

## O LUCRO ADIADO: CONCEITO ESSENCIAL DA SOCIOLOGIA DA LITERATURA DE BOURDIEU

Rodrigo do Prado BITTENCOURT\*

**RESUMO:** Com *As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário* (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*), Bourdieu revoluciona a Sociologia da Literatura e incute-lhe novo vigor. Diferente dos trabalhos de profunda erudição e intenso matiz filosófico da “Escola de Frankfurt”, ele focou na objetividade da análise empírica. O que, neste caso, não significa superficialidade: após a descrição dos fatos, Bourdieu empreende uma profunda análise do conjunto de forças que opera sobre os agentes do campo literário. Este artigo pretende discutir um dos elementos principais deste livro do sociólogo francês: o lucro adiado e a busca por prestígio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sociologia da Literatura. Bourdieu. Campo literário. Lucro.

Este artigo pretende analisar a teoria de Pierre Bourdieu a respeito da estruturação do campo literário ocidental atual, presente no livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, com o título original de *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, publicado na França em 1992 e no Brasil, em tradução de Maria Lúcia Machado, em 1996. O livro trata da autonomização do campo literário francês durante o século XIX e de sua configuração desde então. Suas principais premissas podem, no entanto, ser estendidas também para outros países, sobretudo os de modo de produção caracterizado como moderno e de estilo ocidental.

Há que se ter em mente que a análise de Bourdieu refere-se à percepção empírica de variáveis de estruturação do campo artístico francês. Assim, não

---

\* UC – Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Coimbra – Portugal. 3004-530 - rpbittencourt@yahoo.com.

se trata de uma definição filosófica, e até certo ponto ontológica, da arte, como a empreendida pela Escola De Frankfurt. Nem mesmo o conceito de “indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), muito conhecido e valorizado, é usado por Bourdieu (1996, p.163), que formula uma expressão bem parecida: “indústria artística”, para evitar recorrer à teoria frankfurtiana. Por tratar apenas da França, o sociólogo não analisa as relações de trocas de bens simbólicos entre os diferentes países. Uma análise importante para se entender a estrutura do campo literário de países periféricos ou dominados, que difere daquela presente em países dominantes, justamente por seu feitiço de consumo de obras estrangeiras que se colocam como as principais referências de “arte pura” (BOURDIEU, 1996, p.163) e muitas vezes mesmo como os principais *best-sellers*. Assim, este artigo inicia-se tratando brevemente deste tema das relações de consumo internacionais.

## Consumo internacional de bens artísticos

Em meio às relações de poder vividas no Ocidente desde o século XIX, os escritores da França e de outros países poderosos tendem a obter maior prestígio nos países periféricos que os próprios autores nacionais. Isto dá-se não apenas por estarem estes diante de uma população com altas taxas de analfabetismo, escolarização precária e campo literário pouco autônomo. Um pouco desta falta de identificação para com os escritores de países periféricos vem, no século XIX, da devoção aos grandes nomes da Literatura Francesa (BITTENCOURT, 2010, p. 1). Enquanto os autores dos demais países eram vistos como artistas menores, como cópias de pior qualidade do artigo original, francês. Bem como se dava com os tecidos, máquinas, mobília.

Embora o campo literário esteja em franca transformação e expansão, não se pode dizer que o público se apresenta familiarizado com a Literatura. Antes, aprendeu a admirá-la por ver os povos poderosos e tidos como superiores a fazê-lo. Trata-se mais de uma questão de elegância que de convicção; de fixação de uma atitude exterior, uma imitação superficial, que de uma profunda vontade, baseada na sinceridade das intenções. Deste modo, deve-se valorizar o escritor por uma necessidade da moda, por uma exigência da civilização; assim como é necessário sair de casa vestido, apesar do calor do verão.

Isto tudo coloca o escritor de países dominados numa difícil situação: pouco prestígio fora de seu país, por sua condição de oriundo de uma região periférica; ausência de um amplo mercado em seu próprio país, que lhe permita ser independente de outros afazeres e viver apenas da escrita e, ainda por cima, uma frágil condição profissional, em meio a um campo pouco autônomo e excessivamente dependente

das influências estrangeiras. Portanto, não será fácil conseguir amplas vendas ou prestígio. Dois objetivos essenciais dentro da nova dinâmica do campo literário ocidental; dinâmica que se inicia a partir do século XIX.

