

# O efeito Manet

Pierre Bourdieu

O pintor Édouard Manet encarna a revolução estética do final do século XIX, quando o academismo foi rejeitado em favor de novas formas e regras, impostas não pelo Estado, mas pelos próprios artistas. Pierre Bourdieu dedicou dois anos de aulas no Collège de France a esta transformação, que continua a estruturar o nosso modo de ver a arte.<sup>1</sup>

## O objetivo do curso

Este ano, vou falar-vos do que se pode descrever como uma revolução simbólica bem-sucedida, a que foi instigada por Édouard Manet (1832-83). Tentarei tornar a própria revolução inteligível – tanto o que a tornou única, como as obras que a concretizaram. Em termos mais gerais, quero explicar a ideia de uma revolução simbólica.

Se as revoluções simbólicas são particularmente difíceis de compreender, sobretudo quando são bem-sucedidas, é porque o mais difícil de compreender é sempre o que parece evidente, na medida em que uma revolução simbólica cria as estruturas através das quais percebemos essa revolução. Dito de outro modo, à semelhança das grandes revoluções religiosas, uma revolução simbólica subverte as estruturas cognitivas e, por vezes, em certa medida, as estruturas sociais. Assim que é bem-sucedida, impõe novas estruturas cognitivas que,

<sup>1</sup>Texto originalmente publicado em língua francesa. A presente tradução toma por referência as passagens da obra em que este texto se baseia, na sua edição mais recente (P. Bourdieu, *Manet : une révolution symbolique*, publicado pelas Éditions Points, em 2016), conjugado com as edições inglesa e francesa do texto em formato de artigo, originalmente publicado no jornal *Le Monde diplomatique*. A tradução para língua portuguesa foi realizada por Virgílio Borges Pereira. São devidos agradecimentos a Jérôme Bourdieu pela autorização de publicação da presente versão em língua portuguesa.

por se generalizarem, se difundirem e habitarem o conjunto dos sujeitos que percebem um universo social, tornam-se imperceptíveis.

As nossas categorias de percepção e de apreciação, aquelas que utilizamos habitualmente para compreender as representações do mundo e o próprio mundo, nasceram desta revolução simbólica bem-sucedida. A representação do mundo que nasceu desta revolução tornou-se, portanto, evidente – a tal ponto que o escândalo provocado pela obra de Manet na sua época é surpreendente ou chocante para nós. Por outras palavras, assistimos a uma espécie de derrube...

## A pintura “*pompier*” e a Arte de Estado

Sob o Segundo Império (1852-70), quando Manet entrou em cena, a França tinha uma arte de Estado. Havia o *Salon*, o *Institut*, as *Beaux-Arts*, os museus, em suma, todo um sistema burocrático, poder-se-ia dizer, para gerir os gostos do grande público<sup>2</sup>... Esta instituição académica integrada funcionava através de uma série contínua de concursos que ofereciam prémios distintos. O mais importante era o *Grand Prix* anual, cujo vencedor seria premiado com uma estadia na *Villa Medici*, em Roma. A lógica da competição, já bem conhecida, definia todo o sistema e, do mesmo modo, tinha todos os traços reconhecíveis dos sistemas produzidos por corpos e destinados a produzir corpos, como o sistema de aulas preparatórias para a entrada nas *grandes écoles*<sup>3</sup> (...).

## Ateliers e ritos de iniciação

O mais novo participante num atelier de pintura tinha de se submeter a uma iniciação. Tinha de pagar uma *bienvenue* [boas-vindas], que consistia em bebidas e brioques. Havia entre 18 e 25 alunos por turma – era o caso da Academia Julian – e trabalhavam das 8 ou 9 da manhã até às 4 da tarde, outra característica das instituições de ensino, que impunham um trabalho muito intenso baseado

<sup>2</sup> Pintura *pompier* é um termo pejorativo para a arte académica da segunda metade do século XIX, que pode aludir quer aos capacetes brilhantes (como os dos bombeiros) das personagens históricas frequentemente representadas nos frescos, quer ao carácter *pomposo* das cenas que representa ou à cerimónia anual do *Salon* (de pintura e escultura), a exposição de trabalhos reunidos pela *Académie des Beaux-Arts*. Esta exposição de arte oficial realizou-se em Paris, do século XVIII até 1881.

