

Manet ou a sociologia de Bourdieu em plena ação

Virgílio Borges Pereira

Gostaria de começar por saudar os presentes, que nos dão o prazer da respetiva companhia nesta tarde de Verão e, em particular, o meu colega Celsos Santos, a quem agradeço muito ter respondido afirmativamente a este desafio, que lhe fiz há muitos meses e a que respondeu positivamente de modo imediato. Gostaria, igualmente, de me justificar pela minha presença neste momento.¹ Esta deve-se a uma vontade de poder discutir publicamente este livro e também, reconheça-se, à necessidade de colocar em tempo útil um ponto final provisório a este ciclo e de, numa fase tão adiantada do ano, não ter coragem para formular pedidos complicados e exigentes a mais nenhum colega. Reconheço que discutir e comentar um livro de Bourdieu e, em particular, este livro, *Manet, une révolution symbolique*, não é tarefa simples, muito menos fácil.... Daí que, e recorrendo a uma fórmula também frequente na escrita de Bourdieu, tente aliar, com este exercício de análise da obra que aqui proponho, a necessidade à procura da virtude, assumindo a responsabilidade e o desafio de me pronunciar sobre este livro.

Sem me alongar muito, a justificação para a eleição deste livro para o ciclo em que este se integra prende-se também com a necessidade de trazer à discussão uma obra póstuma de Bourdieu, que fosse capaz de revelar bem o seu modo de pensamento relacional em ação, no momento da sua produção e que, simultaneamente, pudesse ser um testemunho do carácter vigoroso do trabalho realizado por Bourdieu que permanecia, em grande medida, inédito e/ou por publicar, à data do seu falecimento, e do esforço coletivo que foi necessário para o tornar conhecido.

¹ O presente texto retoma, com pequenos complementos, o essencial da intervenção efetuada no quadro do ciclo. Preserva, deliberadamente, o formato da intervenção oral que lhe esteve subjacente.

Como é bem sabido, o presente livro integra um conjunto relativamente alargado de obras que a equipa de colaboradores de Bourdieu tem vindo a publicar ao longo das duas últimas décadas com recurso a diversos materiais, que incluem textos inéditos, compilações de escritos dispersos, depoimentos orais transcritos no quadro dos cursos lecionados por Bourdieu, entre outros documentos. O anexo biobibliográfico deste livro documenta o significado destas obras póstumas na produção sociológica de Bourdieu. Como outros, este livro baseia-se nas lições de Bourdieu no Collège de France, cuidadosamente transcritas por uma extensa equipa, que incluiu Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau e Marie-Christine Rivière. Consiste em 18 densas lições, levadas a cabo entre 1998 e 2000, e completa-se com um manuscrito inacabado, redigido por Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu, historiadora de arte, intitulado “Manet o heresiarca. Génese dos campos artístico e crítico”, a que se acrescentam um capítulo de Christophe Charle, “*Opus infinitum*. Génese e estrutura de uma obra sem fim” e um outro, da autoria de Pascale Casanova, “Autorretrato como artista livre, ou ‘não sei porque me meti nisto’”.²

Como se depreende, o livro é, fundamentalmente, feito de lições e, ao longo dessas 18 lições, o leitor tem o que considero tratar-se de um grande privilégio, a possibilidade de acompanhar Bourdieu a raciocinar e a expor o seu pensamento e análise em atos sucessivos, a propósito de uma sua preocupação sociológica antiga e persistente, a obra de arte, sendo esta combinação, desde logo, uma das suas grandes originalidades e, em última análise, a razão para o termos mobilizado para esta sessão. Livro denso, na edição lida, com mais de 800 páginas, *Manet, une révolution symbolique*, ainda que seja um livro incompleto, diz, desde muito cedo, aquilo que pretende: demonstrar, através dos instrumentos da análise sociológica, como a obra de arte e o artista responsável pela sua produção – domínios frequentemente resistentes à explicação e compreensão sociológicas – podem e devem constituir-se em objeto de análise sociológica de pleno direito. E, mais em concreto, que a sociologia reúne todas as condições para demonstrar como Édouard Manet e a sua obra, inevitavelmente singulares, podem ser concebidos como integrando uma revolução simbólica dotada de regularidades bem determinadas.

² O presente texto recorre, como se compreenderá, a um conjunto alargado de citações da obra analisada; para facilitar a compreensão, tais citações foram todas traduzidas para língua portuguesa, sendo as traduções da total responsabilidade do autor.

Para responder aos desafios que habitualmente se associam às sessões deste ciclo e sendo esta uma obra mais recente, menos lida e menos debatida de Bourdieu, pelo menos entre nós, procurei desenvolver um exercício de objetivação relativamente simples, dividido em dois momentos: explicitar, brevemente, a estrutura da obra e o modo como a li; procurar explicitar a chave analítica que lhe está subjacente – exercícios que considero serem sempre necessários na abordagem de uma obra, mas que adquirem especial necessidade quando se tratam de estudos e escritos de Bourdieu, face à diversidade de leituras de que são alvo. Outros exercícios seriam possíveis e necessários, mas ficarão para outras ocasiões, ou terão um registo mais alusivo, por razões de tempo e de espaço disponíveis.

