mundanas e em não possuir senão habilidades ou saberes que não têm nenhum valor nesses mercados, não contentes, em resumo, em estar despojados do saber e da boa educação, eles são ainda aqueles que "não sabem viver", aqueles que mais se sacrificam pelos alimentos materiais, e pelos mais pesados; mais grosseiros e os que mais engordam – pão, batatas e gorduras – pelos mais vulgares também, como o vinho; aqueles que destinam menos ao vestuário e aos cuidados corporais, aos cosméticos e à estética; aqueles que "não sabem descansar", que "encontram sempre alguma coisa para fazer"; que vão fincar sua barraca nos *campings* superpovoados, que se instalam para fazer piquenique à beira das estradas, que se metem com seu Renault 5 ou seu Simca 1000 nos engarrafamentos das saídas de férias, que se dedicam aos lazeres pré-fabricados concebidos em sua intenção pelos engenheiros da produção cultural em massa; aqueles que, por todas essas escolhas tão mal-inspiradas, confirmam o racismo de classe, se for preciso, na convicção de que não têm senão aquilo que merecem.

O operário e o pequeno-burguês

Não é significativo que os princípios mais visíveis das diferenças oficiais (registradas em estatutos e em salários) que se observam no seio da classe operária sejam o "tempo de serviço" e a instrução (técnica ou geral), a respeito dos quais podemos nos perguntar se são valorizados a título de garantia de competência ou de "moralidade" (sobretudo entre os contramestres dos quais 10,3 % possuem um título escolar ao menos igual ao *brevet*,²³ contra 4,4% dos trabalhadores qualificados)? A parte dos indivíduos desprovidos de qualquer diploma (ou nascidos de um pai ele mesmo sem diploma) decresce fortemente quando vamos dos operários sem qualificação aos contramestres, passando pelos trabalhadores especializados e os qualificados, e os índices de uma disposição ascética como a taxa de fecundidade (ou a prática de ginástica e da natação) variam no mesmo sentido, assim como os índices de boa vontade cultural, tais como a visita a castelos ou a monumentos, a frequência a teatros ou a concertos, a posse de discos (ou inscrição em uma biblioteca) (ver quadro).

Não se pode, entretanto, concluir daí que os trabalhadores colocados no topo da hierarquia operária se confundam com as camadas inferiores da pequena burguesia. Eles se distinguem delas de muitas maneiras e, primeiramente, pelo fato de que se comportam, enquanto trabalhadores manuais, até no uso que fazem de seu tempo livre (53,9% dos contramestres, 50,8 % dos operários qualificados fazem pequenos serviços ao menos uma vez por semana contra 35,4% dos funcionários, 39,5 % dos quadros administrativos médios). Eles se mostram muito menos preocupados em distanciar-se dos divertimentos e passatempos mais tipicamente populares como quermesses ou espetáculos esportivos (60,4% dos operários qualificados e dos contramestres, 58,2% dos operários especializados e dos não-especializados foram uma vez a uma feira no curso do último ano, contra 49,5% dos empregados, 49,6% dos quadros médios); sabemos, por outro lado, que os operários, no seu conjunto, vêem um pouco mais freqüentemente as transmissões esportivas ou os espetáculos de circo, enquanto que os quadros médios e os empregados vêem muito mais os programas científicos, históricos ou literários. Essa solidariedade

²³ No sistema educacional francês, o *brevet* é o título escolar obtido após a realização de um curso profissionalizante de dois anos, feito em seguida ao 1º ciclo (equivalente ao nosso 1º grau). (N. do Org.)

QUADRO 1 — Gostos e práticas culturais

	Os móveis 1				Os interiores 2								O vestuário 2			O amigo 2						Os pratos 2					
	loja especializada	exposição	fixação	antiquário	claro, bem cuidado	fácil manutenção	íntimo	acolhedor	armado	extravagante	sóbrio, discreto	harmonioso	qualidade superior	correspondente à personalidade	elegante e exclusivo	bon vivant	conscioso	educação	espírito positivo	de estípe	refinado	artista	triviais	simples, belamente apresentados	originais, exóticos	finos, requintados	
Classes populares	37,9	23,6	4,3	1,2	3,7	41,3	44,6	22,4	25,4	4,0	3,2	7,9	23,1	43,6	27,9	3,0	40,0	63,1	24,6	10,0	5,5	—	7,7	23,2	34,8	1,2	8,5
	29,3	27,3	3,0	4,0	8,1	41,4	39,4	45,5	26,3	4,0	5,1	15,2	23,2	29,3	24,2	12,1	22,2	67,7	47,0	5,0	6,1	5,1	9,0	14,3	30,6	6,1	11,2
	15,1	35,4	10,5	4,2	4,2	35,0	30,5	44,6	24,2	2,8	2,5	6,3	37,2	25,4	48,4	5,7	15,1	45,8	54,6	17,3	4,6	6,7	4,9	15,5	33,8	4,2	8,5
	23,1	42,1	5,3	3,8	10,5	21,8	12,8	40,8	32,1	6,4	10,5	10,3	48,7	31,2	41,6	14,3	19,2	44,9	32,1	17,9	10,3	6,4	26,9	15,6	45,3	11,5	6,5
nova pequena burguesia	15,5	25,0	11,2	13,8	21,6	11,4	12,5	47,0	33,3	18,6	15,4	19,5	47,0	16,8	38,7	26,1	8,6	28,6	29,7	20,3	17,8	17,8	28,8	21,2	26,3	14,4	8,5
Classes médias	19,2	33,4	8,8	6,2	9,1	30,3	26,5	44,6	27,5	6,7	6,6	10,9	38,4	25,1	39,4	12,1	16,0	46,5	43,8	16,0	8,3	8,7	13,5	16,6	35,2	7,7	8,7
	10,0	39,0	30,0	18,0	50,0	10,8	16,6	48,0	24,5	4,9	12,0	11,8	47,1	25,5	43,1	23,5	23,5	45,1	52,9	8,8	17,6	16,7	15,6	16,7	22,5	14,7	29,4
	6,2	28,3	16,8	15,9	41,6	14,8	17,5	47,8	19,3	9,6	11,3	36,5	52,6	14,7	33,8	13,9	12,1	31,0	38,8	18,1	16,4	8,6	26,7	16,0	26,0	9,5	5,2
	7,7	30,8	11,5	19,2	61,5	9,6	15,7	43,1	25,5	17,3	15,7	9,6	47,1	13,5	32,7	21,2	15,4	51,9	38,5	13,5	5,8	17,3	28,3	17,3	26,9	7,7	7,7
professores, produtores artísticos	30,0	27,5	10,0	21,3	32,5	7,4	13,6	36,3	28,4	14,8	12,5	22,2	46,9	15,0	34,6	13,8	19,2	27,5	23,8	13,8	12,5	8,8	31,3	20,3	29,1	12,5	10,0
Classes superiores	11,4	30,9	17,9	17,7	44,0	10,7	16,5	45,2	22,7	11,1	12,7	25,1	49,8	16,9	35,9	16,8	15,6	36,4	37,8	16,3	14,9	12,1	25,1	17,0	25,9	11,0	11,6

As porcentagens foram calculadas excluindo-se as respostas em branco.