<sup>3</sup> Este parágrafo reúne ideias formuladas em duas lições diferentes.

em exercícios técnicos. A hierarquia era omnipresente. Um aluno, a quem se chama *massier* (bedel), era eleito pelos outros e escolhia o ponto de vista a partir do qual preferia desenhar o modelo, que podia ser um molde de gesso ou um modelo vivo, enquanto os outros alunos se posicionavam de acordo com a sua classificação nos concursos.

O que é muito importante é que, tal como nas classes preparatórias, a hierarquia está presente em todos os instantes: todos os alunos são colocados em escalões hierárquicos e, por exemplo, a sua distância em relação ao modelo é uma retradução do *ranking* nas provas da semana anterior. Esta chamada de atenção para a hierarquia é um alerta permanente para a emulação. Por exemplo, os grandes patrões da época, como Gérôme, Léon Bonnat, Gustave Moreau, William Bouguereau, passavam regularmente pelos *ateliers* – há centenas de caricaturas em que se vêem a falar com um aluno, por vezes sentados no seu lugar e a retocar o desenho ou a dar conselhos. Os professores vestiam-se muito bem, a antítese absoluta do *rapin bohème* (*aprendiz de pintor boémio*).<sup>4</sup> Entre os conselhos que Gérôme dava estava a importância da limpeza: era preciso limpar muito bem os pincéis, não desperdiçar tinta, etc., que eram algumas das muitas coisas consideradas importantes. Se é verdade, como disse no início, que a estética tem algo a ver com a ética, e que há uma ética da economia, do rigor e da limpeza, então esta era sexual e eticamente conotada. As pinturas dos impressionistas, em particular as de Manet, eram consideradas sujas ou “fáceis” (no sentido implícito quando se chama fácil a uma mulher) e, por isso, corruptas, corruptoras e, essencialmente, desprovidas esteticamente.

## A revolução fingida

Já na época de Manet, surgiam impostores que, tendo percebido a revolução que estava a acontecer primeiro do que todos os outros, operavam uma conversão aparente e, durante algum tempo, puderam beneficiar tanto dessa conversão como da conservação. Entre os mais típicos, e a ele voltaremos, está Fougerolles, uma das personagens de *L'Œuvre*<sup>5</sup> de Zola, baseado no pintor

<sup>4</sup> Nome dado por Théophile Gautier ao pequeno grupo de pintores nunca admitidos no *Salon* e de músicos e escritores desempregados sem editor, que se reuniam no café Momus. Foram imortalizados em *Scènes de la Vie de Bohème* (1851) de Henri Murger e em *La Bohème* (1896) de Puccini.

<sup>5</sup> Zola defendeu Manet. O seu romance *L'Œuvre* retrata o mundo artístico e o destino de um pintor almadidoado, Claude Lentier.

real Jules Bastien-Lepage. Fougerolles é uma personagem prototípica que pode ser encontrada em todos os domínios: por exemplo, na alta-costura, há revolucionários como André Courrèges, e depois há arranjadores como Yves Saint Laurent. Em todos os domínios, há pessoas que, em geral, vêm depois, que compreendem o que aconteceu e sabem como fazer uma versão “suave” da revolução “dura”, obtendo assim um grande lucro. Em determinada altura, até os amigos de Manet preferiam Bastien-Lepage a Manet. Não se trata de uma brincadeira: Manet ainda não tinha sido consagrado e os seus macaqueadores, os macaqueadores do génio, já faziam dinheiro, apesar de ser condenado – morreu ainda condenado. Se se tem a mística do artista maldito, pode ser um bom sinal morrer condenado, mas não me parece que seja divertido viver essa experiência. A partir do momento em que a revolução simbólica está em marcha, há lugar para a impostura da revolução, a pretensão da revolução...