A estrutura da obra e o contexto da sua leitura

O curso, nas suas 18 lições, está dividido em duas partes. Uma primeira, ocorrida no ano letivo de 1998/1999, intitula-se “o efeito Manet”, desenvolvendo-se ao longo de nove lições. A segunda parte desenrola-se no ano letivo de 1999/2000 e desenvolve-se ao longo de outras tantas nove lições, intitulando-se “Fundamentos de uma estética disposicional”. São lições densas, marcadas pelo estilo habitual de Bourdieu, com movimentos de avanço e de recuo no pensamento, respostas a interpelações da audiência, explorando a *nuance* e a construção de um ponto de vista, de uma tematização sociológica que, como veremos, está longe de ser pouco relevante em mais um dos seus livros e que nos confronta com uma ciência em processo de construção, uma prática antiga na sua obra (Pasquali, 2021, p. 63).

Li este livro em Paris, no decurso de uma licença sabática, em 2018, já o livro tinha sido publicado há alguns anos. Contactando com Patrick Champagne desde meados/final da década de 1990, sabia que Bourdieu trabalhara em torno da obra de Manet durante bastante tempo – na sequência, entre outros trabalhos, alguns deles mais antigos, do livro que dedicou à génese do campo literário, em *Les Règles de l'art* (Bourdieu, 1992) – e, em particular, nos anos finais da sua presença no Collège de France, que coincidiria, praticamente, com os anos finais da sua vida. Não sendo o último dos seus cursos, era um dos últimos e, com grande probabilidade, o mais denso e elaborado destes, por força do tema. Queria, por isso, ler o livro com atenção, sabendo que estaria a confrontar-me com um dos seus últimos trabalhos e procurei reservar-lhe um tempo especial.

Aguardei, assim, alguns anos – o livro fora publicado originalmente em 2013, numa edição de 782 páginas, pelas Éditions du Seuil. No outono de 2018, em Paris, depois do trabalho diário num centro de investigação especial, onde pude encontrar também excelentes estudiosos da obra de Bourdieu, todas as noites lia uma lição e assim fui caminhando até ao fim do livro, acompanhando o fio do raciocínio do seu autor. Não demorei muito. O desafio que se me coloca hoje é o de restituir publicamente, alguns anos passados desde 2018, o resultado desse exercício de leitura e a análise que lhe subjaz.

Passo a passo, procurarei objetivar a construção analítica levada a cabo por Bourdieu no livro, não ignorando as rugosidades e hesitações, típicas do discurso oral de quem antecipa leituras e responde a interrogações, de um pensamento no momento da sua elaboração e a propósito de um livro que ficou incompleto, mas que nem por isso deixa de ser fascinante. Diria até que também por isso é fascinante. O que mais poderia ter feito Bourdieu para o terminar efetivamente? Imagino o que seria, mas não falarei disso. O que se segue é uma tentativa de documentar a chave analítica da obra a partir do que ela nos permite ler.

Uma chave analítica para ler um livro inacabado e em construção

Desde muito cedo, Bourdieu diz o que pretende. Tratando de Manet e da sua pintura, propõe-se tornar inteligível uma revolução simbólica, no que esta contempla de sobressalto em matéria de estruturas cognitivas e, por vezes, também de estruturas sociais. Neste caso, uma revolução simbólica “bem-sucedida” (Bourdieu, 2016, p. 13), concretizada por Manet, tomando por referência a sua vida e as suas obras, e cuja lógica Bourdieu explicita, inspirando-se na obra de um grande historiador de arte – Michael Baxandall, e o seu *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*³ (livro de 1972, na sua edição original inglesa, de 1985 na francesa) –, e que, como é bem sabido de quem frequenta este ciclo, desempenhara um papel decisivo na génese da

³ A citação do título francês da obra de Baxandall não é aqui um acaso, ou a eventual procura de um efeito de erudição. Esta citação remete para a consagração do “olhar” no respetivo título, um tema que possui grande significado na escrita de Bourdieu, em geral, e grande relevância neste livro, em particular, como se verá seguidamente e que o título francês da obra consagra explicitamente; registe-se que a tradução francesa do livro de Baxandall foi realizada por Yvette Delsaut, uma das mais antigas e notáveis colaboradoras de Pierre Bourdieu.

obra mais paradigmática de Bourdieu, *La Distinction*. Percebe-se, lendo o *Manet* de Bourdieu, que também aqui este livro de Baxandall tem um papel decisivo: com efeito, é um “olhar”, um ponto de vista, um “olho”, “um órgão socialmente construído”, “um sistema de categorias de percepção incorporadas” (Bourdieu, 2016, p. 14) que muda completamente, cuja mudança acontece num quadro carismático, para falar como Weber (p. 15), que Bourdieu pretende objetivar. Manet é o protagonista de uma inversão da ordem simbólica.