## Lucro adiado e lucro imediato

Como bem demonstrou Bourdieu (1996), as diferentes estratégias de escritores e editores tendem a passar necessariamente por estes dois polos, dentro das opções racionalmente possíveis dadas pelo campo. Ou se vende em grandes quantidades desde a primeira publicação, apostando na vida curta da obra, mas no sucesso imediato e estrondoso, ou se busca prestígio para vender comparativamente menos, mas por um período de tempo consideravelmente ampliado. Diz o sociólogo francês: “Assim, é total a oposição entre os *best-sellers* sem futuro e os clássicos, *best-sellers* na longa duração que devem ao sistema de ensino sua consagração, portanto, seu mercado extenso e duradouro” (BOURDIEU, 1996, p. 169).

A tese de Bourdieu (1996) é relativamente simples, embora de grande relevância: para ele todos, de alguma forma, buscam o sucesso; não importa se o sucesso imediato ou em longo prazo. Parece óbvio, mas a proposta deste sociólogo é justamente compreender o óbvio que muitas vezes é deixado de lado, mas pode conter a chave para entender fenômenos complexos.

Há, assim, dois tipos de sucesso: um mais ligado ao dinheiro e à remuneração imediata e outro mais próximo do *status* e de uma remuneração menor, mas duradoura (que pode também ser chamado de “prestígio” ou “reconhecimento”). Classificar uma obra como valiosa artisticamente apenas pela estratégia que ela traça para obter sucesso, como faz o senso comum, é usar de uma categoria externa à obra — sua aceitação nesse ou naquele círculo, agora ou em determinado momento — para julgar sua qualidade estética. Aliás, a análise do campo não pode se restringir nem ao menos aos autores que empreenderam bem uma ou outra destas estratégias. Ele é feito também pelos fracassados, que, contribuem para a transformação do campo como um todo.

Como bem mostra Bourdieu (1996), a atuação do artista que defende a arte pura e não busca retorno financeiro e simbólico imediato é apenas aparentemente abnegada. Ela não exclui a inserção de sua obra num processo de satisfação econômica e simbólica em longo prazo. Processo mais lento, porém duradouro e revestido de maior legitimidade dentro do sistema simbólico-cultural. De modo que a abnegação apenas mascara, consciente ou inconscientemente, um investimento diferenciado que acumulará capital simbólico lentamente, para posteriormente revertê-lo em capital econômico de modo permanente e constante.

O que não significa que cada artista tenha traçado sua estratégia conscientemente: um dos aspectos que garante eficácia à *illusio* é justamente ser percebida como uma realidade independente e não como justificção de um sistema político, social, econômico e cultural no qual ela se insere. Ora, a ideia de que existe uma oposição entre a arte e o dinheiro é enganosa: não há nada que conduza obras de arte a repelirem o dinheiro ou os artistas a não precisarem dele. Esta inversão, como afirma Bourdieu (1996, p.102), é uma questão de funcionamento da própria lógica do campo: “Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”.

Essas diferentes inserções sociais da produção artística, não diminuem nem acrescentam nada ao valor ou à qualidade da obra literária. Julgar esta característica compete ao domínio da Estética e não à análise das estratégias comerciais adotadas. O que se faz aqui é justamente um resgate da Estética enquanto ramo de conhecimento autônomo e não uma mera reprodutora do discurso dominante: uma estética que olhe de modo preconceituoso para autores de amplo e imediato sucesso comercial, falha em seu propósito. Aliás, algumas das obras hoje pertencentes ao Cânone Ocidental tiveram sucesso semelhante quando de seu lançamento, como *Dom Quixote*, por exemplo.

Reconhecer os diferentes caminhos de inserção comercial que uma obra pode tomar sem atribuir a isto um juízo de valor é justamente criticar a penetração de considerações extraliterárias no domínio da Estética. Buscar o sucesso comercial imediato não faz com que uma obra seja necessariamente ruim; tampouco buscar agradar a intelectualidade legitimadora não faz uma obra ter qualidade. Adotar a estética como único critério de avaliação de uma obra de arte é contribuir para a autonomia do campo literário, que passa, assim, a jogar segundo suas próprias regras. O século XIX foi essencial para este processo de constituição da arte como um todo e da literatura em particular como um domínio com coerência interna e relativa autonomia para criar sua própria dinâmica interna.

