

aalto
barragán
corbusier
de carlo
eames
foster
gropius
hadid
isozaki
jacobsen
kahn
lissitzky
moneo
niemeyer
oma
portzamparc
quaroni
rocha
siza
tatlin
utzon
vitruvius.com.br
wright
x-urban
yamasaki
zumthor



MANET

Uma revolução simbólica

PIERRE BOURDIEU

TRADUÇÃO DE ROSA FREIRE D'AGUIAR

RESUMO

Neste excerto de um curso no Collège de France em 1999, Pierre Bourdieu mostra como as opções estéticas e temáticas da arte de Édouard Manet inauguraram uma ruptura com a produção artística de seu tempo e representaram um desafio às normas impostas pelo academicismo conservador e pelo Estado.

PALAVRAS-CHAVE: *Édouard Manet; revolução simbólica; arte de Estado; academicismo de vanguarda.*

ABSTRACT

In this excerpt of a course in the Collège de France in 1999, the author shows how the aesthetical and thematic options present in the art of Édouard Manet were the beginning of a rupture with the artistic production of his time and represented a challenge to the rules imposed by conservative academicism and the State.

KEYWORDS: *Édouard Manet; symbolic revolution; State art; vanguard academicism.*

OBJETIVOS DO CURSO: A REVOLUÇÃO SIMBÓLICA INAUGURADA POR MANET

Vou lhes falar este ano do que poderia ser descrito como uma revolução simbólica bem-sucedida: a que foi inaugurada por Édouard Manet (1832-1883), com a intenção de tornar inteligível tanto a revolução em si mesma, o que ela tem de peculiar, como as obras que essa revolução provocou. Mais genericamente, gostaria de tentar tornar inteligível a própria ideia de revolução simbólica.

Se as revoluções simbólicas são especialmente difíceis de entender, mais ainda quando são exitosas, é porque o mais difícil é entender o que parece óbvio, na medida em que a revolução simbólica produz as estruturas pelas quais a percebemos. Em outras palavras, assim como as grandes revoluções religiosas, uma revolução simbólica desarranja estruturas cognitivas e às vezes, em certa medida, estruturas sociais. Quando bem-sucedida, ela impõe novas estruturas cognitivas que pelo fato de se generalizarem, de se difundirem, de habitarem o conjunto num universo social dos sujeitos que percebem tornam-se imperceptíveis. Nossas categorias de percepção e apreciação, as que normalmente empregamos para entender as representações do mundo e o próprio mundo, nasceram dessa revolução simbólica bem-sucedida. A representação do mundo nascido dessa revolução tornou-se, assim, evidente – tão evidente que o escândalo provocado pelas obras de Manet é em si mesmo objeto de espanto, senão de escândalo. Em outras palavras, assistimos a uma espécie de reviravolta.

Tentarei tornar sensível para vocês o que enuncio de maneira abstrata nesta primeira aula, e não é tão fácil quanto parece. Essa reviravolta do “a favor” ao “contra” impede perceber e compreender o trabalho de conversão coletiva que foi necessário para criar o mundo novo cujo produto é nosso próprio olhar – emprego de propósito o termo “conversão”, conotado religiosamente. É claro que quando uso a palavra “olho”, é no sentido de órgão socialmente construído, como no belíssimo livro *L'Oeil du Quattrocento*, em que Baxandall tenta analisar a gênese social de um olhar histórico, de um sistema de categorias de percepção incorporadas¹. Esse trabalho de conversão, que eu gostaria de tentar analisar aqui, só pode ser entendido à custa de uma conversão do olhar que temos de nosso próprio olhar. Ou, mais exatamente, só pode ser compreendido graças a um trabalho que vise desbanalizar a revolução cujo produto é nosso olhar, desbanalizando tudo o que seu êxito banalizou, isto é, as estruturas objetivas e incorporadas que ela impôs, a começar pelas de nossa própria visão.

Emprego de propósito o vocabulário da banalização e da desbanalização a fim de traduzir a linguagem do *estranhamento* dos formalistas russos², e de reconciliar ao mesmo tempo duas tradições muito afastadas: a dos formalistas russos e a weberiana – Max Weber insistindo no que chama de rotinização

[1] Baxandall, Michael. *L'Oeil du Quattrocento*: l'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Gallimard, 1985 [1972].

[2] Ver Todorov, Tzvetan (Org.). *Théorie de la littérature*: textes des formalistes russes. Apres. e trad. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 2001 [1966]. (Points Essais)

[3] Weber, Max. *Économie et société: les catégories de la sociologie*. Paris: Plon, 1971 [1921], cap. 3, seção 5. Ver também Bourdieu, P. *Sur l'État: cours au Collège de France* (1989-1992). Paris: Seuil, 2012. p. 495. (Raisons d'Agir)

[4] “O Grande Inquisidor” é um relato dos *Irmãos Karamázov* (1880), romance de Dostoiévski que encena o retorno de Jesus à Terra no momento da Inquisição espanhola. O cardeal Grande Inquisidor manda prendê-lo e o condena à morte porque suas ideias de liberdade e amor ao próximo, acima da força dos homens, ameaçam a Igreja pretensamente baseada em seu ensinamento.