Para se compreender essa inversão, Bourdieu começa por explicitar qual era a ordem “acabada”, “cumprida”, “estabelecida”, que se tomava como “evidente” (2016, p. 16). Essa ordem pode começar por ser enunciada através da linguagem dos aprendizes de pintor, aqueles que nunca foram admitidos no *Salon* [doravante, *Salão*] – a exposição anual das obras promovidas pela *Académie de Beaux-Arts* [doravante, *Academia*] –, os *rapins*, que nomeavam a pintura acadêmica como *peinture pompier* (p. 17). Esta última expressão é todo um programa. É muito difícil traduzi-la para português retendo a sua mais genuína significação, mas a pintura *pompier* remete para a pompa das representações das cenas históricas dos quadros valorizados pela Academia, para o cerimonial acadêmico e/ou para os capacetes brilhantes representados nesses mesmos quadros. Pintura, por isso, pomposa, pretensiosa.

Manet, vivendo 51 anos, entre 1832 e 1883, afirma-se pictórica e artisticamente num contexto histórico, o da França do Segundo Império, de 1852 a 1870, em que o país é dominado “por uma arte de Estado” (Bourdieu, 2016, p. 22). Esta funda-se num campo burocrático, configurado em torno de museus, da Academia de Belas-Artes, de diferentes instituições, onde se destaca o Salão, que contribui ativamente para um trabalho de formação de uma arte e de um gosto – e de um público para essa arte. A revolução simbólica “acabada” provocada por Manet é feita através de pinturas específicas que rompem, transgridem com esse campo burocrático dominante e com o gosto que este impele. O exercício de demonstração do argumento sociológico de Bourdieu é visível desde a primeira aula. O argumento constrói-se no detalhe da leitura das pinturas e, neste caso, projetando-as e analisando-as, num propósito de conhecimento que articula a sua produção com a sua recepção. *Déjeuner sur l'herbe*, de 1863, é a obra que primeiro se candidata a este exercício de análise, mas outras têm o mesmo tratamento, como *Olympia* (também de 1863) e, no final do curso, todas as mais significativas.

A jeito de reflexão preliminar, importa ter presente que os vários desafios de conhecimento inscritos na análise sociológica dos processos sociais, historicamente constituídos, aqui em causa – como os que passam pelo estatuto

das fontes, das biografias de artistas e de críticos, das obras de arte, da intencionalidade na produção e receção destas últimas –, são objeto de precisões analíticas, que permitem delimitar o ponto de vista sociológico visado e aquele que é realmente construído por Bourdieu ao longo do livro. O leitor atento perceberá que Bourdieu, procurando reconstituir a revolução simbólica produzida por Manet, dá um grande espaço à análise da receção crítica das obras do pintor, reconstituindo o espaço da crítica do modo o mais exaustivo possível. A medida da revolução simbólica é aferida por essa receção crítica.

Segundo Bourdieu, nenhum “escrito sociológico revolucionário de Marx ou de Durkheim” terá gerado “uma centésima parte da violência”, do sentimento de escândalo, provocado por *Dejeuner sur l'herbe* ou por *Olympia* (2016, p. 35). O escândalo é gerado por um “heresiarca”, Manet, que quebra o “acordo entre as estruturas cognitivas e estruturas sociais” que suporta a arte académica (p. 36). No cerne do escândalo, explicita Bourdieu, encontram-se “incongruências”, “contradições”, procuradas pelo pintor, que se inscrevem na forma, no conteúdo do quadro e, fundamentalmente, no modo como estas são percebidas no seu tempo. Em *Déjeuner sur l'herbe*, estamos perante um quadro que é demasiado grande para o seu conteúdo: mede 2,08 por 2,64 metros (os formatos deste tipo de temas eram bem mais pequenos). Para um quadro que era habitualmente classificado como uma “cena de género”, de carácter familiar, mais especificamente, uma “cena de banho”, muito pouco valorizada nas hierarquias artísticas académicas do seu tempo, enquanto tal, a cena era demasiado realista e demasiado grande para o seu realismo (Bourdieu, 2016, pp. 37-38). Um quadro com mais de dois metros por dois metros seria o formato para uma cena nobre, histórica, clássica, religiosa. Contudo, da acusação, escandalosa, por incorrer em ignorância, rapidamente se passa à indignação escandalosa – e correlativa acusação – devida a pretensão: “Por quem se toma” Manet para fazer uma coisa destas? O escândalo radica, desde logo, aqui. Mas Bourdieu demonstra que a transgressão que lhe subjaz se prolonga por outros domínios: um deles remete para a referenciação histórica – do ponto de vista da crítica, é importante notar que os críticos da época não praticavam, na generalidade, a referenciação histórica na análise da obra de arte; ora, dominando a sua arte e a sua história, Manet coloca deliberadamente em choque o antigo e o contemporâneo, o nobre e o trivial (2016, p. 39); reprova-se ainda em Manet a ausência de conhecimento da composição e da perspetiva, ainda que ele tivesse feito toda a sua formação em ateliers reconhecidos pela arte académica, neste caso, o de Thomas Couture (1815-1879); e registam-se os efeitos contraditórios que estão subjacentes à

composição do quadro – uma pastoral aparentemente pura decorrente do *décor* e a corrupção urbana subjacente ao modelo nu, um modelo feminino nu que não interage com os homens vestidos, de algum modo justapostos, e que enfrenta o espectador com o olhar. Ampliando-se e reforçando-se mutuamente, a acumulação de transgressões envolve o “sagrado estético” e o “sagrado ético-sexual” (Bourdieu, 2016, p. 57).