A arte passa, assim, a ser cada vez mais uma técnica e não mais se subordina a um determinado tipo de tema, libertando-se de interferências religiosas ou conservadoras. Assim, a aparente distância entre dinheiro e arte é quebrada, mas mesmo a influência da necessidade ou desejo de riqueza traduzem-se de um modo específico naqueles que produzem arte.

Ainda assim, as dificuldades porque passam os artistas tornam-se cada vez maiores à medida que o campo ganha cada vez mais autonomia e eles já não podem contar com determinações exteriores, mas são obrigados a carregar o duro fardo da sua liberdade e da responsabilidade por suas próprias escolhas. Grosso modo, segundo Bourdieu (1996), a primeira destas escolhas é a de que público agradar

e em qual dos polos se colocar: o do capital simbólico, com baixa remuneração imediata ou o do capital pecuniário, com baixa capitalização no aspecto simbólico. Isso, sem mencionar a submissão da arte a campos ideológicos, grupos políticos e causas diversas, que tende a diminuir cada vez mais durante o século XIX, com a autonomização do campo, mas não desaparece e até mesmo ganhará fôlego no século XX, devido ao uso da arte com fins políticos nos chamados países socialistas e na indústria artística de matiz ocidental.

Assumindo, entretanto, a dicotomia entre a arte séria e a nascente indústria artística como oposição principal do campo literário ocidental do século XIX, tem-se, a princípio, duas opções principais de conduta. Há que se ver também que estas opções trazem consigo dois públicos formados por grupos extremamente diferente e que costumam adotar posturas díspares: os consumidores que buscam entretenimento e os que buscam a arte de qualidade. Deve-se perceber que essa divisão não é estanque, mas que muitas pessoas podem alternar entre um e outro referencial. Mesmo os mais sisudos e sérios acadêmicos podem alguma vez optar por uma leitura mais leve e fácil. Atesta Bourdieu (1996) que esta divisão entre complexidade/valor estético e simplicidade/valor comercial dá-se inclusive para diferenciarem as artes entre si.

Este empoderamento trazido pela crítica especializada das instituições literárias e dos pares não precisa do aval do autor e pode acontecer até mesmo à revelia dele: a obra, uma vez produzida e disponibilizada ao público, já não pertence ao artista. É por isso que a apreciação de uma obra deve ser vista como um “fato social”, na acepção de Durkheim (2007); como construção coletiva de um valor estético. Ela é um bem simbólico; bem esse que se transforma, de alguma forma, em valor econômico e social. Como parte da produção/circulação/consumo/reprodução de bens simbólicos no seio de uma sociedade, a obra literária é antes de tudo uma construção coletiva. Ela só tem valor enquanto a coletividade sustentar seu valor. Uma obra não se liga apenas ao mundo das obras de arte, ela se liga a tudo que há de humano ao redor de si. As relações antecedem os termos.

## Arte enquanto construção coletiva

Mesmo com relação às obras de arte, pode-se pensar no conceito marxiano de mais-valia. Afinal, a obra de arte não é fruto apenas da criação do artista, mas de todos aqueles que contribuem para lhe dar sentido. Como fenômeno social, ela só existe pelo contributo de toda uma cadeia de operações e de agentes que a estruturam dentro de determinada rede de sentidos no interior do campo; de acordo com a gramática que este possibilita. Assim, todos estes agentes, são, de algum modo, produtores e artistas.

Não vemos uma máscara banto do século XVII apenas como produção do aldeão x, y ou z, mas como expressão de toda a cultura banto, da qual o artista faz parte. Também uma obra de arte ocidental transcende seu caráter como produção individual, trazendo em si aspectos coletivos. Alguém poderia argumentar que os artistas da cultura banto fazem máscaras sempre iguais e que por isso elas são expressão da cultura e da coletividade e não dele; suas obras são imitações de modelos antigos, por isso não têm individualidade. O que ocorre aí, porém, é que a falta de conhecimento e de iniciação cultural impedem o observador desavisado de perceber quais os elementos simbólicos daquela cultura estão em jogo na obra e como ela os relaciona, jogando com as referências de seu passado (GEERTZ, 1997). Assim pode-se pensar que também um banto do século XVII, não iniciado na cultura ocidental, acharia pouca diferença entre as obras de El Greco e Rafael Sanzio, embora essas diferenças nos pareçam óbvias.

