

PIERRE BOURDIEU E A GÊNESE DO CAMPO LITERÁRIO

Fernanda Maria Abreu Coutinho*

Resumo

Este trabalho é um breve comentário sobre a gênese do **campo literário**, conceito operatório criado por Pierre Bourdieu, a partir da análise de três projetos artísticos similares, que têm como cenário a França da segunda metade do século XIX. Os artistas escolhidos pelo sociólogo são: Flaubert, Baudelaire e Manet.

Palavras-chave: literatura – autonomia - burguesia

Résumé

Ce travail est un bref commentaire sur la genèse du **champ littéraire**, concept opératoire créé par Pierre Bourdieu, à partir de l'analyse de trois projets artistiques similaires, ayant pour ambiance la France de la deuxième moitié du XIXe siècle. Les artistes choisis par le sociologue sont: Flaubert, Baudelaire et Manet.

Most-clés: littérature – autonomie - bourgeoisie

Se um poeta pedisse ao Estado o direito de ter alguns burgueses em sua cavalaria, haveria grande espanto, ao passo que, se um burguês pedisse poeta assado, todos achariam isto muito natural.

Baudelaire

É duro dizer isto, mas no mundo artístico raramente vi gente que invejasse o talento alheio, invejam meramente o alarido em torno daquele talento. Mesmo que exista um Rafael ou um Michelangelo no meio deles, se permanecerem completamente desconhecidos ficarão sumamente despreocupados.

Degas

Eu sempre digo que a minha musa é o prazo de entrega.

Luís Fernando Veríssimo

1. INTRODUÇÃO

Era no tempo do Imperador Pedro II.

Foi aí que apareceu o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, hoje considerado uma obra-prima da Literatura Brasileira. Entretanto, ao ser publicado, sem indicação de autoria, em folhetins do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, de junho de 1852 a julho de 1853, não teve boa recepção nem de público nem de crítica, o mesmo acontecendo quando surgiu em dois volumes, em 1854 e 1855, assinado por “Um Brasileiro”.

A obra, uma pintura quase realista dos costumes do povo simples, causou estranheza aos leitores acostumados aos enredos extremamente sentimentais dos romances de Macedo.

Depois, o livro de Maneco Almeida começou a despertar algum interesse, enquanto o Realismo ia-se firmando em nossos meios literários, a ponto de Sílvia Romero, em 1888, considerá-lo *um dos livros mais gabados das letras brasileiras*, acrescentando, porém: *Esses gabos não são infundados, posto que não seja mister exagerá-los em demasia*. (Romero, 1960, p.478-479)

Em 1913, comentando o romance, afirmou Coelho Neto: *Há quem o gabe com entusiasmo apontando maravilhas ao longo de suas páginas: eu acho-o duro, áspero, escavacado como um andurrial* (Coelho Neto, 1913, p.112).

Mas José Veríssimo, ao falecer, em 1916, deixava no seu livro póstumo esta opinião, de certa forma consagradora:

Pouco falta (...) às Memórias de um Sargento de Milícias para serem a obra-prima do gênero na fase or-

*Professora de Teoria da Literatura da UFC. Bolsista da CAPES.

mântica. É original como nenhum outro dos até então e ainda imediatamente posteriores, pois foi concebido e executado sem imitação ou influência de qualquer escola ou corrente literária que houvesse atuado a nossa literatura, (sic!) e antes pelo contrário a despeito delas, como uma obra espontânea e pessoal. (Veríssimo, 1969, p.189-190).

Já em nosso tempo teria o livro o reconhecimento de escritores como Mário de Andrade, Eugênio Gomes, Astrojildo Pereira e, entre outros, Antonio Candido, que disse:

É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional, a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra. (Candido, 1964, p.217)

Tem-se aí o caso de um escritor que, quase ignorado em seu tempo, teria sua importância resgatada pela posteridade.