A revolução simbólica cumprida por Manet tem subjacente a si um quadro que Bourdieu interpreta, assim, como uma “bomba simbólica” (2016, p. 63). O elemento central que a faz detonar enquanto bomba releva da negação da retórica acadêmica e do lugar que a eufemização tinha nesta. Manet rompe com esta. Por exemplo, e para além do que foi até aqui dito, no modo como expõe o nu. Ilumina-o frontalmente e não de lado, à esquerda, atenuando-o, eufemizando-o (p. 64). Mas também no modo, muito criticado na época, como justapõe e distancia personagens, formas, cores, rejeitando assim o ideal de convergência e de unificação que está inscrito na pintura acadêmica, eliminando a história que esta sempre contava. O quadro, considera Bourdieu, seria, assim, “uma provocação reflexiva à reflexividade”, uma pintura sobre a pintura (2016, p. 68).

As incursões na análise da obra e do seu autor são, progressivamente, articuladas por Bourdieu no seu programa de conhecimento sociológico, comportando o estudo combinado das disposições, do posicionamento social e das tomadas de posição de Manet no campo em que se insere, o que implica inevitáveis ruturas com pressupostos habituais na análise da arte, das suas obras e autores. Uma citação, longa, permite esclarecer bem este movimento analítico:

À questão: “Quem pintou *Le Déjeuner sur l’herbe*?”, respondendo evidentemente que foi Manet, quer dizer, um indivíduo, situado no tempo e no espaço, dotado de um corpo, inserido socialmente, etc. Mas, do 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, dotado de disposições permanentes socialmente constituídas de que é necessário descrever a gênese social, da mesma maneira que é necessário descrever a gênese social do campo [do espaço social] em que se encontra Manet, ao lado de Courbet, Delacroix e Ingres (Bourdieu, 2016, p. 112).

Um tal exercício leva Bourdieu a um passo exigente: tentar compreender as disposições de Manet na sua relação com a obra de arte, procurando reconstruir o ato da sua pintura, focado em *Déjeuner sur l'herbe*. Este quadro é uma cena de atelier, que se apresenta como uma cena de ar livre, recorrendo deliberadamente a uma série de artifícios (Bourdieu, 2016, p. 126). Contrariamente a Courbet, que em *L'Atelier du peintre*, se pinta pintando, Manet encena um “quadro vivo” e coloca o modelo, num gesto ousado – Bourdieu diz que o coloca numa “postura impossível” (2016, p. 127) –, dando-lhe uma pose clássica, mas não a das fontes históricas habituais, colocando-o a olhar o pintor e o espectador. Roupas, figos e cerejas, uma rã introduzem um elemento decorativo, reforçando a ideia de encenação no atelier e demonstrando que Manet dominava os códigos académicos, sem deixar de jogar, hábil e provocatoriamente, com eles. Os personagens completam um tal quadro de encenação. Os modelos são um dos irmãos de Manet e o seu futuro cunhado, Ferdinand Leenhoff. Não são modelos profissionais, que transportariam consigo a pose académica e tirariam a roupa, pelo que se apresentam vestidos e contrastam com o nu da mulher (mulher que será uma composição do rosto da sua futura mulher com o corpo da sua modelo da época) (Bourdieu, 2016, pp. 128-129). Tudo isto sob um fundo que funciona como um décor teatral, a jeito de uma tapeçaria. Detetado um lugar a preencher, atrás, Manet, citando Wateau, coloca nele uma mulher, aumentando o contraste (p. 130). Reconstituindo o procedimento, Bourdieu pretende demonstrar que cada pincelada é ao mesmo tempo estruturada e livre e que, sem abusar da fórmula de Mauss, *Déjeuner sur l'herbe* é um “fenómeno social total”:

Para o compreender, é necessário mobilizar não somente um pouco de cultura histórica específica – iconologia – mas também referências, fontes, reais ou supostas, que remetem para a ordem especificamente artística, assim como política, a ordem cultural, a ordem estatal, tudo o que o artista pôde envolver pela mediação dos seus “eu não quero fazer isto”, “faço isto, faço aquilo, etc.” (Bourdieu, 2016, p. 151).