A arte demanda uma iniciação nos elementos com que trabalha para poder ser compreendida e admirada; é o que se chama muitas vezes de a educação do gosto. Mesmo um ocidental não iniciado pode ter dificuldades para diferenciar as obras de diferentes escolas artísticas e para criticar o que lhe é apresentado, valendo-se de componentes ideológicos (estar num museu importante, a legitimidade dada por um círculo de intelectuais) para julgar o valor estético daquilo que vê, lê ou ouve (BOURDIEU, 2009). Isso mostra que arte é um jogo de relações com elementos e seu valor estético está em fazer essas relações dentro de uma determinada gramática ou não. Relações que antecedem os termos. Só diante destas referências pode-se pensar a arte:

Restaria examinar como o “projeto criador” pode surgir do encontro entre as disposições particulares que um produtor (ou um grupo de produtores) introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o espaço dos possíveis inscritos no campo (o que se coloca sob o termo vago de tradição artística ou literária) (BOURDIEU, 1996, p. 149).

A arte só existe de fato em função de sua relação com esta tradição e os seus agentes só podem participar desta tradição dentro das possibilidades dadas pelo campo naquele momento. Sobre estas possibilidades, vale a pena retomar um sucinto, mas interessante livro de Norbert Elias (1995) sobre Amadeus W. Mozart. Nesta obra, o sociólogo analisa a vida do grande compositor austríaco sob a ótica das interferências sociais em sua carreira e sua música. Como mostrou Elias (1995), a Mozart foi impossível ter a liberdade que outros artistas — posteriores a ele — tiveram; devido às condições sociais de sua época. Ele foi obrigado a submeter-se durante muito tempo a um patrono e a fazer o tipo de música que a este agradava.

Ainda que pudesse compor para si obras que respeitassem seu gosto pessoal, tinha de se adequar a padrões sociais e se esforçar por agradar gente que nem sempre pensava como ele a respeito de música, o que certamente influenciou decisivamente, no mínimo, essa parte de sua produção. Além de tirar-lhe o tempo necessário para compor do modo como desejava.

Outro exemplo simples de como a influência social na arte deve servir de pressuposto à sua análise está nos meios materiais que lhe são possibilitados ou não. É notória a importância que teve o surgimento de novos pigmentos na dinâmica de criação dos pintores ao longo dos séculos. Seria impossível para um pintor do século XV realizar a mesma obra que um artista do século XIX, que dispunha de uma gama muito maior de opções de cor. A gramática que analisa um determinado quadro e as relações que ele estabelece com os elementos disponíveis têm de levar isso em conta. Assim, o valor estético não pode ser totalmente independente do contexto histórico e social. Geertz (1997, p. 146), chega a dizer que “a definição de arte nunca é intraestética”.

Esta ligação da arte com a tradição artística e mesmo com o desenvolvimento puramente histórico de novas tecnologias demanda um olhar cada vez mais bem formado e especializado, que é inacessível à imensa maioria do público. Assim, a divisão entre eruditos e desejosos de entretenimento, entre arte séria e indústria artística, tende a perpetuar-se. Há uma difícil questão para a arte, entretanto: ela comporta em si um permanente estado de revolução, uma vez que vive da originalidade. Dialeticamente também comporta um permanente estado de absorção da inovação. Assim, os contestadores, ainda que alguns apenas após a sua morte, podem tornar-se membros do *establishment*:

[...] sob pena de excluir-se do jogo, só se pode revolucionar um campo mobilizando ou invocando as aquisições da história do campo, e os grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert ou Manet, inscrevem-se explicitamente na história do campo, do qual dominam o capital específico: muito mais completamente que seus contemporâneos, tomando as revoluções a forma de um retorno às fontes, à pureza das origens (BOURDIEU, 1996, p. 121).

A absorção e consagração dos contestadores coloca em questão a complexa relação entre a vanguarda e os estabelecidos. A disputa entre os dois lados nunca leva à vitória total de um deles. A vanguarda não apaga da história os consagrados que ela contesta; ao contrário, se sua contestação for eficaz, ela também passará pelo efeito da consagração. Isto ocorre justamente porque a referência à tradição se faz essencial para a criação de novas obras de arte; obras que façam sentido depois de tudo aquilo que já foi criado. A tradição é cumulativa e cada novo artista

iniciado deve levá-la em consideração. Mesmo a contestação vanguardista é uma espécie de submissão à sua importância e de reconhecimento de seu valor, ainda que em sentido negativo.