Em contrapartida, há nomes que, intensamente louvados em sua época, caem gradativamente no esquecimento. Veja-se, por exemplo, o caso de Filinto Elísio, no Arcadismo português. Bocage, que ainda hoje é nome de destaque nas literaturas de língua portuguesa, em seu tempo tinha-lhe tão grande apreço, a ponto de, ao receber dele uns elogios, compor-lhe uma ode “A Francisco Manuel do Nascimento – (Filinto Elisio) em que diz: *Zoilos, estremecei, rugi, mordei-vos:/ Filinto, o grã cantor, prezou meus versos/ e que termina por: Eis os tempos, a inveja, a morte, o Letes/ Da mente, que os temeu, desapareceu/ Fadou-me o grã Filinto um vate, um númen; Zoilos! Tremei! – Posteridade! És minha/ (Bocage, s.d., p.66)*

Estes comentários ilustram o fato de que, sozinhas, as obras não dão conta de seu significado, já que seu valor, dentro do sistema artístico, é passível de flutuação.

Partindo desta constatação Pierre Bourdieu insere, em seu diversificado projeto sociológico, um item reservado ao exame do que ele denominou de as regras da arte, e assim contribui para o enriquecimento da discussão em torno de uma prática que distingue o homem: a figuração simbólica do real.

Este é um breve comentário sobre a gênese do *campo literário*, conceito operativo que Bourdieu toma como base para explicitar a idéia de que o entendimento da criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público.

As observações, portanto, ficarão restritas ao movimento artístico da segunda metade do século XIX, momento assinalado por Bourdieu como o da autonomia do campo artístico, particularmente o literário.

Esta dará lugar a uma nova rede de relações envolvendo criador e receptor, bem mais intrincadas até que os esquemas de dominação explícita dos patronatos papal ou estatal.

Em *As Regras da Arte*, principalmente, o estudioso destaca três projetos artísticos similares: o de Flaubert, o de Baudelaire e o de Manet, identificados pela compreensão do ato criativo como um investimento preponderantemente estético.

Este aparente alheamento, contudo, marca um posicionamento dentro do espaço de atuação artística e força uma nova forma de contemplação do objeto estético por parte de todos os agentes envolvidos em sua construção.

Bourdieu, por sua vez, pretende marcar um lugar dentro do universo da crítica, investindo em uma compreensão da arte como um fenômeno dinâmico, cuja fruição cresce na razão direta do entendimento da fluidez das “posições” e “tomadas de posição” dentro de um sistema discursivo que alimenta a contradição de buscar encantar o presente e aspirar ao eterno.

2. PIERRE BOURDIEU E A GÊNESE DO CAMPO LITERÁRIO

Pierre Bourdieu cria sua sociologia da instituição literária a partir de uma negação de base: *não existe uma definição universal de escritor.*

Apreende, assim, a escrita como um lugar da negociação, o que pode causar espanto a alguns mais inclinados a perpetuar o romântico estereótipo do criador inciado, presa unicamente dos caprichos da inspiração.

O conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico.

Estreitamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário.

Trata-se, em suma, de esquecer o papel que cada um destes elementos: escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, etc. exerce de *per si* e reenquadrá-los através de uma lógica interativa.

Para Bourdieu é somente a partir do século XIX que se pode efetivamente falar em autonomia do campo literário. Para isto, muito teriam contribuído as posturas estéticas de Flaubert e Baudelaire, na medida em que transferem a força da criação artística da coisa representada para a própria representação.

Ao abrir mão de uma *estética do acabado*¹, Manet teria igual peso no espaço da pintura, promovendo-se desta

¹ Em *O Poder Simbólico* (cap. IX), Bourdieu, estabelece o confronto entre o olhar acadêmico e o do artista moderno, como seria o caso de Manet. A estética do “acabado” buscaria suas convenções *na longa aprendizagem dada e sancionada pela Academia.* (p.272) O mal-estar provocado pelos quadros de Manet teria explicação no desmonte hierárquico das convenções pictóricas, inclusive pela reabilitação das “regiões sombrias” da tela em detrimento de suas regiões mais “falantes”, súmulas temáticas das obras e seguros pontos de apoio para a decifração do espectador.

Um excelente guia para a compreensão do sentido *bouleversante* da pintura de Manet é *Olympia: Paris no Tempo dos Impressionistas*, de Otto Friedrich.

forma um entrecruzamento no caminho das artes, marca de consolidação de uma poética da arte pura.