1 Trata-se do lugar (ou dos lugares) onde foram comprados os móveis.

2 Cada pessoa foi convidada a escolher, de uma lista de 12 adjetivos, 3 que qualificassem melhor os interiores em que gostariam de morar; a escolher, entre 6 proposições relativas ao vestuário, as 3 que melhor exprimissem seus gostos; entre 12 qualidades, as 3 que ela mais apreciava em seus amigos; e, enfim, aqueles, entre os 7 tipos de refeições propostas, que ela apreciava servir aos seus amigos.

com o estilo de vida popular, portanto com aqueles que dele são portadores, se manifesta em todos os domínios e, em particular, em tudo o que toca à simbolização da posição social, como a vestimenta, onde os operários qualificados e os contramestres, mostrando-se menos preocupados com a economia do que os operários especializados e os não-especializados, não manifestam a preocupação pela aparência que caracteriza as profissões não-manuais, começando com os empregados.

Para um salário mais ou menos equivalente, os operários gastam mais com a alimentação e menos com tudo o que concerne aos cuidados concedidos à pessoa (vestuário, higiene, penteado, farmácia). Os homens dedicam à vestimenta 85,6% daquilo que gastam os funcionários, e as mulheres 83,7%. Eles compram as mesmas roupas mais baratas (83 %, por exemplo, para os casacões, 68,7% para os casacos, 83,5% para os sapatos, diferença que é muito mais marcada nas mulheres) e, sobretudo, roupas diferentes: casacos de couro, ou imitações, e capotes, em oposição aos casacões dos funcionários; conjuntos, jardineiras ou macacões de trabalho por oposição às blusas e aventais, jaquetas, casacos e juponas. Os operários qualificados, única categoria isolada nas estatísticas disponíveis, distinguem-se quase tanto dos funcionários, ainda que eles tenham o mesmo salário, quanto do conjunto dos operários (salvo num ponto: as despesas em matéria de filmes e de discos).

Em poucas palavras, tudo parece indicar que, entre os operários e os funcionários, passa uma verdadeira fronteira, pelo menos na ordem do estilo de vida.²⁴ O conjunto dos operários, qualquer que seja seu estatuto profissional ou seu sexo, permanece submetido ao princípio de conformidade que, em mais de uma caso, cessa de ser um princípio negativo para levar a uma solidariedade ativa. Não é o terreno da cultura, entretanto, que podemos esperar encontrar uma distância ou um distanciamento, salvo que ela seja inteiramente negativa, à revelia, com relação à classe dominante e seus valores: existe, certamente, tudo

²⁴ Seria interessante determinar, por uma análise propriamente lingüística, *como* se define essa fronteira no domínio da linguagem. Se aceitarmos o veredito do "sentido social" dos entrevistadores, boa parte, não do estatuto lingüístico da língua utilizada pelos entrevistados, mas da imagem social que dela podem fazer os interlocutores cultos (as taxinomias empregadas para classificar as linguagens e as pronúncias são as de uso escolar), veremos que essa diferença é, com efeito, muito marcada entre os operários (e também entre os artesãos e os pequenos comerciantes) e os funcionários: entre os primeiros, 42% somente falam uma linguagem julgada "correta" contra 77% entre os funcionários (a que é preciso acrescentar 4% de linguagem "polida", totalmente ausente entre os operários); do mesmo modo, a "ausência de sotaque" passa de 12,5% a 28%.

o que é de ordem da arte de viver, uma sabedoria adquirida às custas da necessidade, do sofrimento, da humilhação, e depositada numa linguagem herdada, densa até nos seus estereótipos, um sentido de regozijo e da festa, da expressão de si e de sua solidariedade prática para com os outros (tudo aquilo que resume o adjetivo *bon vivant*, em que as classes populares se reconhecem), em suma, tudo aquilo que se engedra no *hedonismo realista* (e não resignado) que constitui, por sua vez, uma forma de adaptação às condições de existência e uma defesa contra essas condições; há também tudo que se refere à política, à tradição das lutas sindicais, onde poderia residir o único princípio verdadeiro de uma contracultura. Mas aqueles que acreditam na existência de uma “cultura popular” – verdadeira aliança de palavras através das quais impomos, queiramos ou não, a definição dominante de cultura – devem esperar encontrar, se eles forem lá ver, nada mais do que uma forma mutilada, diminuída, empobrecida, parcial, da cultura dominante e não o que eles chamam de contracultura, cultura realmente dirigida contra a cultura dominante, conscientemente reivindicada como símbolo de um estatuto ou profissão de existência separada.

Se não existe arte popular no sentido de arte da classe trabalhadora urbana, é talvez porque esta classe, ainda que tenha sua hierarquia, no fundo todas negativas, definidas pela distância em relação à miséria e à insegurança absolutas do subproletariado, permanece definida fundamentalmente pela relação de despossuído a possuidor que o une à burguesia, em matéria de cultura, bem como no resto.²⁵ O que se entende por arte popular, isto é, arte das classes camponesas das sociedades capitalistas e pré-capitalistas, é o produto de uma intenção de estilização correlativa da existência de uma hierarquia: os isolados relativamente autônomos com base local têm também sua hierarquia do luxo e da necessidade, que as marcas simbólicas, vestuário, móveis, jóias, redobram exprimindo-a. Aí, também, a arte marca diferenças, que ela pressupõe. Não é por acaso que o único domínio da prática das classes

²⁵ A “carreira” que se oferece aos trabalhadores é, sem dúvida, vivida em primeiro lugar como o *inverso da carreira negativa* que conduz ao subproletariado; o que conta, nas “promoções”, são, juntamente com as vantagens financeiras, as “garantias suplementares contra a ameaça, sempre presente, da recaída na insegurança e na miséria. (A potencialidade da “carreira negativa” é tão importante para explicar as tendências dos trabalhadores qualificados quanto a potencialidade da promoção para compreender as tendências dos funcionários e dos quadros médios

populares em que o estilo em si mesmo tem acesso à estilização é o da língua, com a gíria, língua dos chefes, dos "caídes", que encerra a afirmação de uma contralegitimidade, por exemplo, pela intenção de irrisão e de dessacralização dos "valores" da moral e da estética dominantes, mesmo nos terrenos como o da arte de viver.