Devido a este caráter dialético e à acumulação de novas vanguardas que, se bem sucedidas, serão consagradas, a repetição não é aceita no interior da lógica do campo. Por isso, artistas que tenham um pendor para retomar aquilo que já foi superado tendem ser marginalizados. A superação nunca é total, pois a referência ao passado é obrigatória, mas esta ligação com as obras antigas deve ser de aproveitamento ou contestação em direção ao novo. Nunca pode ser uma retomada pura e simples de fórmulas passadas.

[...] a dialética da distinção: esta destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que “marcaram época” a cair no passado, a tomar-se *clássicos* ou *desclassificados*, a ver-se lançados *fora da história* ou a “passar para a história”, no eterno presente da *cultura* consagrada em que as tendências e as escolas mais incompatíveis “durante sua vida” podem coexistir pacificamente, porque canonizadas, academizadas, neutralizadas.

O envelhecimento sobrevém aos empreendimentos e aos autores quando permanecem presos (ativa ou passivamente) a modos de produção que, sobretudo se marcaram época, são inevitavelmente datados; quando se encerram em esquemas de percepção ou de apreciação que, convertidos em normas transcendentais e eternas, impedem de aceitar ou mesmo de perceber a novidade (BOURDIEU, 1996, p. 180).

Assim, um artista jovem pode ser visto como velho dentro da ótica do campo, por assumir pressupostos já superados. Enquanto uma pessoa idosa pode ser vista como jovem dentro do campo por se ligar a alguma vanguarda. Mesmo um morto pode ainda ser visto como muito atual e importante para a vanguarda do campo. Esta situação de disparidade e de coexistência de opostos é que garante ao campo sua condição de permanente conflito.

As vanguardas, por sua própria condição de inovadoras, nem sempre possuem um público assegurado, necessitando criar uma demanda por suas obras. Só não precisam de público aqueles que vivem de sua riqueza, sem fazer da atividade artística sua fonte de renda principal. Estes tornam-se cada vez mais raros, com a autonomização do campo. Sendo importante, pois, a criação do público e da demanda para as obras inovadoras.

Geralmente, as vanguardas só obtêm público depois de consagradas, ou seja, depois de acumulado capital simbólico que possa ser revertido em capital pecuniário. Para este acúmulo, elas devem mostrar-se abnegadas economicamente. Só assim



evitam a acusação de que contestam os artistas consagrados pelo simples desejo de estar em evidência e garantir seu lucro comercial. Aliás, todos os artistas que filiam-se à arte séria devem usar a máscara social da abnegação. Quanto maior for essa aparente abnegação, maior o estado de maturidade do campo; de autonomia e complexidade.

Parte do campo desenvolve seu aspecto de aparente negação do mundo, numa busca de arte pela arte, apenas na medida em que avança cada vez mais dentro do capitalismo e precisa justificar-se enquanto existência intelectual e não meramente fabril ou comercial. É a oposição com a indústria artística que se busca. Esta chega a fazer da recompensa monetária um objetivo tão direto e evidente que a imprensa não especializada até mesmo divulga quanto cada filme tem faturado com sua exibição nos cinemas. Uma vez que estas cifras não podem ser usadas como critério para avaliar a qualidade de um filme e para se fazer uma análise de seus elementos, tem-se aí a manifesta demonstração de que estes produtos da indústria artística são tão massivos e desprovidos de qualquer outro intuito além do lucro imediato como seus similares fabris: sabonetes, camisetas, portas, lâmpadas.

Deste ponto de vista, é muito feliz a expressão “indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), pois ela assimila à indústria o produto massivo e não à arte, mostrando que ele está de fato mais próximo de outros produtos industriais que de uma verdadeira obra de arte. Não há, assim, nada nele de original, uma vez que é a pura reprodução em série de uma mesma coisa, uma mesma fórmula. A arte, entretanto, sobrevive apenas enquanto manifestação de originalidade socialmente reconhecida.