[5] Do latim *compleo, plevi, pletum, plere*, que significa preencher. Verbo semifrancês que significa realizar, cumprir, acabar.

ou banalização do carisma³. Uma revolução simbólica é uma revolução carismática típica. Como as religiões dos grandes fundadores de religiões, uma revolução carismática se impõe na forma de estruturas mentais e, por isso, tende a se rotinizar e a banalizar o que é percebido por meio dessas categorias banalizadas, a saber, o próprio objeto da desbanalização, o próprio objeto do ato de desbanalização. O paradoxo do Grande Inquisidor, de Dostoiévski⁴, ou mais exatamente o princípio desse paradoxo, está contido nessas análises. Não há nada de espantoso em uma mensagem religiosa destruir-se por si mesma, destruir em especial sua força subversiva, pelo próprio fato de ser exitosa e se tornar universal.

UMA ORDEM SIMBÓLICA REALIZADA

Para entender essa revolução simbólica sobre a qual tentei dizer – talvez de modo um pouco abstrato já que ela é intrinsecamente difícil de entender – será preciso tentar captar primeiro a ordem simbólica que Manet derrubou, e em que consistia essa ordem: uma ordem simbólica realizada é uma ordem que se impõe como evidente, uma ordem tal que seu questionamento não vem ao espírito de ninguém. Em outras palavras, uma ordem simbólica realizada *cumpro*⁵ [consegue] perceber que essa ordem própria simbólica seja óbvia, seja *taken for granted*. Para reconstituir essa ordem simbólica em toda a sua força é preciso levar em conta o fato de que a experiência do “isso é óbvio” é absolutamente extraordinária, mas que, paradoxalmente, parece ordinária: é extraordinária porque supõe um acordo quase perfeito entre as estruturas objetivas do mundo, daquilo que é percebido, e as estruturas cognitivas pelas quais o percebemos. E é desse acordo imediato, sem discordância, sem dissonância, sem desacordo, que nasce a experiência do “é assim”, do “isso é óbvio”, do “não pode ser diferente”. [...]

A revolução de Manet foi qualificada, erradamente penso eu, de “revolução impressionista”. Acho que ele não tem quase nada a ver com os impressionistas, que é um erro de categoria, como diriam os filósofos, tê-lo catalogado entre eles, quando sempre fez questão de manter distância dos impressionistas, não só para se diferenciar, mas por desejar fazer algo totalmen-

te diferente. A revolução inaugurada por Manet, que no fundo é a da Arte Moderna, continua a ser um lance histórico, que envolve debates.

ARTE DE ESTADO E ACADEMICISMO DE VANGUARDA

Esboçarei muito rapidamente essa comparação permanente à qual os convido. No Segundo Império francês (1852-1870), quando surge Manet, a França é dotada de uma arte de Estado. Há o Salão, o Institut de France, as Belas-Artes, os museus, em suma, todo um sistema burocrático, por assim dizer, de gestão dos gostos do público – voltarei mais adiante a essas instituições. Oferecem-se ao público obras selecionadas em tais condições que está claro que as obras expostas merecem sê-lo, e as que não são não o merecem. Portanto, há a arte verdadeira e a arte não verdadeira – classificação que os museus continuam a produzir. O que é uma obra de arte senão uma obra consagrada pelo fato de estar num museu (cf. o mictório de Duchamp⁶)? Há uma intervenção clara do Estado na ordem da estética, esta intervindo como instância de categorização e de classificação: é uma instituição classificadora. Hoje temos equivalentes. Assim como a instituição acadêmica, o Institut de France, os Salões etc. produziam uma arte acadêmica, podemos tentar saber se hoje os museus, os conservadores de museus, as subvenções aos artistas, as compras de quadros etc. não produzem uma arte acadêmica, ou se não têm um efeito de academização de certa arte. É uma pergunta que se deve fazer. Por exemplo, meu colega Marc Fumaroli coloca com muito vigor e virulência, sem que eu concorde com ele, a questão desse academicismo que uma arte de Estado produz⁷.