Esquece-se de que toda lógica específica da dominação simbólica faz com que um forte reconhecimento da legitimidade cultural possa coexistir e coexista, muitas vezes, com uma contestação muito radical da legitimidade política. E também que a tomada de consciência política é freqüentemente solidária de um verdadeiro empreendimento de restauração da dignidade cultural que, vivida como libertadora (o que ela sempre é também), implica uma forma de submissão aos valores dominantes e aos princípios sobre os quais a classe dominante funda sua dominação, como o reconhecimento das hierarquias ligadas aos títulos escolares ou às capacidades que a Escola supostamente garante. Sobre este ponto (que exige, somente ele, toda uma pesquisa a colocar em relação à posição na divisão de trabalho, a consciência política e a representação cultural), a pesquisa estabelece que o reconhecimento da cultura dominante, manifestada, por exemplo, através da vergonha da ignorância ou do esforço para conformar-se, é quase universal e que, se deixamos de lado a cultura histórica e política, não medida aqui, mas cujas variações têm todas as chances de obedecer aos mesmos princípios, as diferenças mais marcadas que se observavam no seio da classe trabalhadora concernem a todos os graus de conhecimento da cultura dominante e estão ligadas às diferenças de escolarização.

Mais velhos do que os operários especializados e os não-especializados e mais longamente escolarizados, os operários qualificados e os contramestres manifestam uma competência cultural ligeiramente superior: eles não são senão 17,5% a conhecerem de nome menos de duas obras de música, contra 48,5% dos primeiros, que se abstêm (numa proporção bem elevada) de responder às questões sobre pintura e música; eles citam mais freqüentemente os pintores canônicos – Da Vinci (38% contra 20%), Watteau, Rafael – enquanto que os trabalhadores especializados localizam mais ou menos ao acaso nomes conhecidos – Picasso, Braque, Rousseau – confundindo, sem dúvida, o

alfandegário com o escrivo.²⁶ E, sobretudo, enquanto os operários especializados e os não-especializados admitem facilmente que a pintura não os interessa ou que a "música erudita" lhes parece "complicada", os operários qualificados, mais submetidos à legitimidade cultural, se reconhecem mais freqüentemente em uma profissão de reconhecimento acompanhada de uma confissão de ignorância ("eu gosto da música erudita, mas não a conheço" ou "a pintura é bonita, mas é difícil").²⁷

Tudo leva a pensar que a fração de classe mais consciente da classe operária permanece muito profundamente submissa, em matéria de cultura e de língua, às normas e aos valores dominantes: logo, profundamente sensível aos efeitos de imposição de autoridade que pode exercer, inclusive na política, todo detentor de uma autoridade cultural sobre aqueles em quem o sistema escolar – sendo esta uma das funções sociais do ensino primário – inculcou um reconhecimento sem conhecimento.

A boa vontade cultural

Toda relação com a cultura, que é, sem dúvida, o elemento mais característico do estilo de vida da pequena burguesia, pode em certa medida ser deduzida da distância, muito marcada, entre o conhecimento e o reconhecimento, na maior parte das vezes incondicional, onde se esboça a posição atual e, sobretudo, a trajetória passada e potencial (a "carreira") e a disposição com relação ao futuro, correlativo que define propriamente essa classe.²⁸ Essa distância está, com efeito, no princípio da *pretensão cultural* que

²⁶ 10,5% dos operários especializados e dos não-especializados e 17% dos pequenos comerciantes citam Rousseau entre os pintores, contra, por exemplo, 6% dos operários qualificados, 3 % dos professores primários e dos técnicos, e 0% dos quadros administrativos médios (parece que o nome de Braque, citado por 10,5% dos trabalhadores qualificados, seja objeto de um conhecimento *ex auditu*, já que a pesquisa coincidiu com a morte de Braque, que foi objeto de numerosos comentários na televisão e no rádio).

²⁷ Os efeitos da diferença de idade e de instrução se combinam para produzir diferenças bem marcadas nos gostos em matéria de música: os contramestres e os operários qualificados tendem para cantores mais antigos e mais estabelecidos, mas também os melhores colocados na hierarquia dos valores culturais – Piaf, Bécoud, Brel, Brassens – enquanto que os operários especializados e os não-especializados citam Johnny Halliday e Françoise Hardy.

²⁸ Além de dever à educação e de esperar dela tudo o que são e que podem ter, esses funcionários e quadros médios (ou mesmo os professores primários) oriundos das classes populares mantêm uma relação – que é a da *execução* com a *concepção* – com os quadros superiores, (redatores das instruções que eles aplicam, autores de modelos que colocam em

toma formas diferentes segundo o grau de familiaridade com a cultura legítima, isto é, segundo a origem social e o modo de aquisição correlativo da cultura: hipercorreção na pequena burguesia ascendente, que acumula meios saberes, de antemão desvalorizados (relativamente) pelas suas condições de aquisição, e que investe sua boa vontade desarmada nas formas menores das práticas e dos bens culturais legítimos – visitas a monumentos e castelos (por oposição aos museus e coleções de arte), leituras de revistas de vulgarização, prática da fotografia, aquisição de uma cultura cinematográfica; *desembaraço forçado* na nova pequena burguesia de origem burguesa, que procura nas estratégias de blefe cultural uma outra maneira de resolver a tensão resultante da distância entre o reconhecimento e o conhecimento, assim como emprega prodígios de energia e de engenhosidade para viver, como se diz, "acima de seus próprios meios", com, por exemplo, na ordem da moradia, o artifício dos "cantos" (os "cantos-cozinhas", "cantos-refeições", "canto-quarto" das revistas femininas), destinados a multiplicar as peças, ou os "truques" próprios a aumentá-las – "armários", separações móveis, "sofás-camas" -, sem falar de todas as formas de imitações e de todas essas coisas capazes de "fazer de", como se diz, fazer de coisas diferentes daquilo que elas são – *kitchenettes* que "fazem de copa" e de "canto para refeições" ou mesas de cozinha que podem também "fazer de sala", tantas maneiras que tem o pequeno para "fazer de grande".

