

Do autor:

*A Dominação Masculina*

*Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*

*Meditações Pascalianas*

PIERRE BOURDIEU

Valente  
11/11/2023

## O PODER SIMBÓLICO

5ª EDIÇÃO

Tradução de  
Fernando Tomaz

  
BERTRAND BRASIL

Pasta 50-A  
10 copias

## CAPÍTULO X

### *Gênese histórica de uma estética pura*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### *A génese do campo artístico e a invenção do olhar puro*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Origem dos textos por Capítulos:

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

Capítulo II — Introdução ao seminário da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Outubro de 1987: *Introduction a une sociologie reflexive*, pp. 67

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

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

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

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

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

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

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