Tendo dito isso sobre o academicismo, [é importante] ver que se trata de um academicismo de vanguarda. A situação de Manet era mais simples: havia uma ruptura com a arte acadêmica, havia inovadores condenados pela instituição e havia a instituição que os condenava. Foram precisos trinta a quarenta anos para que se instituissem uma nova instituição acadêmica, um academicismo de vanguarda, ou um vanguardismo acadêmico, o que faz a questão da intervenção do Estado na instituição artística se apresentar, e a questão da autenticidade dos artistas consagrados pela instituição também se apresentar. Poderíamos dizer que se trata de uma das maiores questões para os críticos de hoje,

[6] O famoso *ready-made* de Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917), um mictório de porcelana deitado e assinado R. Mutt, recusado na primeira exposição da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York, em 1917. Uma de suas réplicas, de 1964, está exposta em Paris no Centre Pompidou.

[7] Ver Fumaroli, Marc. *L'État culturel: essai sur une religion moderne*. Paris: De Fallois, 1991.

não apenas, aliás, no campo das artes plásticas, mas também no campo da literatura. Como distinguir entre os cínicos da falsa revolução e os revolucionários autênticos? O critério seria a sinceridade, evocada, por exemplo, nos debates em torno de Manet? Perguntavam se ele era um impostor ou um pretensioso cínico, se fazia tudo aquilo para ser notado.

A FALSA REVOLUÇÃO

Por meio dessa interrogação, uma das questões fundamentais que o historiador não pode afastar é a da intenção do artista. Os críticos da época, os Jules-Antoine Castagnary, os Théodore Duret, os Théophile Thoré-Bürger fazem constantemente a pergunta das intenções do artista, e não param de lembrar a que ponto tudo depende disso. Hoje é a mesma coisa. Na época de Manet, vemos aparecer impostores que, tendo entendido antes dos outros a revolução em marcha, operam uma conversão pelo menos aparente e acumulam por certo tempo os proveitos da conservação e os da conversão. Um dos mais típicos, e voltaremos a ele, é um dos personagens de *L'Oeuvre*, de Émile Zola, chamado Fougerolles; na verdade, trata-se de Jules Bastien-Lepage⁸, personagem ideal típico que encontramos em todos os campos. Por exemplo, no campo da alta-costura⁹ temos personagens revolucionários como Courrèges, e depois temos arranjadores como Saint-Laurent. Em todos os campos são pessoas que em geral vêm depois, que compreendem o que aconteceu e sabem fazer uma versão *soft* da revolução *hard*, o que os leva a ter muito lucro. A certa altura, até mesmo os amigos de Manet preferiam Bastien-Lepage a Manet. Não tinha a menor graça: Manet ainda sequer se consagrara e já seus macaqueadores, os macaqueadores do gênio, auferiam lucros, enquanto ele continuava condenado – morreu condenado. Para quem tem a mística do artista maldito, pode-se dizer que é bom sinal morrer condenado, mas não creio que seja divertido viver assim.

Desde que a revolução simbólica está em marcha, há lugar para a impostura da revolução, para o faz de conta da revolução. Tanto é que a situação atual da arte, que apenas esbocei para que vocês a tenham em mente, apresenta analogias consideráveis com a situação da arte no Segundo Império, com a diferença maior de que hoje, embora seja chique dizer que não há mais vanguarda, o vanguardismo é reconhecido e legítimo. Há um vanguardismo legítimo

[8] Vindo de um meio modesto e rural, aluno da Belas-Artes, Jules Bastien-Lepage (1848-1884) conheceu o sucesso de público e crítica por seus retratos de artistas e de figuras da burguesia republicana, bem como por suas cenas da vida camponesa. Várias vezes, e em especial em “Le Naturalisme au Salon”, publicado em *Le Voltaire*, de 18-22 de junho de 1880, Zola o coloca entre “os impressionistas jeitosos, os da última hora, que pegaram o vento” e considera que ele “pegou emprestado” dos “pintores impressionistas a fórmula de arte [...] [que] está revolucionando a pintura contemporânea”, aclimatando-a ao gosto burguês. Em *L'Oeuvre* (1886), descrição dos meios artísticos na Paris do Segundo Império, o personagem de Fougerolles reutiliza, tornando-as insípidas, as inovações de Claude Lantier, cujos traços são notadamente inspirados por Paul Cézanne e Manet.

[9] Ver Bourdieu, Pierre; Delsaut, Yvette. “Le Couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1 mar. 1975. p. 7-36.

e há até mesmo guardas legítimos do vanguardismo legítimo, que são os conservadores dos grandes museus de Arte Contemporânea. E esses conservadores da vanguarda são evidentemente o alvo maior dos conservadores da arte, conservadores artísticos que se apoderam dos conservadores da vanguarda, ou do vanguardismo conservador, do vanguardismo falso, para justificar a condenação do vanguardismo puro e simples.

[...]