A boa vontade cultural se exprime, entre outras coisas, por uma escolha particularmente freqüente dos mais incondicionais testemunhos da docilidade cultural (escolha de amigos "que têm educação", gosto pelos espetáculos "educativos" ou "instrutivos") freqüentemente acompanhados de um sentimento de indignidade ou de demissão ("a pintura é bonita, mas é difícil" etc.). Pouco seguros de suas classificações e divididos entre seus gostos de inclinação e seus gostos de vontade, eles estão destinados a escolhas *disparatadas*: em matéria de rádio, eles juntam as variedades e as transmissões culturais, dois tipos de bens que, nos dois extremos do espaço social, são exclusivos; em matéria de obras, alguns dentre eles citam ao mesmo tempo Petula Clark, a

ação) e tendem, por causa disto, a identificar as hierarquias com diferenças de competência ou, mais simplesmente, títulos escolares. Tanto mais que, muitas vezes, aqueles que saíram dessas fileiras se chocam com os limites (por exemplo, a ignorância da álgebra) que as barreiras escolares que a eles são opostas fazem arbitrariamente surgir diante deles, fora de qualquer necessidade técnica realmente inscrita no exercício de sua função.

Rapsódia húngara, O cravo bem-temperado, As quatro estações, Rafael, Da Vinci, Watteau; na própria questão do estilo de vida, um deseja amigos artistas de espírito positivo, outro, ainda, diz gostar de *A Arlesiana, Rhapsody in blue, As quatro estações, Goya, Renoir, Van Gogh, Brassens, Edith Piaf e Jacques Brel*, tendo preferências pelos pratos originais e exóticos e pelos amigos ponderados e dinâmicos. Os pequenos-burgueses se inclinam particularmente para as *artes médias*: é entre eles que se recruta a maior parte de fotógrafos fervorosos, especialistas de *jazz* e de cinema ou de amadores de operetas (a arte lírica representando a realização da "música erudita" aos olhos das classes médias) e observamos que, em seu conjunto, eles conhecem (relativamente) bem melhor os diretores de cinema que os compositores de música. Do mesmo modo, na ordem das artes mais legítimas, suas escolhas se orientam com particular frequência para as obras "médias" – Buffet, Vlaminck, em pintura, *Shéhérazade, a Rhapsody in blue* ou *A Traviata*, em música – e eles têm o quase monopólio das obras "desqualificadas", como *A Arlesiana* ou a *Dança do sabre*.

A aparência disparatada dos sistemas de preferências, a confusão de gêneros e de hierarquias, opereta e ópera, vulgarização e ciência, imprevisibilidade dos conhecimentos e das ignorâncias, o vínculo que reúne os saberes não sendo senão a sequência dos acasos biográficos, tudo remete às particularidades de um *modo de aquisição*. Essa cultura adquirida ao acaso dos encontros, audição de rádio, leitura de jornais ou de livros, na ausência de classificação por gêneros, estilos, que a tradição escolar produz e inculca, nisso podendo Goldoni ficar misturado a Tchekov ou Robert Lamoureux, é uma espécie de "Palais Idéal du Facteur Cheval",²⁹ onde os labirintos e as galerias, as cascatas e as grutas, Vêleda, a druídisa e Inize, a adega à moda dos sarracenos e o castelo da Idade Média, a gruta da Virgem Maria e o templo hindu, o chalé suíço e a Casa Branca, a mesquita e a "Maison Carré" da Argélia, magia de novela diretamente saída das gravuras da *Veillée des chaumières*, se

²⁹ Bourdieu refere-se ao "Palácio Ideal", construído pelo *Facteur* (Ferdinand) Cheval (1836-1924), nas proximidades da aldeia francesa de Hauterives. A curiosa história dessa construção começa em 1879, quando Cheval, em uma de suas incumbências como funcionário dos correios franceses, tropeçou numa "pedra trabalhada pelas águas e pela força dos tempos", o que reavivou um sonho que tivera 15 anos antes, em que se vira construindo um "Palácio Ideal". A partir de então, por 33 anos, Cheval se dedica a esse trabalho, carregando pedras por quilômetros e quilômetros para construir o seu "palácio imaginário, templo da Natureza, templo hindu e túmulo egípcio" (ver FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, *Catálogo de Arte Incomum*. XVI Bienal Internacional de S. Paulo, São Paulo, 1981. p.67-70). (N. da Ed.)

justapõem, sem outro plano nem razão que a paixão pura do trabalho pelo trabalho, que o próprio construtor simbolizou através do carro de mão, do balde, do regador e da pá expostos num nicho e que exprimem claramente as divisas inscritas na obra: "Quem for mais perseverante do que eu, que se ponha a trabalhar"; "A um coração valente, nada é impossível"; "Diremos às novas gerações que você sozinho construiu este templo"; "No campo do labor, espero meu vencedor"; "A vida sem finalidade é uma quimera". O ecletismo forçado e inconsciente dessa cultura objetivamente sistemática da qual o princípio unificador é a boa vontade cultural, carrinho de mão do Facteur Cheval que entesoura, amontoa e carrega as belas obras encontradas ao acaso no caminho, é, para qualquer um que interiorizou os sistemas de classificação legítimos (quer dizer, é preciso lembrá-lo, arbitrários e desconhecidos enquanto tais), o oposto do ecletismo erudito dos estetas que podem encontrar na mistura de gêneros e na subversão das hierarquias uma ocasião de manifestar a onipotência da disposição estética: à maneira do bilingüismo culto, que domina os dois códigos, isto é, as *distinções entre os códigos*, o estetismo supõe o domínio consciente e explícito de uma espécie de código dos códigos, de uma gramática dos gêneros e dos estilos que permite aplicar conscientemente a disposição erudita fora de seu campo de aplicação ordinário.