No âmago do exercício, uma vez mais na obra de Bourdieu, uma crise. A revolução simbólica realizada por Manet é uma crise do conjunto da instituição artística, que, para ser compreendida, envolve uma teorização do próprio Estado. A crise aqui inscrita é uma crise do sistema de ensino. A revolução simbólica não teria sido possível sem a sobreprodução de *rapins*, que se transformam no motor e no público de Manet. Mas, para se compreender bem o impacto de um quadro

como *Déjeuner sur l'herbe*, é preciso ter presente que este faz parte de um jogo acadêmico, inscrevendo-se numa luta que tem a arte institucional e de Estado no seu centro. Tal é possível porque, fruto de um processo definido ao longo de várias décadas, o Estado francês, contrariamente ao que sucede noutros países neste tempo (como em Inglaterra), intervém de modo muito ativo sobre os gostos. Socorrendo-se do trabalho da historiadora inglesa Geraldine Pells (1963) – dedicado a uma comparação das situações artísticas em Inglaterra e em França entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX –, assim como dos seus próprios estudos, Bourdieu distingue claramente as situações sociais no mundo artístico nos dois países neste período: para além de menos numerosos, os artistas ingleses não estavam integrados num sistema de Estado, estavam antes submetidos a um sistema de relações de patrocínio (Bourdieu, 2016, p. 266). Em França, transformada em arte de Estado, a arte académica desenvolve-se como arte escolástica, com as suas próprias instituições e postos, dirigidos pela exposição anual no Salão: a escolha para a exposição no Salão equivalia a uma classificação social, oficialmente reconhecida, como pintor. Os grandes “mestres” dos ateliers, que por estes passavam em dias fixos para dar conselhos e ensinamentos, são os agentes da escolha para a exposição no Salão anual. Suportada financeiramente por banqueiros, dirigentes do Estado e da indústria, que comprem as obras no Salão, numa lógica que tem muito de consumo conspícuo, a arte *pompier* possui uma estética (e uma ética) normativa(s). A arte *pompier* é uma arte inscrita hierarquicamente. No topo da hierarquia, os temas antigos e bíblicos, que se aprendem a pintar na Academia de Pintura e de Escultura, fundada em 1816, que combina a consagração com a pedagogia e que se prolonga comercialmente no Salão, lugar de vendas (Bourdieu, 2016, pp. 191-192). O funcionamento interno da academia configura-se, assim, numa série contínua de concursos, o maior é o que conduz ao *Grand Prix* anual, que, ao vencedor, abre as portas para uma estadia na *Villa de Medecis* em Roma. A lógica do concurso possui propriedades bem definidas. Implica grande docilidade face aos grandes “mestres”, uma grande competição entre os alunos e a normalização da formação técnica coletiva sob pressão no atelier. Uma formação que se estrutura funcionalmente em torno da hierarquia em todos os domínios. Para se ter uma noção, a distância relativamente ao modelo no atelier é crítica no funcionamento das aprendizagens e uma retradução do *ranking* nas provas de avaliação: segundo a incisiva análise de Bourdieu, quanto mais bem avaliado na semana anterior, mais próximo do modelo, que se desenha e pinta copiando, estará o aprendiz na semana seguinte (2016, p. 194); a competição e a emulação são permanentes, a necessidade da limpeza omnipresente, a estética

converte-se numa ética que se organiza em torno da economia, do rigor e da limpeza; é por isso que os críticos de Manet dirão deste que faz pinturas “sujas” ou “fáceis”. Tratando os aprendizes através de uma combinação de igualitarismo com aristocratismo, os grandes “mestres” organizam combates com pincéis entre pintores (p. 195), tornando a ansiedade no sentimento mais proeminente no dia a dia do atelier, fazendo da violência simbólica, aquela que se realiza com a cumplicidade da vítima, um elemento estrutural da arte *pompier*: “quanto mais dura é uma prova iniciática, mais forte é a adesão e mais felizes são as lembranças” (p. 196). Produto da escola, a quem devem tudo, que conquistaram ao longo de longas carreiras, os grandes “mestres” (p. 198), possuem origens provinciais e são agentes decisivos no processo de transformação da Academia “numa espécie de banco central do valor artístico”, conclui Bourdieu (p. 200). A ortodoxia que praticam é uma arte de escola, organizada em torno da execução e de um virtuosismo técnico que se realiza nessa mesma execução, e que envolve, simultaneamente, um virtuosismo histórico. Colocados os temas históricos no topo da hierarquia dos valores da arte académica, os pintores transformam-se em especialistas do detalhe histórico e da respetiva cópia, esta última aferida pelo virtuosismo da técnica (Bourdieu, 2016, p. 205). Arte de exibição, a arte académica é uma técnica orientada para produzir efeito. Um efeito de legibilidade, baseado em códigos comunicativos e jurídicos que se domina competentemente (Bourdieu, 2016, p. 206). Para tornar clara esta observação, Bourdieu recorre a uma extensa e especialmente significativa citação do trabalho de Monique Segré (1993, pp. 67-68):

Em geral, o céu é azul, as estradas cinzentas, os campos são verdes, etc. Cito: “o tratamento dos nus femininos obedece a condições muito restritas. Os nus são sempre harmoniosos, destituídos de imperfeição, (...): o corpo não tem história, as mulheres são sempre jovens e ao mesmo tempo de uma idade indefinível. São belas, mas sem carácter, sem personalidade. Qualquer manifestação de sentimento é voluntariamente excluída, as faces têm sempre a mesma expressão, marcada, de uma beatitude celeste, as poses são languidas, os gestos sem objeto, formando arabescos, o sorriso um pouco congelado, tudo o que poderia dar vida ao corpo e ao rosto é apagado” (Bourdieu, 2016, p. 209).