A análise do espaço da crítica na época de Manet tem uma dupla justificativa. Primeiro, assim como em geral se pratica a crítica dos documentos, de sua autenticidade, [indagando] se a assinatura é autêntica ou não, se o documento é falsificado ou não, assim também se deve, parece-me, praticar uma crítica sociológica ou histórica dos documentos. Por exemplo, quando se pega um texto de críticos como Thoré, Duret, Castagnary etc., não se trata apenas de saber se é autêntico, em que data foi escrito, como foi estabelecido, onde foi publicado; é importante saber que posição ocupava no espaço dos discursos contemporâneos. Ou seja, qual era a posição desse discurso no espaço dos discursos, e qual era a posição do produtor desse discurso no espaço dos produtores desses discursos. Um documento, seja qual for e isso é verdade, creio, para todo documento histórico, é uma tomada de posição num espaço que tem sentido, de um lado, por referência ao espaço das tomadas de posição homólogas, e de outro, por referência ao espaço das posições cuja expressão são essas tomadas de posição. Portanto, é a primeira justificativa para essa crítica, para essa preliminar da crítica da crítica.

Segunda razão que impõe ver essa crítica como objeto: eu disse ao iniciar que a revolução operada por Manet era difícil de entender na medida em que tinha sido bem-sucedida e que se impusera a nós, impusera as estruturas mentais que havia construído. Na verdade, compreender a crítica e a evolução progressiva do espaço da crítica equivale a compreender as condições em que a revolução se realizou. Portanto, é com a condição de entender a gênese de um espaço da crítica e as transformações desse espaço que se pode compreender a passagem de uma crítica acadêmica a uma crítica estética, e a invenção do crítico no sentido em que o entendemos – essa invenção fazendo parte das transformações que a revolução de Manet produziu, e da qual ela é simultaneamente o produto. Fala-se muito de sociologia da recepção, de teoria da recepção, mas se poderia dizer que, no caso

particular da situação de Manet, o interesse de uma análise da crítica é servir de base a uma sociologia da recepção.

Na verdade, o cerne do que eu queria lhes mostrar rapidamente hoje é que a revolução simbólica prejudica as categorias de percepção dos sujeitos que percebem, desafia suas categorias de percepção. Ao agredi-los, ao questioná-los, a revolução simbólica os obriga, de certa forma, a se revelarem. O heresiarca, como eu disse há pouco, desbanaliza, perturba os receptores, coloca-os em estado de indignação; escandaliza-os e, ao mesmo tempo, leva-os a explicitar o banal, o evidente, o “isso é óbvio”, o que o crítico autorizado, e tanto mais na medida em que é mais autorizado, mais repugna dizer. Ele não tem de se justificar sobre o que é óbvio, por exemplo, sobre o primado do antigo em relação ao contemporâneo, não tem de se justificar a respeito do primado da profundidade em relação à mediocridade etc. Ou seja, o escândalo artístico é uma provocação, uma intimação pela qual as autoridades, as pessoas que se sentem autorizadas a falar — é o caso dos críticos a respeito das obras de arte —, são instadas não só a dizer se é bom ou se é ruim, o que fazem de bom grado, como também a trazer à luz os considerandos mais inconscientes e os mais ocultos de seus julgamentos. E esses considerandos, evidentemente, quase nunca eles os dizem na forma de uma axiomática *clean*, na forma de propostas frias do tipo “o antigo é melhor que o contemporâneo”, “o profundo é melhor que o raso”; dizem-nos na forma de injúrias, de agressão, de violência: são submetidos a uma forma de violência e respondem pela violência.

DO BANAL AO ESCÂNDALO

Já que agora chegamos à obra, quero expor por alto a intenção da projeção do *Le Déjeuner sur l'herbe*, que vocês têm diante dos olhos. É evidente que, projetando uma obra banal e banalizada — é possível encontrá-la em embalagens de tortas, e é com certeza a tela mais comentada depois da *Mona Lisa*, ou seja, a mais vista e portanto não vista —, tenho a intenção meio louca de permitir a vocês que reencontrem a sensação de escândalo que essa tela banalizada conseguiu provocar. Como uma obra para embalagem de tortas pôde provocar uma violência inimaginável? Penso que os textos mais revolucionários de Marx ou Durkheim não provocaram um centésimo da violência que essa obra suscitou, assim como seu duplo, a tela *Olympia* (1863). Diante de uma obra