Para ficar ao abrigo dessas interferências que traduzem o gosto pouco seguro do autodidata, é preciso possuir os sistemas de classificação e as técnicas de identificação dos símbolos de distinção, o domínio prático dos índices da "classe", da hierarquia social das pessoas e dos objetos, que define o que se chama bom gosto, o conhecimento das pessoas, autores, diretores, compositores, ou lugares, teatros, salas de concerto, editoras, revistas, galerias, estações de rádio, ou títulos institucionais, universitários, acadêmicos, que são, como se diz, "garantias de qualidade". Esses índices funcionam sempre à maneira das "lojas de classe" (ou "de luxo"), às quais, como mostraram as entrevistas, os burgueses dos Estados Unidos (e de outros lugares) delegam todas as suas escolhas que comprometem o gosto, como a compra de móveis ou objetos decorativos, ainda que tenham recurso das grandes lojas ou das liquidações para a compra de objetos não rotulados esteticamente, como geladeiras ou máquinas de lavar. Não é que os pequenos-burgueses não tenham, como todo mundo, seus *taste makers*: os objetos de sua preferência e

de sua admiração lhes são também designados por esses terceiros mediadores, cujo prestígio e autoridade se comunicam aos objetos e lhes conferem valor. E como não se reconheceriam eles nesses novos intermediários culturais que, pela sua posição de instabilidade no universo cultural e de sua relação ambivalente com as autoridades, gostam de operar revoluções parciais das hierarquias tais como a reabilitação das artes em via de legitimação (cinema, *jazz*, desenho animado) ou as formas menores das artes legítimas, ou ainda produzir essas misturas estranhas que definem propriamente o *sabir culturel*,³⁰ "arranjos de temas clássicos para a canção ou o *jazz*, canções "poéticas" publicadas no *Seghers*, semanários "intelectuais" de grande tiragem, associando, segundo fórmula experimentada das tribunas televisionadas, as vulgarizações que brincam de autoridade e as autoridades que se divulgam, transmissões de televisão, enfim, que reúnem o *jazz* e a música sinfônica, o *music-hall* e a música de câmara, o quarteto de cordas e a orquestra cigana, o violinista e o mau tocador de rabeca, o *bel canto* e a cantata, a cantora e o cançonetista, o *pas de deux* do "Lago dos Cisnes" e o "Duo des Chats" de Rossini. Essa mistura de gêneros, essa confusão de ordens, essa espécie de bricabraque onde se alinham os produtos legítimos "fáceis" ou "ultrapassados", fora de moda, desclassificados, portanto, desvalorizados – posto que um símbolo de distinção apropriado com *atraso* perde tudo o que faz seu valor distintivo – e os produtos "médios" – do campo da produção em massa, é a imagem objetivada de uma cultura pequeno-burguesa. Nada menos revolucionário do que essa subversão das hierarquias, que trai o mais total reconhecimento, – mas também desguarnecido dos sinais de reconhecimento – anárquica e obstinada, das hierarquias; nada menos subversivo que essas transgressões vencidas que se inspiram numa preocupação de reabilitação e de enobrecimento. Os espectadores o compreendem bem, assim como sabem reconhecer nos representantes da cultura legítima, acadêmicos ou professores da Sorbonne dos debates televisionados, Menuhins e Torteliers dos espetáculos de variedades "de qualidade", que são garantia de distinção. A cultura média, não nos enganemos, se pensa em oposição à vulgaridade.

Mas essa cultura vivida lacunar, descontínua e inconexamente, protege

³⁰ Mistura de árabe, francês, italiano e espanhol, falada na Argélia. Por extensão, toda linguagem vulgar formada de várias línguas. (N. da T.)

mal contra a *ansiedade permanente* da ignorância inconfessável ou do engano imperdoável. A tudo que lhe aparece como sendo uma prova de "cultura geral", no sentido escolar do termo, o pequeno-burguês, que se sente obrigado a mostrar-se experiente, não pode opor nem a indiferença daqueles que não estão na corrida, nem o despreendimento liberado daqueles cujos títulos autorizam a confessar ou mesmo a reivindicar suas lacunas. Vítima das estratégias de distinção, ele está destinado a se fazer esnobar: ele sempre sabe demais ou muito pouco, à maneira dos heróis dos jogos televisionados cuja erudição mal-colocada torna ridículos aos olhos dos "espíritos cultos". O modo de aquisição, perpetuando-se sempre na modalidade das aquisições, sempre se arrisca a ser traído pela qualidade de seus saberes e pela maneira de se servir deles, do mesmo modo que o macaco de Hoffmann, que um chanceler educou como homem mundano, mas que não podia evitar sobressaltar-se quando escutava quebrar uma noz. A metáfora do macaco encerra a verdade de todos os racismos. É assim que, na luta de classes simbólica que o opõe aos detentores dos diplomas de qualificação cultural o pretendente "pretensioso", enfermeira confrontada com o médico, técnico oposto ao politécnico, quadro que entrou pela "porta dos fundos" em concorrência com o quadro que saiu da "porta da frente", tem todas as chances de ver seus saberes e suas técnicas desvalorizados, como sendo muito estreitamente subordinados a fins práticos, "interessados" demais, demasiado marcados, em sua modalidade, pela pressa e pelo ardor de sua aquisição, em proveito de conhecimentos mais fundamentais, e também mais gratuitos (no sentido também que deles não se vê nenhum efeito sensível, senão o efeito de legitimidade, à prova concreta) por aqueles mesmos que devem sua posição dominante a seus certificados de cultura.

Seria vão (ou perigoso) tentar compreender a relação infeliz com a cultura que caracteriza as frações da pequena burguesia, cuja posição repousa sobre a posse de um pequeno capital cultural acumulado por um empreendimento autodidata, sem relacioná-la com os efeitos que exerce, pelo simples fato de existir, um sistema de ensino que oferece, de modo muito desigual, a possibilidade de um aprendizado de progressões institucionalmente organizadas segundo um *cursus* e programas estandardizados (como testemunha o fato de que as análises aqui propostas valem já muito menos para a geração que se beneficiou de um acesso mais amplo ao ensino secundário). A correspondência