O culto à autotelia nestes três autores procura libertar o trabalho de criação de *instâncias de legitimidade externas*².

Tal foi o caso da Igreja e da aristocracia, representada pelas casas reais, pelo menos até o século XVIII, tomando-se por parâmetro o mundo artístico francês.

O protecionismo religioso, no entanto, traria como contrapartida a invasão do domínio estético por uma ética de conotação moralizante.

Já o mecenato do Rei Sol, por exemplo, colocava de tal modo os artistas na condição de servidores da autoridade real, que *não podiam deixar a França, ainda que por alguns dias, sem sua permissão*. (Wilhelm, 1988, p.14)

A crônica musical do barroco francês registra, porém, uma exceção interessante: o Senhor de Sainte-Colombe, violista de gamba, que cultivava o isolamento e fugia à fama que a proteção da realeza certamente lhe traria.

Todas as Manhãs do Mundo, de Pascal Quignard (1993), retoma ficcionalmente a história deste músico e também estimula a meditação sobre como vivia o artista na época de Luís XIV. (- *Agradecei a sua Majestade – gritou. – Eu prefiro a luz do poente nas minhas mãos ao ouro que ela me propõe.*) (Quignard, 1993, p.22)

Os salões e as academias afirmam-se como os novos templos do bom-gosto no século XVIII e como resultado da *dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a intelligentsia burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais*. (Bourdieu, 1992, p.100)

O direito à concessão do *imprimatur* é requerido em várias frentes ou, retomando Bourdieu, verifica-se neste momento a *multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural*. (Bourdieu, 1992, p.100)

No capítulo “Obra, Escritor e Campo Literário”, de *O Contexto da Obra Literária*, Maingueneau refere-se aos diversos domínios atinentes à enunciação literária: de *elaboração, redação, pré-difusão e publicação*. (Maingueneau, 1995)

Um salão do século XVII ou XVIII, por exemplo, comandado por gentis “salonnières” que, circulando entre perucas empoadas, exerciam um papel judicativo quanto ao valor das obras que lhe chegavam em primeira audição, podia conter, segundo o estudioso, vários desses domínios:

Pode-se nele discutir estética, encontrar confrades, manter-se a par da atualidade literária (lugar de ela-

boração); pode-se também nele ler suas obras para um primeiro círculo (lugar de pré-difusão). (Maingueneau, 1995, p.32)

Como componentes de uma topografia estética, os salões asseguram sua posição mesmo depois de extinto o século XVIII. Reminiscência dos cenáculos setecentistas, o salão de Madame Récamier, no século XIX, serve como palco para a coroação de um talento: divulgam-se aí as *Mémoires d'outre-tombe*.

Em *O Caso de Amor como Obra de Arte* Dan Hofstadter ressuscita o ambiente da Abbaye-aux-Bois, informando que o autor

*não lia alto – outros o faziam por ele -, mas sua cabeça nobre, carregada de preocupações, tornada ainda mais monumental por uma progressiva queda de cabelos e papadas no queixo, expressava muitas nuances de emoção enquanto ele escutava as vozes solenes recriando seu passado.*³

O poder burguês que se instala na França com a Monarquia de julho promove alterações significativas na ordem artística, que, de acordo com estes novos atores sociais, deveria ser compreendida à luz do utilitarismo.

Este, vinculado a uma demanda ética, representava o repúdio do burguês quer à liberdade temática do Romantismo, quer à valorização de artistas vistos com maus olhos pelos bem-pensantes.

É assim que *Le Constitutionnel*, que pretende ditar o padrão moral da burguesia, condena a atitude de Gautier ao escrever um estudo sobre Villon, em 1834.

Execrado como escritor, à maneira de Flaubert e Baudelaire, que o seriam vinte e três anos mais tarde, o “parfait magicien” responderia com o prefácio-manifesto de *Mademoiselle de Maupin*, logo no ano seguinte.

Mademoiselle de Maupin representará uma espécie de texto de formação para os dois escritores citados, na medida em que traduz a compreensão da arte voltada para seus próprios ideais.