Procurando um efeito retórico, a história “desistoricizada” da arte académica promove uma estética do finito, do acabado (Bourdieu, 2016, pp. 209-210). Com efeito, e à luz de um tal procedimento, outra das grandes críticas que se fazia a Manet, talvez a maior, era a de que fazia esboços. O finito é um condensado de exigências. O horror suscitado pelas obras de Manet, tal como pelas de Courbet, de Delacroix, decorria de serem consideradas inacabadas e, por isso, mal pintadas. Procurando a discrição, o pintor académico acaba o quadro para que tal discrição seja possível.

Bourdieu, intercalando referências históricas, precisões conceptuais, respostas a interlocutores, tem, ao longo das lições, passagens muito perspicazes, do ponto de vista sociológico, que permitem documentar as inscrições práticas e simbólicas visadas pelo seu estudo. A este nível, assinala a relevância dos dois momentos em que se divide a arte académica: a impressão, onde imperava o esboço, e a invenção, onde se consumava a estética do acabamento. Os “impressionistas” – percebe-se a origem do nome do movimento – tornam-se escandalosos porque subvertem a ordem consagrada pela arte académica, vendendo e publicando obras inacabadas, incompletas, cujo destino deveria passar pela preservação, fechada, no atelier. Estes esboços, tornados públicos e vendidos no mercado, são, por isso, transgressões estéticas e, inevitavelmente, transgressões éticas.

Com as suas obras e litigando a seu propósito, Manet promovia uma profunda rutura com a estética e a ética da arte académica. Rompia com o estilo de vida, com a representação dramática da história, com a prioridade dada à forma (Bourdieu, 2016, pp. 221-225). *Déjeuner sur l'herbe*, pintura herética de um heresiarca, com exposição no Salão anual recusada pelos grandes “mestres” da arte académica, abre portas à contestação do mesmo Salão e das suas normas. Ainda que a primeira reação do sistema do Salão tenha passado pelo endurecimento das condições de participação (Bourdieu, 2016, pp. 226-231), Manet, favorecido pelas suas disposições e posição, assim como pelo crescimento do número de *rapins*, assistirá ao crescimento da contestação dos critérios de julgamento utilizados nas escolhas feitas pelos detentores de poder académico que conduzem à exposição no Salão. A invenção do Salão dos Recusados, em 1863, “instituição ambígua”, diz Bourdieu, é a vários níveis paradoxal, abrindo portas à “revelação” e à revolta (2016, p. 391). Criado para expor num “pelourinho” a arte incompleta e os seus autores – importando ter presente que tal sucedeu, já que o escárnio e o maldizer imperaram em muitos juízos, tudo indicando que no Salão dos Recusados se juntavam obras muito heterogêneas –, o Salão dos Recusados permitirá a afirmação lenta, entre os *rapins*, de um sentimento de

comunhão com muitas das obras neste expostas, ao ponto de um comité de salvação dos recusados ser criado, envolvendo fins políticos, que, mais do que a contestação do Salão, vai gerar uma contestação dos membros do respetivo júri e dos seus critérios, que se traduz no fim do “mercado cativo” que o Salão representava (Bourdieu, 2016, p. 419). Este processo transforma Manet num pintor maldito para os académicos, mas cria-lhe uma reputação entre os *rapins* em ação nos ateliers, tornando, progressivamente, muito difícil distinguir um artista maldito de um artista falhado. Consumar-se-á a “bancarrota simbólica do Salão” e, com esta, a da arte académica:

É isso que é um revolucionário simbólico: alguém que, completamente possuído por um sistema, consegue apoderar-se dele virando o domínio que tem desse sistema contra esse sistema. É uma coisa muito estranha. Nos estados avançados de universos e campos autónomos, esta é a única forma de revolução. Não há revolucionários autodidatas (Bourdieu, 2016, pp. 402-403).

A revolução simbólica operada por Manet é favorecida por um quadro combinado de fatores – concebido, por Bourdieu, como “um modelo multifatorial” –, que se articula com os processos até aqui descritos. Fatores técnicos, como a difusão da litografia, que permite aumentar o interesse pela arte e pelo cultivo da paisagem, a invenção do tubo de pintura de metal, que melhora o trabalho de preparação das cores no atelier, e as cores químicas, a mudança na preparação das telas, que também reconfigura a divisão e a dominação do trabalho no atelier. Fatores morfológicos, como os relativos ao aumento do número de pintores. Fatores do lado da procura, como os relativos ao enriquecimento da burguesia interessada por arte, que compra pintura de género (Bourdieu, 2016, pp. 406-413).