entre saberes hierarquizados (mais ou menos arbitrariamente, segundo as áreas e as disciplinas) e títulos por si mesmos hierarquizados faz com que a posse de, por exemplo, um título escolar mais elevado seja vista como garantia por implicações, da posse de todos os conhecimentos que garantem os títulos de nível inferior ou, ainda de que dois indivíduos portadores das mesmas competências úteis (isto é, diretamente necessárias ao exercício de sua função) serão separados por uma diferença de natureza (e, claro, de tratamento). Daí a competência certificada pelos títulos mais elevados ser a única que confere garantia de acesso às condições verdadeiras (as famosas "bases") que, tal como um primeiro motor, fundam todos os saberes de nível inferior. Não é paradoxal dizer que o autodidata é um *produto do sistema escolar*, o único habilitado a transmitir esse corpo hierarquizado de aptidões e de saberes que constitui a cultura legítima e a consagrar, pelo exame dos títulos, o acesso a um nível determinado de iniciação: porque ele ignora o direito de ignorar, privilégio dos virtuosos, e porque não adquiriu sua cultura segundo a ordem legítima da instituição escolar, trai sem cessar, na sua própria ansiedade da boa classificação, o arbítrio de suas classificações e, por aí, de seus saberes, espécie de pérolas sem fio, acumuladas ao longo de um aprendizado singular, ignorando as etapas e os obstáculos institucionalizados e estandardizados, os programas e as progressões que fazem da cultura escolar um conjunto rigorosamente hierarquizado e hierarquizante dos saberes implicativos.³¹ Suas carências, suas lacunas, suas classificações arbitrárias, só existem em relação a uma cultura escolar capaz de fazer desconhecer o arbitrário de suas classificações e de se fazer reconhecer até em suas lacunas.

Mas as representações mais redutoras que os "espíritos distintos" podem se fazer dos pequenos-burgueses e de sua relação ansiosa e crispada com a cultura não têm dificuldade em encontrar algum fundamento na realidade. O esforço patético pelo qual os despossuídos tentam reapropriar-se de sua prática ou restaurar sua dignidade tem sempre alguma coisa de desesperado. Os saberes disparatados e muitas vezes desclassificados que eles entesouram são, para os saberes legítimos, o que a coleção de pequenos objetos de pouco valor

³¹ A representação que os produtos da Escola fazem do autodidata é (um belo exemplo das verdades parciais e interessadas que produz a lucidez) parcial da percepção ordinária e das estratégias (inconscientes) pelas quais cada arte de viver se reforça, sem cessar, na convicção de sua excelência, confrontando-se, para desvalorizá-las, a outras artes de viver.

(selos, objetos técnicos em miniatura etc.), aos quais eles consagram seu tempo e sua minúcia classificatória, é para as coleções de obras de arte e de objetos de luxo dos grandes burgueses: uma cultura em miniatura. Quando falta a competência específica que exige a apropriação legítima das formas mais legítimas das artes legítimas, as disposições e as taxionomias postas em ação na abordagem das obras de arte são simplesmente uma dimensão do sistema de disposições que confere sua sistematicidade objetiva ao conjunto de preferências subjetiva ou objetivamente estéticas e, de modo mais geral, ao conjunto das práticas. A perversão ascética do cinéfilo ou do amador de *jazz* que, levando até o limite, quer dizer, até o absurdo, o que está implicado na definição legítima da contemplação cultivada, substitui o consumo da obra pelo consumo de saberes de acompanhamento (genéricos, composição de orquestra, data de gravação etc.) ou a obstinação irrisória de todos os colecionadores de saberes inesgotáveis sobre assuntos socialmente ínfimos, traem por demais manifestamente as disposições éticas que estão no princípio do estilo de vida pequeno-burguês, de seu ascetismo, de seu rigorismo, de seu malthusianismo, de sua propensão à economia e a todas as formas de entesouramento. É manifesta a relação entre a ânsia de conformidade cultural que determina uma busca ansiosa de autoridades e de modelos de conduta e que leva à escolha de produtos seguros e certificados (como os clássicos e os prêmios literários) e a tendência à hipercorreção lingüística, espécie de rigorismo que leva a fazer demais pelo medo de não fazer o bastante e a perseguir, em si e nos outros, as incorreções – como em outros campos a incorreção e o erro moral – ou, ainda, a sede quase insaciável de técnicas ou de regras de conduta que levam a submeter toda a existência, em matéria de alimentação, por exemplo, a uma disciplina rigorosa, e a governar-se em todas as coisas por princípios e preceitos.

A pretensão e a distinção

Só nos resta introduzir a distinção dos nativos da arte de viver legítima, detentores do monopólio do desembaraço e da segurança dados pela familiaridade e competência que os aprendizados mais precoces e os mais

prolongados asseguram, para colocar em marcha a dialética da pretensão e da distinção, princípio da transformação permanente dos gostos. Nesse jogo de recusas recusando outras recusas, de superações superando outras superações, estão engajadas as disposições fundamentais do estilo de vida que, no momento mesmo em que elas se constituem em sistemas de princípios estéticos explícitos, permanecem enraizadas numa arte de viver. Desde que elas se inspirem numa certa pretensão estética, as preferências são afirmações últimas de uma arte de viver que implicam recusas opostas a outras artes de viver: recusa, por exemplo, nos professores primários, nos técnicos e, sobretudo, na nova pequena burguesia (onde se recrutam freqüentemente os fotógrafos fervorosos) dos temas de cromos populares, paisagens de montanha, pôr-do-sol e cervos à sombra dos bosques, ou fotografias de lembranças, primeira comunhão, danças folclóricas, monumentos ou quadros célebres, recusa, em alguns professores e produtores artísticos, da estética pequeno-burguesa do fotógrafo amador, primeiro grau do estetismo que se orienta para os objetos próximos dos da estética popular mas já meio neutralizados pela referência mais ou menos explícita a uma tradição pictorial ou por uma intenção visível de busca temática (tecelão no seu trabalho, dança folclórica) ou formal (pedras, uma corda, uma casca de árvore); recusa, enfim, na vanguarda artística, de todas essas recusas, e recuperação, ao mesmo tempo sublimadora e paródica, de todos os objetos que a estética de grau imediatamente inferior recusa, mas não dos objetos, sumamente comprometedores, que ela escolhe. O artista concorda, ainda, com o "burguês" num ponto: ele prefere a "ingenuidade" à "pretensão".³²

Basta indicar que, além daqueles objetos propostos para julgamento que já estavam constituídos na data da pesquisa, seja por tal ou qual tradição pictórica (como a armação metálica de Léger ou Grommaire, a briga dos mendigos, variante de um velho tema de pintura realista amplamente retomado