## Do banal ao escândalo

Vejam agora a obra que têm diante de vós. Quero, muito rapidamente, afirmar a minha intenção com a projeção de *Le Déjeuner sur l'herbe*. É óbvio que, ao mostrar uma obra que é trivial, que foi banalizada – pode ser encontrada em latas de biscoitos, e é seguramente a obra mais comentada depois da *Mona Lisa* –, que é a mais vista, e que por isso passa despercebida, tenho a intenção um pouco louca de vos permitir reconectar com o sentimento de escândalo que esta obra agora banalizada provocou em tempos. Como é que uma obra digna de uma lata de biscoitos foi capaz de causar polémica a uma escala que hoje não podemos imaginar?...

O heresiarca<sup>6</sup> que criou o quadro provocou um escândalo e perturbou uma ordem simbólica, o acordo entre as estruturas cognitivas e as estruturas sociais que estão na origem da nossa experiência do mundo social e que tomamos como garantidas. Estas estruturas apresentam-se frequentemente sob a forma de oposições binárias: a oposição entre a alta e a baixa estética, que corresponde à hierarquia dos géneros, a oposição entre o masculino e o feminino, entre a burguesia e a classe operária, etc. Por exemplo, o que foi imediatamente detectado por um certo número de críticos “populares” (críticos que escrevem em jornais de grande circulação e que estão ansiosos por serem bem vistos pelo

<sup>6</sup>Uma pessoa que está na origem de uma heresia.

seu público, dizendo-lhe o que ele quer ouvir – o fenómeno *Audimat* já existia<sup>7</sup>), foi o barbarismo sexual, o facto de o quadro representar homens burgueses vestidos e uma mulher nua, que se supõe ser uma jovem costureirinha galante.

Este quadro está cheio de incongruências – talvez devêssemos dizer “inconsistências”, ou seja, está cheio de contradições do ponto de vista das categorias e dos esquemas de percepção que estavam tacitamente gravados no inconsciente das pessoas da época, do que era aceitável para a maioria dos espectadores e dos artistas. Por exemplo, notaram que o quadro, que mede 2,08m por 2,64m, era demasiado grande para o seu objeto. Já não temos em mente este tipo de métricas e, em particular, a relação entre a hierarquia das categorias artísticas e, por conseguinte, das obras, e a hierarquia das dimensões das telas. Várias pessoas consideraram-na demasiado grande para uma pintura de género, nomeadamente para uma cena de banho<sup>8</sup>, que constitui uma categoria particular. Alguns críticos constataram uma contradição entre a contemporaneidade da obra e o seu carácter pastoral, demasiado realista para ser uma cena de banho. Outra causa de escândalo que os críticos assinalaram foi o facto de o quadro ser demasiado público e oficial para uma imagem lasciva do tipo que se comprava debaixo da mesa ou que se escondia na carteira de um homem. Esta obra era uma dupla transgressão de duas espécies de sagrado: ela transgredia um sagrado específico, de ordem estética, que é denunciado pelos mais competentes especificamente, os mais crentes, que são os que mais se escandalizam, e um sagrado não específico, que é o sagrado ético-sexual.

## Afinidade entre as hierarquias

A outra revolução simbólica em que podem pensar, o maio de 68, é interessante do ponto de vista da intuição conservadora, que encontrou uma verdade sociológica profunda, a saber, que existe uma afinidade entre todas as hierarquias: quem mexe com uma hierarquia, mexe com todas as outras (ou poderia mexer). Teme-se que estes artistas irresponsáveis, que subvertem a hierarquia entre o contemporâneo e o antigo, possam atingir a hierarquia entre a burguesia e o povo, etc. A estratégia de Manet não era totalmente inconsciente; ele queria de facto provocar – republicano, muito à esquerda,

<sup>7</sup> Bourdieu refere-se aqui à preocupação com a medição das audiências.