O grande desafio analítico do livro passa, assim, pela compreensão da revolução simbólica concretizada por Manet. Procurando compreendê-la a partir da prática, Bourdieu mobiliza o seu modo de conhecimento relacional para concretizar tal compreensão, o que implica conhecer as disposições e os capitais de Manet e a relação que estes estabelecem entre si e com o campo em que Manet se insere.

Manet tem condições muito especiais para operar esta revolução. Um segmento importante do livro consagra-se, precisamente, a uma tentativa de compreensão sociológica do habitus de Manet. Ainda que seja tentado ao

longo de vários momentos do livro, é no segmento final do curso que emerge esse propósito de modo mais deliberado. Bourdieu não resiste a explicar as razões subjacentes a determinadas operações conceituais e convoca extensa literatura sociológica, desde logo, sua, e histórico-sociológica, de outros, para explicitar procedimentos. A análise do *habitus* de Manet constitui uma das chaves explicativas do livro. Manet é mais um caso de “*habitus* clivado” na obra de Bourdieu: é, na verdade, um grande burguês oriundo da alta administração, rodeado de uma rede relacional assaz poderosa que se define na grande burguesia e na grande aristocracia, contrariamente aos pintores *pompier*s, de origens provinciais e com maior necessidade de integração no sistema e de submissão ao mesmo; por outro lado, Manet é um republicano de esquerda, com disposições políticas e estéticas largamente subversivas, ainda que socialmente muito bem integrado e protegido. Nas palavras de Bourdieu, “bem inserido na burguesia, brilha nos cafés boémios” (2016, p. 483), tem uma grande capacidade de circulação no campo do poder. Com efeito, o pai de Manet era juiz de tribunal de primeira instância, a mãe, filha de embaixador, fora educada na Suécia. 63 hectares de terra em Gennevilliers proviam a família de grandes rendimentos, que, com a morte do pai, serão em parte transformados em capital, libertando Manet da pressão do mercado da arte e permitindo-lhe fazer escolhas deliberadamente artísticas. Casa, depois da morte do pai, que se opunha ao casamento, com Suzanne Leenhoff, professora de música contratada pelos pais, e que é mãe de uma criança que Manet não chegou a perfilhar (havendo larga discussão sobre este assunto), mas que consagrou no seu testamento. Seguro, contrariamente a muitos dos artistas seus contemporâneos, nunca rompeu com a família. O seu aristocratismo leva-o a desenvolver um espírito desafiador. Trabalha muito e investe na sua arte, falando dela – “falava muito bem da sua pintura” (Bourdieu, 2016, p. 431), afastando-se e opondo-se, simultaneamente, a conservadores e a revolucionários (p. 489).

Se o *habitus* clivado de Manet fica assim identificado, importa ter presente o seu capital. Bourdieu descreve a vida de Manet como um processo de acumulação de capital (Bourdieu, 2016, pp. 491 e seguintes). Não obstante as derrotas, como ser recusado pelo Salão, é esta acumulação de capital que lhe permite enfrentar o sistema académico e sobreviver-lhe, desafiando-o, acabando por subvertê-lo através da sua pintura herética e da revolução simbólica que opera. Como se percebeu, Manet acumulou um significativo capital económico, que lhe permitirá construir um mercado próprio, tanto do ponto de vista económico como do ponto de vista simbólico. Essa acumulação de capital económico combina-se com uma grande acumulação de capital social.

Curiosamente, Bourdieu acentua especialmente a relevância da acumulação de capital social. Talvez porque Manet não cumpre, inicialmente, os propósitos de acumulação de capital cultural convencionais da família, a saber, não estuda Direito, falha a entrada na escola naval, embora tenha feito longa viagem preparatória ao Brasil, algo que o levará a desenhar profusamente.

O colégio Rollin, que Manet frequenta, era o colégio com a pedagogia mais liberal de Paris e o mais burguês. Embora não o converta na trajetória esperada, Manet “adquire aqui um capital cultural excecional”, demonstra Bourdieu (2016, p. 494). A segurança, dir-se-ia, ontológica, que permite a Manet enfrentar os acadêmicos sem hesitar, é construída a partir daqui, pela combinação que garante de capital cultural com capital social. Em contextos determinados, Manet acumula, de facto, muito capital social, que combina com significativo capital cultural.

O salão do comandante Lejosne, membro da guarda imperial, mas um anticonformista, rodeado de republicanos e de anticonformistas, e onde Manet conhece Baudelaire, Monet, Gambetta, entre muitos outros, é um local de grande acumulação de capital social (Bourdieu, 2016, p. 495).

O salão da senhora Manet, uma vez casado e prolongando atividade do salão da casa familiar dos pais de Manet, permite a Édouard Manet alargar o capital social da família através das relações que estabelece a partir das suas receções e do piano que a sua mulher tocava e que envolve pelo menos uma dezena de membros da grande burguesia industrial, financeira e comercial francesa (Bourdieu, 2016, pp. 497-501).