³² De fato, a "pretensão" deixa os pequenos-burgueses particularmente desarmados nos domínios pouco legítimos ou em via de legitimação que os privilegiados da cultura, no entanto, lhes cedem, quer se trate da fotografia ou do cinema, onde freqüentemente se exprimem suas ambições (como o testemunha, por exemplo, o fato de que a distância entre a pequena burguesia e a burguesia é nitidamente menor para o conhecimento dos diretores de cinema do que para os compositores de música): os pequenos-burgueses que, colocados diante de julgamentos objetivamente hierarquizados, sabem escolher a melhor resposta, mostram-se quase tão desarmados quanto as classes populares diante do ato de constituição estética (nem um único comerciante de arte diz que um acidente de carro pode ser objeto de uma bela foto e o cemitério de ferro-velho suscita reações semelhantes).

na fotografia, ou o balcão de talho do açougueiro), ou pela tradição fotográfica (como o tecelão no seu trabalho, a dança folclórica, a casca de árvore), a maior parte dos objetos foi constituída desde a época da pesquisa por tal ou qual pintor de vanguarda (como o pôr-do-sol sobre o mar, com Richer, que pinta a partir de fotografias de paisagens tipicamente românticas, ou Long e Fulton, pintores ingleses que fazem fotografias de paisagens com intenção "conceitual" ou mesmo a Land Art; ou o acidente de carro, com Andy Warhol, ou a briga dos mendigos dormindo sobre o Bowery dos hiper-realistas americanos, ou a primeira comunhão, com Boltanski, que constituiu até um álbum de família etc.). Os únicos objetos não-"recuperados" e provisoriamente "irrecuperáveis" são os temas privilegiados do estetismo de primeiro grau: tecelão no seu trabalho, dança folclórica, casca de árvore, mulher amamentando. Não suficientemente distanciados, eles são menos propícios à exibição de um poder absoluto de constituição estética; menos favoráveis à manifestação da distância, estão mais ameaçados de serem tomados por intenções de primeiro grau. Quanto mais manifestamente a estética em si, à qual a reapropriação se aplica, trair o reconhecimento da estética dominante e quanto mais despercebida passar a distância distintiva, mais fácil será a reapropriação.

A legitimidade da disposição pura é tão totalmente reconhecida que tudo leva a esquecer que a definição da arte e, através dela, da arte de viver, é um lugar de luta entre as classes; e isso tanto mais que as artes de viver antagonistas têm muito poucas chances de conseguirem se exprimir, tendo vista as condições das quais elas são o produto. Sempre percebidas somente sob o ponto de vista destruidor ou redutor da estética dominante, elas são objeto de um mal-entendido que não é menos total quando se inspira numa intenção de reabilitação: a pretensão etnocêntrica de dar valor a práticas em função de um sistema de valores estranho nega o sistema de valores das quais elas são o produto tão certamente quanto a intenção oposta de desvalorização. Como não ver, com efeito, que o estetismo que faz da intenção artística o princípio da arte de viver implica uma espécie de agnosticismo moral que é a antítese perfeita da disposição ética que subordina a arte aos valores da arte de viver? A intenção artística não pode senão contradizer as disposições do *ethos* ou as normas éticas que definem a cada momento, para as diferentes classes sociais, os *objetos e os modos de representação legítimos*, excluindo do universo do que

QUADRO 2 — A representação social da arte e do artista

	agricul- tores	operá- rios	artesãos e pequenos co- merciantes	funcionários e quadros administrativos médios	quadros adminis- trativos superio- res/profissionais liberais
O artista zomba do público	6	13	<u>20</u>	9	13
O Estado não deveria adquirir obras de artistas vivos	39	38	<u>46</u>	33	29
A pintura moderna não passa de uma transação comercial	20	20	<u>28</u>	20	15
A pintura moderna exprime bem a decadência da época	18	14	<u>26</u>	17	14
A exposição Picasso é uma manifestação mundana	31	43	<u>55</u>	38	32

(SOFRES. *Le français et l'art moderne*. 24-29 de abril de 1972, n = 1 000.)

Na verdade, uma classe ou uma fração de classe se define menos pelo julgamento global que faz dos intelectuais e dos artistas em geral (ainda que o anti-intelectualismo seja uma característica determinante de certas frações da pequena burguesia e da burguesia) do que pelos artistas e escritores que ela escolhe dentre o leque que lhe oferece o campo de produção. É dessa forma que o anti-intelectualismo da fração dominante da classe dominante pode se exprimir na escolha de intelectuais que sua posição no campo intelectual consagra ao anti-intelectualismo: com efeito, quanto mais afastados dos gêneros mais "puros" – isto é, os mais completamente purificados de toda referência ao mundo social e à política (pela ordem, a música, a poesia, a filosofia, a pintura) – mais os produtores que reconhecem as frações dominantes, autores dramáticos e críticos de teatro ou filósofos e ensaístas políticos, são afastados daqueles que são reconhecidos por eles mesmos. Em outras palavras, como faz lembrar a reação que suscitam entre a pequena burguesia decadente, o estilo de vida artístico e, em particular, tudo aquilo que nele conteste a relação ordinária entre a época (ou o *status* social) e os atributos simbólicos como o vestuário e os comportamentos, tal como as condutas sexuais ou políticas, encerram uma denúncia dos postulados práticos que estão nos fundamentos da arte de viver burguesa. Semelhante àquelas velhas mulheres que, nos mitos australianos, subvertiam a estrutura das relações estabelecidas entre as gerações, ao conservar, por meios mágicos, a pele doce e lisa dos seus vinte anos, os artistas e os intelectuais, à maneira de Sartre, recusando um prêmio Nobel, ou convivendo com os jovens de esquerda numa época em que outros correm atrás de prêmios e não praticam mais que os poderosos, podem, *talvez*, pôr em questão um dos fundamentos mais profundamente ocultos da ordem social: o *obsequium*, de que falava Espinosa, disposição daqueles que "se respeitam" e se sentem no direito de exigir respeito.

pode ser representado certas realidades e certas maneiras de representá-las. A maneira mais elementar (portanto, a mais freqüente e a mais visível) de provar a extensão do poder de constituição estética não consiste em transgredir cada vez mais radicalmente as censuras éticas (em matéria sexual, por exemplo) que as outras classes se deixam impor até no terreno daquilo que a disposição dominante constitui como estética? Ou, mais sutilmente, em constituir como estéticos os objetos ou maneiras de representá-los que estão excluídas pela estética dominante do momento ou objetos constituídos esteticamente por "estéticas" dominadas? Essa decisão de *transgressão simbólica*, que se associa muitas vezes a um neutralismo político ou a um estetismo revolucionário, é a antítese mais ou menos perfeita do moralismo pequeno-burguês ou do que Sartre chamava de "sério" revolucionário.³³

A indiferença ética que a disposição estética implica quando ela se torna o princípio da arte de viver explica, sem dúvida, em boa parte a repulsa ética com respeito ao artista que se manifesta com uma força particular no seio das classes médias, entre os artesãos e os comerciantes sobretudo, frações declinantes e ameaça das que manifestam disposições regressivas e repressivas em todos os domínios da prática (e especialmente em matéria de educação dos jovens ou a propósito dos estudantes e de suas manifestações).