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. (Gautier, 1996, p.45)

Neste livro, marcado pela indefinição quanto ao gênero (aí confluem a narrativa de índole histórica, a epistolar

² Esta atitude ganha relevo simbólico ao ser contextualizada. Baudelaire, por exemplo, falava em “cesarismo” (*Meu coração desnudado*, p.40), ao se reportar às práticas de dominação de Napoleão III.

³ HOFSTADTER, Dan. *O Caso de Amor como Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.79

Hofstadter desvela ainda a relação de lucrativa cumplicidade entre a salonnière e o romancista ao informar que Mme. Récamier conseguiu a venda antecipada das *Mémoires*, que só seriam publicadas após a morte do autor, de acordo com a cláusula contratual.

Para a constituição de uma sociologia do gosto e do consumo artístico no século XIX, importa ressaltar a emulação de dois núcleos do poder no aludido período: os salões da Princesa Mathilde e o da Imperatriz Eugênia.

e até o texto teatral), Baudelaire vai destacar a capacidade da arte de encontrar em si mesma os meios para a construção do belo.

A intenção desse romance não era exprimir os costumes tampouco as paixões de uma época, mas uma paixão única, de uma natureza toda especial, universal e eterna, sob o impulso da qual o livro inteiro corre, por assim dizer, no mesmo leito da Poesia, mas sem se confundir absolutamente com ela, privado que é do duplo elemento do ritmo e da rima. Esse objetivo, essa intenção, essa ambição, era descrever, em um estilo apropriado, não o furor do amor, mas a beleza do amor e a beleza dos objetos dignos de amor, em resumo, o entusiasmo (bem diferente da paixão) criado pela beleza. (Baudelaire, 1992, p.79)

Tão controversa quanto Madeleine de Maupin é a figura de seu recriador, o que assinala o princípio da tensão como chave para o entendimento da noção de campo literário.

A contribuição do “bom Théo”, como o chamaria Flaubert, para o nascimento da figura do escritor ou, dito de outra forma, para a autonomia do campo literário, dá-se, no mínimo, sob o signo da dualidade.

Desprovido de “capital social”, terá que conjugar os papéis do esteta e do “poeta-operário”, sem condição portanto de prescindir dos meios de subsistência proporcionados pelo sistema burguês.

Interessante lembrar, neste momento, o acordo tácito estabelecido entre Gautier e o editor Renduel no sentido de que o tema do livro era garantia de um investimento de pouco risco.

Em *As Regras da Arte* Bourdieu observa que Flaubert propõe uma nova pedagogia estética: a vivência da arte como ascese, de que o recolhimento em Croisset é o signo mais visível.

Desvinculado da lógica pragmática de grande parte da produção burguesa (o sucesso imediato motivava enormemente a composição do *roman-feuilleton*⁴, por exemplo) e ainda do messianismo da arte social cultivada em seu tempo, opta pelo cultivo da arte pela arte, que encerra o paradoxo básico da literatura concebida como instituição.

Ao imediatismo burguês, materializado no ganho rápido de elevadas cifras, opõe o “lucro simbólico”, uma

vez que o aparente desinteresse de sua obra encobre a aposta na consagração da posteridade.⁵

A metáfora bélica é bastante utilizada por Bourdieu na explicação da gênese do campo literário. Assim, pode-se dizer que, para Flaubert, o espaço da composição é o *front* em que ele trava a batalha contra alguns cânones até então vigentes na literatura, ainda mais que a comodidade de sua situação financeira dava-lhe desembaraço para tanto.⁶

Milan Kundera afirma a propósito de *Madame Bovary*:

A partir de 1857, a história do romance será a do romance tornado poesia. Mas assumir as exigências da poesia é coisa diversa de lyricizar o romance (renunciar à sua ironia essencial, se desviar do mundo exterior, transformar o romance em confissão pessoal, sobrecarregá-lo de ornamentos. (Kundera, 1988, p.129)

O grande desafio então: quebrar as barreiras entre prosa e poesia para a construção de um texto feito unicamente à base do *mot juste*. *La rage des phrases t'a desseché le coeur*, dizia Madame Flaubert.