O atelier de Thomas Couture, onde Manet passou seis anos, e que Manet terá escolhido por Couture “não ser um acadêmico como os outros” (Bourdieu, 2016, p. 502; p. 48), é um local de incorporação de capital cultural específico e de um capital social denso.

O Museu do Louvre, que Manet frequentou incessantemente até ao fim da vida e onde estudou obras e encontrou discípulos e a grande maioria dos seus pares (Bourdieu, 2016, p. 503).

Os cafés e a boémia *chic* que comportavam, em particular, a busca de uma outra legitimidade que nestes se começa a estabelecer, uma legitimidade do contra, uma “contra-academia”, primeiro no Café Guerbois, depois em La Nouvelle Athènes, onde pontuam grupos muito diferentes, mas que Manet conhece bem e, talvez ainda mais relevante, sendo grupos muito diferentes, circulando com grande facilidade entre estes (Bourdieu, 2016, pp. 506-510).

Os ateliers dos pintores são locais de grande acumulação de capital. A começar pelo seu próprio atelier, ou melhor, pelos seus diferentes ateliers, pois Manet teve vários. O atelier de *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* é um típico atelier

de *rapin*, mais tarde Manet terá um salão. O importante é ter presente que sendo lugares de acumulação de capital cultural, os ateliers são também lugares de produção e de reprodução de um capital de relação, de um capital social específico, que permite perceber que o afrontamento da Academia foi realizado e possibilitado por um empreendimento personificado por Manet, mas no quadro de uma ação coletiva.

Nota final

Se fui bem-sucedido com o que tentei realizar, perceber-se-á que comecei por discutir a obra de Bourdieu sobre Manet a partir dos conceitos de espaço social e de campo, ao documentar as condições em que se definia a arte académica e a crise que Manet trouxe ao campo burocrático em que esta se fundava ao constituir um campo artístico. Prolonguei a procura da chave analítica da obra salientando o significado das disposições sociais e dos capitais de Manet. Espaço social, campo, habitus e capital, eis, portanto, alguns elementos fundamentais do programa sociológico de Bourdieu em ação. O livro comporta outros exercícios, nomeadamente, uma tentativa de empreender uma análise sobre o campo da crítica de arte no momento da produção da obra de Manet, desemboca na análise do percurso social e artístico de Manet e na produção de uma ciência das suas obras pictóricas, que envolve um diálogo e uma documentação de outras obras, analisadas ao detalhe, num exercício, em grande medida, interminável, que articula o espaço social e o espaço simbólico em que Manet se move. Faria sentido regressar aqui novamente a *Déjeuner sur l'herbe*, mas tal, creio, já não será necessário. A exposição do argumento já vai longa e será melhor ler o livro (em particular, as páginas 536 e seguintes).

Bourdieu era um profundo conhecedor da história e da sociologia da arte. Os cursos revelam-no, o manuscrito inacabado que redige com a sua mulher, Marie-Claire Bourdieu, também. Os textos de Christophe Charle e de Pascale Casanova dão bem conta destas suas qualidades e destacam linhas de análise que permitem conceber o caminho que Bourdieu seguiria se tivesse concluído a investigação: haveria atualizações de conhecimentos; as prioridades analíticas estariam, seguramente, alinhadas com o aprofundamento do conhecimento sociológico sobre a estrutura das revoluções simbólicas, com uma introdução cabal do conhecimento comparativo sobre a estruturação dos campos artísticos e com o apuramento do estudo das disposições sociais dos artistas.

Ainda que seja uma obra inacabada, se dúvidas houvesse sobre a sua qualidade (embora deixe, por razões de espaço, para uma outra ocasião uma discussão sobre a sua recepção), talvez a prova mais evidente da capacidade que se encontra nela seja o reconhecimento prático, pelo próprio Museu d'Orsay – onde hoje reside *Déjeuner sur l'herbe*, por oferta ao Estado francês no início do século XX –, do capital específico de Bourdieu nesta matéria. Até ao final de domingo passado, entre vários e importantes livros da especialidade, era precisamente este *Manet: une révolution symbolique* que se encontrava também na banca de venda de livros que encerrava a muito concorrida exposição que o Museu d'Orsay dedicou nesta Primavera/Verão a Degas e a Manet.

Referências bibliográficas

Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in fifteenth century Italy*. Oxford: Oxford University Press (tradução francesa, por Yvette Delsaut, (1985), *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard).

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

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

Bourdieu, P. (2016). *Manet: une révolution symbolique*. Paris: Éditions Points.

Pasquali, P. (2021). Les coulisses du *Métier*. Genèse et postérité d'un classique des sciences sociales. In P. Bourdieu, J.-C. Passeron, & J.-C. Chamboredon, *Le Métier du sociologue*. Paris: éditions EHESS.

Pelles, G. (1963). *Art, Artists and Society. Painting in England and France, 1750-1850*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Segré, M. (1993). *L'Art comme institution. L'École des beaux-arts, XIX^e-XX^e siècle*. Cachan: Éditions de l'ENS-Cachan.