É preciso pedir a Proudhon³⁴ uma expressão sistemática na sua ingenuidade, *da estética pequeno-burguesa* que, subordinando a arte aos valores fundamentais da arte de viver, vê na perversão cínica da arte de viver artista o princípio do primado absoluto conferido à forma:

"Sob a influência da propriedade, o artista, *depravado* na sua razão, *dissoluto nos seus costumes, venal e sem dignidade*, é a imagem impura do egoísmo. A idéia do justo e do honesto escorrega em seu coração sem deitar raízes e, de todas as classes da sociedade, a dos artistas é a mais pobre em almas fortes e em nobres caracteres".³⁵ "A arte pela arte, como foi chamada, não tendo em si mesma sua legitimidade, não se assentando sobre nada, não é nada. É *devassidão* do coração e *dissolução* do espírito. Separada do direito e do dever, cultivada e rebuscada como o mais elevado pensamento da alma e a suprema manifestação da humanidade, a arte ou o ideal, despojados da melhor

³³ Isso se vê com evidência na literatura ou no teatro (como, por exemplo, a *nouvelle vague* americana dos anos 60).

³⁴ Poderíamos ter, do mesmo modo, invocado Dickens.

³⁵ PROUDHON, P. J. *Contradictions économiques*. Paris, Riviere, cap. XI, p. 226.

parte de si mesmos, reduzidos a não mais que uma *excitação da fantasia e dos sentidos*, é o princípio do *pecado*, origem de toda servidão, fonte envenenada de onde escorrem, segundo a *Bíblia*, todas as fornicções e abominações da terra (...) A arte pela arte, digo, o verso pelo verso, o estilo pelo estilo, a forma pela forma, a fantasia pela fantasia, todas essas doenças que corroem, como uma doença pedicular, nossa época, é o vício em todo o seu refinamento, o mal em sua quintessência".³⁶

O que é condenado é a autonomia da forma e o direito do artista à pesquisa formal pela qual ele se arroga o controle do que deveria reduzir-se a uma "execução":

"Não quero discutir nem sobre a nobreza, nem sobre a elegância, nem sobre a pose, nem sobre o estilo, nem sobre o gesto, nem sobre nada do que constitua a execução de uma obra de arte e que é o objeto habitual da velha crítica".³⁷

Submetidos à demanda na escolha de seus objetos, os artistas tomam sua revanche na execução:

"Há pintores de igrejas, pintores de história, pintores de batalhas, pintores de gêneros, quer dizer, de anedotas ou de farsas, pintores de retratos, pintores de paisagens, pintores de animais, pintores de marinhas, pintores de Vênus, pintores de fantasia. Um cultiva o nu, outro as roupagens. Depois cada um se esforça por se distinguir por um dos meios que concorrem para a execução. Um se aplica no desenho, outro na cor; este cuida da composição, aquele da perspectiva, este outro das roupas ou da cor local; um brilha pelo sentimento, outro pela idealidade ou pelo realismo de suas figuras; tal outro compensa, pelo acabamento dos detalhes, a nulidade do tema. Cada um se esforça por ter uma *habilidade*, uma *originalidade*, uma maneira, e, com a ajuda da moda, as reputações se fazem e 'se desfazem'.³⁸

No oposto dessa arte separada da vida social, sem fé nem lei, a arte digna desse nome deve subordinar-se à ciência, à moral e à justiça; ter por finalidade excitar a sensibilidade moral, suscitar os sentimentos de dignidade e de delicadeza, idealizar a realidade, substituindo a coisa pelo ideal da coisa, aperfeiçoando o verdadeiro e não o real. Em poucas palavras, ela deve educar; para isto, é preciso não transmitir "impressões pessoais" (como David com "Le

³⁶ Ibid., p. 71.

³⁷ Ibid., p. 166.

³⁸ Ibid., p. 271.

serment du jeu de paume" ou Delacroix), mas restituir, como Courbet em "Les paysans de Flagey", a verdade social e histórica que *todos* podem julgar.³⁹ E porque não citar, para terminar, um elogio da pequena casa individual que receberia certamente a aprovação de uma fração esmagadora das classes médias e populares:

"Eu daria o Museu do Louvre, as Tuileries, Notre-Dame – e de quebra as colunas – para morar numa casa própria, numa *casinha feita à minha maneira*, que eu ocuparia sozinho, no centro de um pequeno cercado de um décimo de hectare, onde eu teria água, sombra, grama e silêncio. Se eu me preocupasse em colocar lá dentro uma estátua, não seria nem um Júpiter, nem um Apolo: não tenho nada a ver com esses senhores; nem vistas de Londres, de Roma, de Constantinopla ou de Veneza: Deus me guarde de morar aí! Eu colocaria o que me falta: a montanha, o vinhedo, a campina, cabras, vacas, carneiros, ceifeiros, pastores".⁴⁰

É preciso, assim, ter presente no espírito o fato de que, ainda que se manifeste como universal, a disposição estética se enraíza nas condições de existência particulares e de que ela constitui uma dimensão, a mais rara, a mais distintiva, a mais distinguida, de um estilo de vida, para compreender que só se pode descrever a relação que as diferentes classes mantêm com a obra de arte ou, mais exatamente, a relação entre as classes sociais com respeito à obra de arte na linguagem, cara a Halbwachs, da "distância com relação ao foco dos valores culturais". Relação de força, indiscutivelmente, mas tão desigual que tem poucas chances de aparecer enquanto tal mesmo para aqueles que, na sua relação com a arte ou com os artistas – essa forma irreconhecível de luta de classes – defendem, obscuramente, sua arte de viver.

Extraído de: ORTIZ, Renato (org.). 1983. *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-121

³⁹ "Bastaria que cada um de nós consultasse a si mesmo para ser capaz de, após uma curta informação, emitir sobre qualquer obra de arte um julgamento." PROUDHON, P. J. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Riviere, 1939, p. 49.

⁴⁰ PROUDHON, P. J. *Contradictions économiques*, p. 268.