O mileranismo dos representantes da *arte pela arte*, que Bourdieu define como *mística cristista* é a convicção da inconciliabilidade entre arte e dinheiro. Daí a recusa ao contato com a burguesia redundar na eliminação do mercado, âncora para a produção artística.

Pode-se dizer então que a educação sentimental de Flaubert ocorreu em tempo bem mais breve que a de seu herói, Frédéric Moreau, cuja dubiedade de comportamento expressa a intenção de compatibilizar o incompatível. *Frédéric Moreau é, no duplo sentido, um ser indeterminado ou, melhor, determinado à indeterminação, objetiva e subjetiva.* (Bourdieu, 1992, p.18)

Baudelaire radicaliza ainda mais a proposta da “estética pura” quer ao se desviar do campo do poder representado pelas editoras prestigiosas da época (optará pela chancela menos fulgurante da editora de Poulet-Malassis), quer ao afrontar o conservadorismo da Academia Francesa por ocasião de sua candidatura a uma de suas cadeiras, em 1861.

Além disso, associará sua imagem à do dândi, estratégia utilizada para desdenhar a boêmia realista. *Para*

⁴ Sobre o papel do romance-folhetim como expressão da mentalidade burguesa no século XIX, e a utilização de uma lógica da evasão como condimento essencial ao texto e as repercussões financeiras desta tomada de posição ver: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁵ Toda esta questão é a tese central de *As Regras da Arte*, que será calcada no deslindamento dos jogos de sedução de *A Educação Sentimental*. Aí a conquista do amor e do poder se confunde para muitos, no sentido de que depende da competência do pretendente a se fazer notar. Para o protagonista, no entanto, esta simultaneidade teria o efeito de macular o objeto ideal da conquista. Daí Bourdieu colocar um sinal de semelhança na equação amor puro = arte pela arte.

⁶ Sobre este aspecto afirma Dolf Oehler: *Em Flaubert, esse protesto manifesta-se antes de tudo em sua maneira de escrever e trabalhar, que não apenas vai na contramão das exigências da literatura industrial – Flaubert tinha-se em alta conta por nunca haver escrito uma linha para o jornal, - mas serve igualmente para fixar a dimensão da catástrofe que o hábito da pronta satisfação das necessidades dos jovens burgueses, fadados a desempenhar um papel histórico a partir de meados do século, provocou na sociedade francesa como um todo. In: O Velho Mundo Desce aos Infernos: Auto-análise da Modernidade após o trauma de 1848 em Paris. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.341-2*

Baudelaire, o dandismo significa algo além da elegância, além mesmo do auto-cultivo: o triunfo do artífice pessoal sobre a natureza, princípio central de sua estética. (Seigel, 1992, p.109)

As posições de Baudelaire foram decisivas na demarcação do campo literário, o que também é atestado pelo fato de sua lírica registrar um novo tratamento de temas considerados eternos.

De acordo com Beth Archer Brombert, a obra baudelaireana também se deteve na questão da dualidade (vida e morte, espírito e carne, Deus e Satã) a exemplos dos românticos franceses e alemães. A estudiosa afirma contudo que

*ele destoa dessa ambivalência em um dos poemas mais importantes de **Les Fleurs du Mal**, (...) onde propõe mergulhar nas desconhecidas profundezas do abismo para encontrar algo novo (...) **Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du: nouveau** (...) Este era o espírito moderno do antigo dualismo romântico: o dilema humano era eterno, mas precisava de uma indumentária e de um cenário modernos. Tudo deve ser observado, vivido: **A curiosidade**, escreve Baudelaire, **deve ser considerada como o ponto de partida do gênio**. (Brombert, 1998, p.84)*

A liberação do trabalho artístico do certificado de garantia de instituições tutelares teve também como impulso o franco diálogo entre literatura e pintura, em que a arte de Manet falou bem alto.