<sup>8</sup> A “pintura de género” é um tipo de obra que representa cenas de carácter anedótico ou familiar. Considera-se que ocupa um lugar bastante baixo na hierarquia das imagens e foi estudada nas academias de belas-artes europeias.

apresentou ao Salão o seu *Portrait d'Henri Rochefort* (1881), um dos heróis da Comuna condenado ao exílio. Esta estratégia de ataque a todas as hierarquias tinha como objetivo matar dois coelhos de uma cajadada só, atingindo simultaneamente a Academia e a burguesia.

Mais uma vez, em matéria de transgressões estéticas, critica-se Manet por não saber o suficiente sobre composição ou perspectiva. As pessoas de boa-fé lembram que ele estudou nos melhores ateliers de pintores (o de Thomas Couture, que era muito reputado e até considerado um pouco subversivo). Portanto, não se podia criticá-lo por ignorância, porque o fazia de propósito e, além disso, Manet tinha respondido preventivamente aos seus detractores na própria tela [*Le Déjeuner sur l'herbe*], incluindo uma natureza-morta que era uma obra-prima de composição, como se tivesse colocado num canto um sinal da sua excelência. (Eu próprio uso expressões latinas só para mostrar que posso, se quiser... [Risos] Não sei porque me estou a meter nisto... [Risos]). Assim, ele substituiu uma perspectiva necessariamente hierárquica – quanto mais longe, mais pequeno – por uma perspectiva mais plana. Courbet, que não gostava de Manet (o sentimento era mútuo), dizia que parecia uma rainha de um baralho de cartas. Há toda uma série de aspectos técnicos nesta pintura, como a iluminação frontal que faz desaparecer o modelo, o que produz um efeito realista e elimina a idealização.

Por exemplo, nos nus de Alexandre Cabanel (eles próprios um pouco picantes, ver *O Nascimento de Vénus* (1863)) ou de Bouguereau, o eufemismo é sempre evidente, não só pela distância histórica dos temas representados (as Vénus, etc.), mas também pela técnica. O efeito realista faz-nos pensar que se trata de um piquenique em Asnières [nos subúrbios de Paris]. E se se trata de um piquenique, interrogamo-nos sobre a modelo: porque está nua? Estará a acontecer algo de perturbador, tanto mais que Manet começou por chamar ao seu quadro *La partie carrée*<sup>9</sup>?

## Falsa oposição entre realismo e formalismo

Dito isto, paradoxalmente, a iluminação frontal cria um efeito de formalismo. O quadro oferece uma alternativa à funesta tradição histórica que opõe o realismo ao formalismo: Manet, tal como Flaubert, é simultaneamente realista

<sup>9</sup> Nota da Tradução: expressão que designa práticas sexuais entre dois casais, “ménage à quatre”.

e formalista. Zola, para defender Manet, invocou os argumentos da “pintura pura”, em que as formas, as cores e as marcas justapostas são utilizadas apenas para criar manchas de cor, para produzir efeitos plásticos e não para comunicar um significado. Tratava-se de pintura pura em todos os sentidos do termo. Entre outras coisas, significava uma pintura dessexualizada. Poder-se-ia dizer que Manet opõe ao olhar vulgar do público o olhar estético puro dos ateliers. Há uma anedota em *Manette Salomon*, o romance dos irmãos Goncourt. Os irmãos tinham tomado notas das conversas nos ateliers e registam a anedota seguinte: uma modelo posava nua, sem qualquer problema, diante de um grupo de homens no atelier, mas quando se apercebeu de que alguém de fora a olhava, correu a buscar um roupão para cobrir a sua nudez. É uma anedota interessante na medida em que mostra que há dois tipos de olhar: um olhar puro, estético, dessexualizado, neutralizado, e um olhar sexual. Manet recorda ao público que vem ver os nus de Cabanel por razões ambíguas e vergonhosas, lembrando-nos a divisão entre o artista e o profano. Em *Les Règles de l'art*, observo que foi precisamente nesta altura que se inventou a oposição entre arte pura e amor puro, por um lado, e arte venal e amor venal, por outro (Bourdieu, 1998, pp. 46-49).