como essa podemos nos fazer muitas perguntas, mas eu queria simplesmente fazer uma analogia. Pode-se pensar nessa obra, por analogia, como um fenômeno de *aggiornamento* religioso, que é uma forma suave de revolução simbólica: é uma forma de revolução contra a instituição realizada pela instituição. A coisa começa por um concílio, um trabalho coletivo, censurado, silencioso, sacerdotal, episcopal, cardinalesco. Há censuras de toda espécie que fazem a coisa não ter a violência de uma heresia singular cometida originalmente por um agente singular. O *aggiornamento* fornece, apesar dos pesares, uma analogia. Há alguns anos, escrevi um livro chamado *Ce que parler veut dire*¹⁰, no qual reproduzi documentos que havia descoberto por acaso: passando pela rua Saint-Sulpice, caí num livro chamado *Le Livre blanc et noir de la communion solennelle*¹¹. Evidentemente, meu olhar sociológico despertou, comprei-o e descobri algo absolutamente extraordinário: o autor, padre Lelong, pregador da Notre-Dame, compilara de certa forma todas as cartas indignadas que recebera de seus fiéis a respeito da transformação da liturgia católica provocada pelo Concílio Vaticano II. Vocês verão, se olharem esse livro, e acredito que é muito divertido. Apresentei, na página da esquerda, frases que enunciam experiências indignadas do escândalo, e pus entre parênteses números que remetem ao tipo de escândalo enunciado: “(1) quer dizer erro de agente, (2) quer dizer erro de instrumento” etc. Eis um exemplo de erro: dá-se a comunhão, mas ela é dada numa granja ou numa cozinha. É um erro de lugar que provoca escândalo; dá-se a comunhão, mas ela é dada por um laico, não por alguém legitimamente mandatado por um corpo constituído detentor do monopólio da manipulação legítima dos bens de salvação, como diz Max Weber, isto é, por um padre; portanto, é outra causa de escândalo. Erro de comportamento: o padre dá a comunhão tirando do bolso a hóstia [*risos*]. Estão vendo? Vocês estão rindo, é o mesmo riso que Manet provocava. Ou então, em vez de dar a hóstia na boca, dá na mão. Isso choca muito as pessoas, é um erro de comportamento. Outros se indignam com o tamanho das hóstias, grandes demais: é preciso cortá-las em pedaços, não é possível engoli-las de uma vez.

[...] Creio que o escândalo provocado por Manet devido ao quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* é perfeitamente análogo ao *aggiornamento*, mas em muito mais violento, e se lemos as críticas contemporâneas de Manet como eu li *Le Livre blanc et noir de la communion solennelle*, podemos descobrir o que eu descobri, isto é,

[10] Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982; retomado em *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001. (Points Essais)

[11] Lelong, R. P. Maurice. *Le Livre blanc et noir de la communion solennelle*. Paris: Mame, 1972.

uma análise pronta das condições do funcionamento do sistema acadêmico.

Assim como os paroquianos indignados descobriam faltas e infrações, também os críticos indignados, tornando-se a expressão do grande público e os porta-vozes do riso popular, descobriam as faltas do heresiarca que, ao mesmo tempo, revelava todos os pressupostos implícitos e tácitos da ordem acadêmica. O discurso dos críticos designa, portanto, as condições de um funcionamento harmonioso da liturgia estética e do Salão. Assim como a crise da liturgia é uma crise da linguagem religiosa que acompanha uma crise do corpo sacerdotal e redobra uma crise da linguagem, também a crise provocada por Manet é essencialmente uma crise da linguagem estética: as pessoas já não sabem como falar daquilo. Manet faz uma coisa da qual ninguém sabe como falar, da qual não se tem nada a dizer. Infelizmente, algo que os historiadores esquecem é que as coisas mais importantes se expressam muitas vezes pelo silêncio. Por exemplo, um dos problemas que os críticos levantam – é o problema levantado por todas as lutas simbólicas – reside no fato de saber se fazemos mais mal a Manet falando dele ou não falando. E há críticos que farão questão, até o fim, de não falar. O crítico do *Le Figaro* só falará do assunto no final, quando já não será possível deixar de falar, porque todo mundo fala e porque Manet faz um sucesso escandaloso. Mas uma das estratégias mais eficazes, pelo menos no início, é o silêncio. Uma das virtudes das análises sistemáticas é fazer surgirem os silêncios. Ao passo que, se vocês pegarem os discursos dos que falaram, não verão aqueles que nada disseram, embora os silêncios possam ser mais eloquentes que os discursos dos que falaram.

UM QUADRO CHEIO DE INCONGRUÊNCIAS

O heresiarca que fez o quadro produz um efeito de escândalo, rompe uma ordem simbólica, o acordo entre as estruturas cognitivas e as estruturas sociais que existe no fundamento da experiência do mundo social como algo óbvio. As estruturas se apresentam, na maioria das vezes, na forma de oposições binárias: há o alto e o baixo esteticamente, que correspondem à hierarquia dos gêneros, há a oposição masculino/feminino, a oposição burguês/povo etc. Por exemplo, o que foi visto de imediato por certo número de críticos “populares” (isto é, críticos escrevendo

em jornais populares e preocupados em se exhibir diante de seu público, dizendo a ele o que ele tem vontade de ouvir – o fenômeno da audiência já existia...) foi o barbarismo sexual, o fato de que houvesse homens burgueses vestidos e uma mulher nua, supostamente uma modesta mocinha do povo.