Edouard Manet fez desaparecer

a segurança de uma iconografia que afirmasse o poder, a estabilidade e até a beleza. Onde os pintores anteriores haviam retratado a humanidade divinizada em Maria e a divindade humanizada em Cristo, Manet mostra-nos simplesmente humanidade. Não há deuses, semi-deuses, divindades nem heróis. A era de Manet foi a do anti-herói, essa figura moderna que raramente entende o que está acontecendo nem o porquê, que imita as poses e os gestos das figuras heróicas, mas afinal, não passa de um ator. (Brombert, 1998, p.147)

Manet abre espaço para a pintura impressionista que, tal como a literatura, deseja agora ser compreendida a partir de seus próprios meios de expressão, o que serve também para atenuar a soberania da interpretação semântica.

A maior ou menor intensidade de luz refratando um elemento pictórico tinha tanta ou mais importância que o elemento selecionado no *magasin d'images et de signes* *auquel l'imagination donnera une place et une valeur relatives*. (Huyghe, 1961, p.217)

Pierre Bourdieu elege Flaubert e Baudelaire como os grandes edificadores de uma cidade das letras, no que contaram enormemente com a ajuda de Manet e também Zola, que, não apenas pela atuação no caso Dreyfus, mas também pela ardorosa defesa de Manet na “batalha do impressionismo”, transforma-se em personagem icônica do mundo da cultura.

Naturalmente há muitos outros, a começar, como mostrou Murger, no prefácio de *Cenas da Vida Boêmia*, pelo velho Homero.

Não se pode negar, entretanto, que uma grande mudança na significação do ato de escrever, aliás, de criar objetos artísticos, foi uma conquista daquela França em que Flaubert via na vida um convite ao despojamento na literatura, como numa orgia perpétua. Um convite irrecusável para Baudelaire e tantos outros depois dele.

3. CONCLUSÃO

Em *Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social*, Louis Pinto assinala o destaque conferido à sociologia da literatura pelo *corpus* teórico do sociólogo francês, pois muitas de suas observações sobre este assunto, e outras, enquadráveis em uma rubrica mais ampla como a da sociologia da arte, alicerçam a teoria dos campos.

Em *As Regras da Arte*, procedendo a um rápido exame diacrônico, o teórico vai encontrar na formulação teológica da noção de autor, alimentada por uma filosofia de raiz platônica e, mais modernamente, kantiana, a motivação para uma compreensão sacralizada do texto, entendido como produto de uma criação demiúrgica.⁷

Contrapondo-se a este pensamento, lança ele a idéia de que o autor faz a obra e é ao mesmo tempo feito pelo campo literário.

Neste ponto seu pensamento tangencia a concepção barthesiana que adverte:

Mas é necessário continuar a atacar esse mito que coloca dum lado, anteriormente à sua obra, um sujeito constituído, um eu, uma pessoa, que se torna o pai e o proprietário dum produto, a obra e do outro lado essa obra, essa mercadoria. (Barthes, s.d., p.20)

Ao longo destas rápidas considerações ficou constatada a instabilidade do sistema artístico, uma vez que as obras abrem-se a múltiplas leituras a partir de sua forma de inserção no campo.

As Memórias de um Sargento de Milícias aqui mencionadas, por exemplo, trazem para o texto romanesco uma nova possibilidade de representação em que a narração de eventos mais terra-a-terra marca o contraste com o que já se

⁷ Ver também sobre a questão: “O Autor” in: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Antoine Compagnon. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

denominou de face dramática do Romantismo que se apóia fortemente na natureza (tal como a gruta em *A Moreninha*) para alcançar o senso de mistério pretendido.⁸

Esta, aliás, é uma tendência já decalcada da prosa romântica francesa: *Paulo e Virgínia* (Bernardin de Saint-Pierre); *Delfina e Corina* (Mme. de Staël), *Graziela* (Lamartine); e *Lelia e Indiana* (George Sand), o que só reforça a idéia de comércio das práticas discursivas, desestabilizando desta maneira o “mito do escritor” (Barthes). Isto corresponde em Bourdieu à consciência do estado de permanente ebulição do campo literário.

A *bolsa literária* (Perrone-Moisés, 1998, p.17) é um sintagma que capta de forma precisa a instabilidade de um lugar que, dependendo das circunstâncias, pode levar à entronização ou à derrisão um determinado projeto poético.