Há, portanto, uma transgressão estética e uma transgressão sexual. Manet parece deliciar-se com a acumulação de todos os elementos que sugerem uma posição baixa do ponto de vista estético (cenas de género, paisagens, pastiches de retratos) e uma situação escabrosa ou potencialmente escabrosa. O que a leitura contemporânea notou foi a oposição entre o alto e o baixo no sentido social da palavra, e a oposição entre o masculino e o feminino. Fundamentalmente, o que foi considerado escandaloso foi o encontro entre *collégiens* – a palavra é constantemente utilizada – ou estudantes, e costureirinhas galantes [“*grisettes*”], ou seja, mulheres do povo de virtude duvidosa, que constituem uma ameaça para a reprodução biológica (através de doenças venéreas) e para a reprodução social (através de casamentos indesejáveis). Estas mulheres eram despudoradas – tem havido muita discussão sobre o olhar na obra de Manet. Curiosamente, um crítico referiu-se à sua *Olympia* (1863)<sup>10</sup> como “Manette”.

Manette é a personagem do romance de Goncourt. É a história de uma modelo judia que se revela a ruína do pintor que se apaixona por ela. *L'Œuvre*, de Zola, é a história de um artista que, numa noite, recebe a visita de uma jovem que acaba por se tornar sua amante e sua modelo. E a questão recorrente é se o poder criativo não se perde com a perda do poder sexual. A mulher é

<sup>10</sup>Um nu de Manet que causou escândalo.

ameaçadora na medida em que ameaça a ordem simbólica e a hierarquia dos géneros sexuais; e ameaça também a ordem social através dos perigos que representa para a reprodução. E para a herança...

## A teoria disposicionalista

Apresentei – embora hesite em dizê-lo porque soa pretensioso, desmesurado e um pouco arrogante, mas, enfim, é isto – uma espécie de teoria estética baseada, por um lado, na ideia de que, para compreender uma obra, especialmente uma obra de rutura, é importante ter em conta o efeito social que ela produziu, na medida em que este revela as razões ou as causas desses efeitos; e, por outro lado, no facto de esta estética da reacção, ou do efeito, ter de ser uma estética da *disposição* e não da *intenção*. E é sobre este último ponto que gostaria de insistir, porque se trata de um problema muito frequente com que se confrontam os historiadores da arte, da literatura, do direito, em suma, os historiadores de todas as obras humanas. Não creio que seja possível escrever uma história das obras ou dos actos humanos que não envolva uma filosofia da acção.

Fala-se sempre de uma filosofia da história, mas nunca de uma filosofia da acção, ou seja, de uma teoria do que é agir. Por exemplo, será que agir consiste em pôr em prática as intenções? Será que não existem acções não intencionais? Será que as acções não intencionais são automáticas ou ininteligentes? Temos aqui uma dicotomia clássica. Todo o meu trabalho como etnólogo, e depois como sociólogo, levou-me a formar uma teoria da prática e, ao mesmo tempo, uma teoria que não é prática – isto pode parecer tautológico, mas é importante –, uma teoria da prática que tem o seu princípio operacional não nas intenções conscientes ou nas premeditações, mas nas disposições. Vou explicar isto melhor porque é particularmente importante (Bourdieu, 1980, 1996, 2000). Penso que estas condutas, que são ordenadas sem um princípio explícito de ordenação – como os rituais, que são extremamente ordenados e organizados – só podem ser adequadamente compreendidos através de uma teoria da prática a que eu (e outros<sup>11</sup>) chamo disposicionalista, que coloca as disposições corporais – esquemas que geram práticas que não precisam de ser conscientes para funcionarem, e que podem funcionar fora da consciência e da intenção (o que não quer dizer que sejam elementares ou primitivas) – em vez de intenções explícitas, no início das acções...

<sup>11</sup>Ver Emmanuel Bourdieu (1998).