Esse quadro é cheio de incongruências – deveria-se dizer “incongruidades” –, isto é, é cheio de contradições do ponto de vista das categorias, dos esquemas de percepção tacitamente inscritos nos cérebros das pessoas daquela época, daquilo que é admitido pela maioria dos espectadores e dos artistas. Por exemplo, observa-se que o quadro que mede 2,08 m × 2,64 m é grande demais para seu tema. Já não temos mais no olhar as medidas, tampouco a relação entre a hierarquia das categorias artísticas, portanto das obras, e a hierarquia dos tamanhos dos quadros. Alguns consideram que é grande demais para uma cena de gênero¹², e notadamente para uma cena de banho, que é uma categoria muito particular. Críticos verificam que temos uma contradição entre a contemporaneidade e o caráter pastoral da obra: é realista demais para ser uma cena de banho. Outra causa de escândalo que os críticos apontam é demasiado público e oficial para ser uma imagem salaz, a qual podia ser vendida por baixo do pano ou relegada às carteiras de notas dos cavalheiros. Aquela obra é uma dupla transgressão de duas espécies de sagrado (ela comete um sacrilégio no sentido durkheimiano): transgride um sagrado específico, de ordem estética, denunciado especificamente pelos mais competentes, pelos mais devotos – que são aqueles mais escandalizados –, e um sagrado não específico que é o sagrado ético-sexual.

Então, a primeira transgressão que tem a ver com a relação entre a hierarquia dos gêneros e a hierarquia dos formatos: *Le Déjeuner sur l'herbe* é uma tela grande, quando os formatos comumente disponíveis se situavam entre 21,6 cm × 7,2 cm e 94,4 cm × 129,6 cm. Havia certo número de formatos-padrão fora dos quais era preciso fazer uma encomenda especial. Vai se colocar a questão de saber se Manet pretendia chocar, na medida em que é certo que quis esse formato não padrão, dissonante com o que queria pintar como tema. Portanto, o tamanho do *Le Déjeuner sur l'herbe* é o que os pintores de história empregam para suas recriações de acontecimentos nobres (na hierarquia das artes, havia as pinturas religiosas, depois as pinturas histó-

[12] Chama-se “cena de gênero” um tipo de obra com cenas de caráter anedótico ou familiar. Em nível bastante baixo na hierarquia dos gêneros, era objeto de um ensinamento à parte nas diferentes academias europeias de belas-artes.

ricas, depois as cenas de gênero e, bem embaixo, as naturezas-mortas). Manet escolheu pegar deliberadamente um grande formato para uma paisagem, uma cena de gênero, que é um gênero inferior. Manet tem uma intenção ambiciosa, tema que volta na pluma dos críticos permanentemente: Quem ele pensa que é? Quer ser chefe de escola enquanto não conhece nem sequer seu ofício! Eles denunciam a pretensão de Manet, denúncia que repousa na percepção inconsciente das dissonâncias do quadro. Uma das coisas interessantes é que a indignação fica na garganta, no peito – haveria uma sociosomática a fazer, porque a indignação moral não encontra as palavras para se expressar, já que o essencial se passa aquém da explicitação e da consciência, o que não quer dizer que seja inconsciente no sentido freudiano. Um dos problemas da indignação ética é que não há palavras para expressá-la.

O EFEITO DE COLISÃO ENTRE O NOBRE E O TRIVIAL

Segunda transgressão: as referências históricas. Primeira observação: os críticos da época que localizam as referências históricas, isto é, os “empréstimos” feitos aos pintores do passado, são raros (três ou quatro para esse quadro), enquanto os críticos de hoje rivalizam em matéria de referências históricas. É um dos vieses da iconografia, segundo Erwin Panofsky: para um crítico experiente é questão de honra encontrar referências na pintura, na gravura, na litogravura etc., ao passo que os mais cultos críticos contemporâneos de Manet (por exemplo, Thoré), salvo certas exceções, fazem pouquíssimas referências históricas, o que é uma informação histórica sobre o olhar histórico da crítica histórica da época. É uma crítica que está ali para contar a história que o quadro conta, e não para contar a história da pintura em que aquele quadro se situa. O crítico é alguém que faz um comentário escolar e sobretudo literário (é preciso que seja muito bem escrito), e tem a pretensão de redigir um texto que seja um quase substituto do quadro. É uma tradição que se perpetuará, como mostrou Dario Gamboni a respeito de Odilon Redon, até o fim do século XIX¹³. Joris-Karl Huysmans rivaliza, por uma espécie de poema em prosa, com o pintor que supostamente é o assunto da crítica¹⁴. Os pintores são comentados por indivíduos de tendências lite-

[13] Ver Gamboni, Dario. *La Plume et le pinceau*: Odilon Redon et la littérature. Paris: Minuit, 1989.