Relembre-se o caso de Filinto Elísio e Bocage, levando-se em conta que o fato de o segundo ser hoje infinitamente mais conhecido que o primeiro, deve-se entre outras coisas à obstinação de Filinto em permanecer apegado ao caráter aristocrático do Neoclassicismo, enquanto Bocage conquistava o povo pelo coloquialismo de sua linguagem: “Como já notava Herculano, referindo-se a Bocage, a poesia descia do salão à praça.” (Saraiva, s.d., p.649)

Com o conceito de campo literário, Bourdieu objetiva elevar o status hermenêutico da Sociologia, habitualmente desmerecido como solução interpretativa que não consegue alcançar o âmago da criação artística.

Promove para tanto a recuperação de um contexto cultural, a Paris da segunda metade do século XIX, ambiente propício à inclusão de mais um ator social: o artista, agora em busca de demarcar um terreno em que possa exercer sua soberania, ou seja, atuar livremente, longe de uma dominação estranha ao setor estético.

Ao artista deste período interessa, portanto, a transformação do espaço literário em seu próprio campo de poder e, para tanto, prevalece a intuição de que haveria a necessidade de realçar o caráter singular da matéria de modelação da obra de arte: a linguagem.

A idéia trazia embutido o valor conferido ao virtuosismo do manejador de signos, quer se pensasse em *poiesis*, quer em *aisthesis*.

Bourdieu reconhece o papel vanguardista de Flaubert, Baudelaire e Manet, nesta ocasião, mas sua tese aponta para a verificação de que, ao negarem o modelo estabelecido, não conseguiram libertar a arte do jogo interativo que a prática discursiva pressupõe.

A não libertação seria uma decorrência natural da própria necessidade de exposição/consagração inerente a esta atividade, o que, aliás, também foi estudado por Maingueneau com base na noção de paratopia.

A contribuição de Bourdieu ao estudar a gênese do campo literário torna-se mais importante pela lucidez com que detectou o emaranhado de contradições de uma profissão que, como ele mesmo diz, não é uma profissão de fato.

As Regras da Arte é um livro que procura sistematizar aspectos da literatura, partindo do princípio de que a ausência de conclusões taxativas também é uma forma de resposta quando se trata de composição artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- BARTHES, Roland et alii *Escrever... Para quem? Para quem?..* Lisboa: Edições 70, s.d.
- BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Sel. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUC/ Imagiário, 1992.
- BOCAGE. *Odes, Elegias e Idílios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli et alii. Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BROMBERT, Beth Archer. *Edouard Manet. Rebelde de Casa*. Trad. José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Martins, v.2. 1964.
- COELHO NETO. *Compêndio de Literatura Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. *A Educação Sentimental*. Trad. Araújo Alves. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no Tempo dos Impressionistas*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁸ Em sua leitura de Bourdieu, Louis Pinto chama a atenção para a ocorrência de situações semelhantes à mencionada, afirmando: *Concretamente, isso significa, por exemplo, que não se pode considerar uma obra sem considerar aquilo cuja negação ela traz implícita: o sentido que ela possui está nessa própria diferença, desafio objetivamente lançado às demais obras, isto é, aos demais criadores*. Op. cit. p.71

- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- HOFSTADTER, Dan. *O Caso de Amor com Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HUYGHE, René et al.. *Charles Baudelaire*. Paris: Hachette, 1961.
- KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance: ensaio*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MURGER, Henry. *Cenas da Vida. Boemia*. Trad. Georgino Paulino. São Paulo: Moema Ed. LTDA, 1941.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo Desce aos Infernos: Autoanálise da Modernidade após o Trauma de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PINTO, Lovis. *Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- QUIGNARD, Pascal. *Todas as Manhãs do Mundo*. Trad. Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira* (Org. Néelson Romero). 6ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v.5, 1960.
- SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 4ª ed.. Porto: Porto Ed., s.d.,
- SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia – Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa: 1830-1930*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L & PM, 1992.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
- WILHELM, Jacques. *Paris no Tempo do Rei Sol*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.