Esta teoria disposicionalista deve ser implementada em ambos os lados, ou seja, do lado do produtor e do lado do recetor. O produtor implementa disposições, o que não significa que não saiba o que está a fazer, apenas que não sabe *tudo o que* está a fazer. E o recetor também implementa esquemas interpretativos que podem estar mais ou menos alinhados, e que se exprimem num sentimento de escândalo quando são frustrados, quando a expectativa é frustrada, porque um sistema de disposições é um sistema de expectativas. A comunicação entre uma obra de arte e um espectador é uma comunicação entre dois conjuntos de inconscientes muito mais do que uma comunicação entre consciências: passa muito pouco pela consciência, mesmo que retrospectivamente se possa explicitar as coisas. Esta estética do efeito que aqui proponho é, portanto, inteiramente compatível com uma estética disposicionalista, na medida em que a análise da reação provocada pelos efeitos da obra de arte permite apreender o território implícito e inconsciente que o artista, a crítica e o público têm parcialmente em comum, ou seja, aquilo a que se pode chamar o “senso comum” partilhado da época... Esta teoria das disposições permite compreender tanto os mal-entendidos como a compreensão, que é um caso particular num universo de mal-entendidos. A compreensão ocorre em casos particulares em que os esquemas investidos numa produção, numa prática, numa obra, numa palavra, em suma, numa produção simbólica, são idênticos aos esquemas que o espectador, o recetor ou o leitor investem na receção. Quando isso acontece, há uma compreensão imediata e um sentimento de evidência, mas este sentimento de evidência também pode ser devido a um mal-entendido, e quando há uma discrepância demasiado grande entre os esquemas do produtor e os esquemas do recetor, há um sentimento de escândalo, de indignação, etc...

## Narcisismo, ferido

A teoria disposicionalista da ação vai contra toda a tradição cultural ocidental, toda a filosofia da consciência e do sujeito, a filosofia que recebemos sob a forma de cartesianismo, kantianismo, ou então sob a forma suave da filosofia cristã. Todos nós estamos imbuídos de uma filosofia do sujeito intencional, e fazer a pergunta “Quem produziu este ou aquele quadro?” é quase necessariamente convidar à resposta óbvia “Um sujeito produziu este quadro”. À

pergunta “Quem pintou *Le Déjeuner sur l’herbe*?”, respondo obviamente que foi Manet, quer dizer, um indivíduo situado no tempo e no espaço, com um corpo, inserido socialmente, etc.

Mas, de um ponto de vista sociológico, este indivíduo que pintou este quadro não foi o sujeito segundo a tradição ocidental, foi um *habitus* inserido num campo. Um *habitus*, quer dizer, um ser biológico socializado com disposições permanentes, socialmente constituídas, cuja gênese social deve ser descrita, tal como também é necessário descrever a gênese social do campo [do espaço social] em que se encontra Manet, ao lado de Courbet, Delacroix e Ingres... Desprezar a intenção em favor da disposição não é desprezar todas essas coisas como a “criação”, a “inteligência”, as “competências práticas”, a “arte”, em suma, todas essas coisas a que atribuímos muito valor, porque as atribuímos a nós próprios. Temos interesses inconscientes na filosofia da consciência e do sujeito. Estamos a resistir, no sentido da palavra tal como é usada no famoso texto de Freud sobre as “três grandes feridas infligidas ao nosso narcisismo” (Freud, 1996, pp. 43-51): Nicolau Copérnico, Charles Darwin e Sigmund Freud deslocaram o centro da visão do mundo do sujeito para o mundo. Freud disse que tinha infligido a terceira ferida narcísica ao dizer, basicamente, que não somos realmente o sujeito das nossas ações; é antes o inconsciente. De facto, penso que o que estou a fazer contém uma ferida narcísica particularmente grave para os intelectuais, na medida em que equivale a dizer que o sujeito de uma obra é uma relação complexa entre um *habitus* socialmente constituído e um campo historicamente constituído, e que é na relação entre eles que se inventa um teorema, uma nova forma de pintar, etc.

## Referências bibliográficas

Bourdieu, E. (1998). *Savoir faire: contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1996 [1994]). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1998 [1992]). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (2000 [1972]). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Éditions du Seuil.

Freud, S. (1996[1916]). Une difficulté de la psychanalyse. In S. Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. 15. Paris: PUF.