[14] “Le Nouvel album d’Odilon Redon” (1885), que celebra as litografias do *Hommage à Goya* (1885), de Odilon Redon.

rárias porque supostamente não sabem se expressar por palavras. Seria preciso refletir sobre a expressão de Duchamp: “Idiota como um pintor”¹⁵...

Portanto, há referências e citações históricas que quase nunca são vistas e que, quando são vistas, são interrogadas para ser condenadas sobre sua intenção: Será um plágio? Uma cópia? Ou, muito raramente, uma paródia, quando o tema da paródia é muito importante. Certos críticos, com os quais estou de acordo, aproximam esse quadro de Offenbach e aí enxergam a encenação de uma cena mítica. Entre as fontes, os críticos da época não citam Giorgione¹⁶, que será posteriormente citado pelos historiadores. Voltarei a esse ponto mais tarde. Portanto, segundo barbarismo é o efeito de colisão entre o antigo, o nobre, o pictórico, de um lado, e o contemporâneo, o trivial, do outro. Esses dois barbarismos se acumulam com o efeito de colisão tamanho do quadro/gênero pictórico. Essas duas transgressões são transgressões hierárquicas porque antigo/contemporâneo é bem/mal, assim como grande/pequeno. Nos dois casos, Manet perturba as hierarquias estabelecidas. Tento dar a palavra às indignações mudas, ou melhor, que só podem se expressar por gritos, por um sentimento de indignação. Há pessoas que querem destruir os quadros. Há um trabalho de Gamboni sobre os iconoclastas¹⁷: a arte moderna suscita, ainda hoje, iconoclastas que podem ser violentos ou inconscientes, como no caso daquela exposição de uma obra contemporânea numa cidadezinha suíça, onde os lixeiros levaram obras pensando que eram detritos¹⁸. Do ponto de vista do populismo que evoquei há pouco, é surpreendente que alguns ainda não o tenham utilizado... Portanto, há uma colisão, o que faz com que essa indignação diante daquele quadro absolutamente frio pareça desproporcional. Ora, se há tamanha indignação é porque as pessoas veem ali, confusamente, tudo o que acabo de explicitar pela análise. Não é um teste projetivo; são estados de espírito coletivos que é possível reconstituir historicamente.

A AFINIDADE ENTRE AS HIERARQUIAS

A outra revolução simbólica em que vocês podem pensar, Maio de 68, é interessante do ponto de vista da intuição conservadora que encontrou uma verdade sociológica profunda,

[15] Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Écrits. Paris: Flammarion, 1994 [1959]. p.174.

[16] *Le Déjeuner sur l'herbe* se inspira notadamente em duas obras de mestres antigos a quem Manet presta homenagem: *Le Concert champêtre* (c. 1509), por muito tempo atribuída a Giorgione (1477?-1510), mas considerada hoje como pintada por Ticiano (c. 1490-1576), fornece o assunto, ao passo que a disposição do grupo central se inspira numa gravura de Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534), segundo Rafael (1483-1520): *O julgamento de Páris* (c. 1514-1518).

[17] Gamboni, Dario. “Méprises et mépris: éléments pour une étude de l’iconoclasme contemporain”. *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, 49, 1983, p. 2-28.

[18] Ver Gamboni, Dario. “Le Jardinier, les organisateurs et l’artiste”, op. cit., p. 21-28.

a saber, a de que existe uma afinidade entre todas as hierarquias: quem toca numa hierarquia toca em todas as outras (poderíamos tocar nisso). E tememos que esses artistas irresponsáveis que desarranjam a hierarquia entre o contemporâneo e o antigo possam tocar naquela do burguês e do povo etc. A estratégia de Manet não é totalmente inconsciente. Ele queria de fato provocar – republicano, muito à esquerda, enviará ao Salão um *Portrait d'Henri Rochefort* (1881), um dos heróis da Comuna que foi condenado ao exílio. Essa estratégia de colisão de todas as hierarquias é uma estratégia de duplo golpe, de golpe a um só tempo contra a Academia e contra a burguesia.

Ainda na ordem das transgressões estéticas, reprova-se Manet por não conhecer a composição nem a perspectiva. As pessoas de boa-fé observam que ele fez estudos sérios nos melhores ateliês de pintura (no de Couture, que era muito famoso e até mesmo considerado um pouco subversivo). Portanto, não é possível acusá-lo de ser ignaro, já que faz de caso pensado e, aliás, Manet responde no próprio quadro a seus detratores, fazendo uma natureza-morta que é uma obra-prima de composição, como se tivesse posto num canto um sinal de sua excelência. (Eu mesmo cito frases em latim para mostrar que poderia, se quisesse... [risos]. Não sei por que me meti nisso... [risos].) Portanto, ele substitui uma perspectiva necessariamente hierárquica – quanto mais longe, menor – por uma representação plana. Courbet, que não gostava de Manet, e vice-versa, dizia que aquilo parecia uma dama de baralhos. Há toda uma série de coisas técnicas nesse quadro, como a luz frontal que faz desaparecer o modelado, produz um efeito de realismo e abole a idealização. Por exemplo, nas cenas de nus, mesmo um pouco lúbricas, dos Alexandre Cabanel [ver *O nascimento de Vênus* (1863)], William Bouguereau etc., há sempre a eufemização pelo distanciamento histórico dos sujeitos representados (as Vênus etc.), mas também pela técnica, ao passo que o realismo brutal de *Olympia* a faz ter um ar verdadeiro. Esse efeito de realismo leva a pensar que se trata de um piquenique em Asnières. Se é um piquenique, a gente se interroga sobre o modelo: Por que está nua? Será que não estão acontecendo coisas suspeitas? Tanto mais que Manet chamara inicialmente seu quadro de *La Partie carrée* [A troca de casais].

A FALSA OPOSIÇÃO “REALISMO/FORMALISMO”

Dito isso, a frontalidade da luz produz paradoxalmente um efeito de formalismo. Há uma alternativa da tradição histórica que é funesta e opõe o realismo ao formalismo. Manet, como Flaubert, é ao mesmo tempo realista e formalista. Zola, para defender Manet, evocou argumentos de pura pintura: formas, cores e manchas justapostas são compostas unicamente para criar jogos de manchas de cores e produzir efeitos plásticos, não para comunicar um significado. É a pintura pura em todos os sentidos do termo. Isso quer dizer, em especial, pintura dessexualizada. Pode-se dizer que o que Manet opõe ao olhar vulgar do público é o olhar estético puro dos ateliês. Há uma historinha em *Manette Salomon*, o romance dos Goncourt. Eles tinham tomado notas sobre as conversas de ateliê e contam a seguinte história: uma modelo posa nua, sem problema, diante de um grupo de homens do ateliê. Quando percebe que uma pessoa externa a olha, corre para pegar uma roupa e esconder sua nudez¹⁹. É uma história interessante por mostrar que há dois tipos de olhar: um olhar puro, estético, dessexualizado, neutralizado, e o olhar sexual. Manet lembra ao público que este vem ver os nus de Cabanel por motivos confusos e incon-fessáveis, lembrando a existência de um corte entre o artista e o profano. Em *Les Règles de l'art*, assinalo que é na mesma época que se inventa a oposição arte pura, amor puro *versus* arte venal, amor venal²⁰.

Assim, há transgressão estética e transgressão sexual. Manet acumula prazerosamente todos os indícios, manifestando uma posição baixa do ponto de vista estético (cenas de gênero, paisagens, pastiche de retratos) e uma situação escabrosa ou potencialmente escabrosa. O que a leitura contemporânea percebeu foi a oposição entre o alto e o baixo no sentido social do termo e a oposição entre o masculino e o feminino. No fundo, o que é visto como escandaloso é o encontro entre colegas — a palavra tendo sido constantemente empregada — ou estudantes e mocinhas modestas, isto é, mulheres do povo suspeitas e que constituem uma ameaça à reprodução biológica (as doenças venéreas) e à reprodução social (os maus casamentos). Essas mulheres são descaradas — muito se insistiu no olhar, em Manet. Um dos críticos chamou a *Olympia* de Manette, o que é interessante. É

[19] Goncourt, Edmond de; Goncourt, Jules de. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996 [1867]. p. 271 (Folio). “Um dia, no ateliê do sr. Ingres, uma mulher posava diante de trinta alunos, trinta pares de olhos; de repente, viram-na se precipitar da mesa de modelo, apavorada, tiritante, envergonhada com toda sua pele, e correndo para suas roupas a fim de se cobrir bem depressa, bem ou mal, com a primeira que encontrou: o que tinha visto? Um telhador que a olhava do telhado vizinho, pela claraboia acima de sua cabeça.”

[20] Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998 [1992]. p. 46-49.

a personagem do romance dos Goncourt. É a história de uma mulher, uma modelo judia e que é a perdição do pintor, o qual se apaixona por ela. *L'Oeuvre*, de Zola, é a história de um artista que certa noite acolhe uma moça que se torna aos poucos sua amante e modelo. E a interrogação permanente é saber se sua potência criativa não se perde por meio da perda da potência sexual. A mulher é ameaçadora no sentido de que ameaça a ordem simbólica e a hierarquia dos gêneros sexuais; e ameaça também a ordem social pelas ameaças que faz pesar sobre a reprodução. E sobre a herança.

É isso. Paro aqui.

COLLÈGE DE FRANCE,
CURSO DE 6 DE JANEIRO DE 1999.

PIERRE BOURDIEU foi professor titular da cátedra de Sociologia do Collège de France (Paris).