A arte é, pois, esta luta contra as pressões sociais dominantes, esta iniciativa que transcende a pressão por conformação social e reprodução do já existente. Bourdieu (1996) se rende ao critério da originalidade como fonte de classificação artística; um critério estético por excelência. Esta originalidade, entretanto, não é fruto de uma condição ontológica da arte, mas de uma definição que só existe enquanto prática legítima realizada pelos grupos dominantes dentro do campo literário. Assim, não só a percepção da originalidade é social, bem como pode ocorrer *a posteriori*; fruto de uma necessidade de coerência dentro da narrativa que o campo faz de sua própria história.

Destarte, a repetição de fórmulas de sucesso — essência da indústria artística — não tem ligação alguma com a verdadeira arte. Liga-se, sim, com a indústria capitalista, que padronizou a produção e mecanizou-a cada vez mais, retirando das mãos do operário a posse dos meios de produção e impondo a ele um ritmo e um modo de produzir que é o desejado pelo capitalista e, portanto, único e padronizado para todos os operários; sem criatividade, sem marca pessoal, sem nenhuma possibilidade de diferenciação. A este respeito, Bourdieu (1996) escreve:

No outro polo [oposto ao da “arte pura”], a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstando-se de declarar completamente seus fins interessados) (BOURDIEU, 1996, 163).

## A arte e a luta de classes

Desta característica dual do campo artístico desde o século XIX, podem ser tiradas duas consequências: a aversão do capitalista pela arte e pelo artista e a dificuldade do artista, sobretudo o de vanguarda, em conseguir seu público. A segunda característica do campo explica-se pelo fato de que o público consumidor das obras de arte historicamente caracterizou-se por seu recrutamento dentre as classes dominantes. Assim, na medida em que o campo vai ganhando autonomia e vai surgindo um corpo de profissionais dedicados exclusivamente à produção de bens simbólicos, também surge um mercado consumidor, majoritariamente formado pelos que dispõem de condições sociais para usufruir do luxo (ou seja, do gozo dos bens simbólicos destinados à produzir distinção social). Quanto à falta de apreciação, por parte da burguesia, das obras artísticas e intelectuais, isto se explica pela negação de um produto que caracteriza-se por sua lógica aparentemente antieconômica e tradicionalmente ligada como traço de distinção da classe diante da qual a burguesia buscava autonomia e superação: a aristocracia.

Não se pode compreender a experiência que os escritores e os artistas puderam ter das novas formas de dominação às quais se viram sujeitos na segunda metade do século XIX, e o horror que a figura do “burguês” por vezes lhes inspirou, se não se tem uma ideia do que representou a emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais (como os Talabot, os De Wendel ou os Schneider), novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais (BOURDIEU, 1996, p. 64).

Trata-se do burguês, ligado às atividades práticas, que rendem muito dinheiro e acumulam considerável capital pecuniário, e que não vê com bons olhos que se perca tempo com o que não auferire rendimentos garantidos e imediatos. A atitude de aversão não vem apenas desta incompreensão em relação ao diferente. Se o artista é inovador e contestador, ele é visto como perigoso e subversivo. Deve-se lembrar também do fato de que a sensibilidade artística era algo que não podia ser comprado; isso, numa sociedade em que praticamente tudo o mais podia ser adquirido por quem tivesse dinheiro.

O burguês enriquecido submeteu às suas vontades o Estado, usando o seu dinheiro para financiar as eleições de candidatos que atendessem a seus interesses ou lançando a si próprio como concorrente ao cargo eletivo. Calou o orgulho da aristocracia falida, desposando membros desta classe de modo a enobrecer-se e ascender socialmente assim como havia ascendido economicamente. Num mundo cada vez menos religioso, podia ele, se quisesse, comprar os favores da igreja que fosse dominante em seu país, por meio de suas volumosas ofertas. Poderia ele comprar a submissão dos mais pobres, seja pela proteção policial e jurídica especialmente concedida aos ricos, seja pelo valor de alguma gorjeta. Assim, ele poderia ter a seu lado a beleza da juventude, ainda que decrépito e horrendo, e a força de braços musculosos agindo contra seus inimigos, ainda que débil e covarde. O dinheiro, enfim, poderia comprar quase tudo e todos: o Estado, a aristocracia, a religião, a beleza e a força. Poderia comprar até a obra de arte, mas não a sensibilidade do artista.

O gosto desta burguesia pouco refinada é ridicularizado por diversos artistas. Afinal, o burguês detém o dinheiro para comprar a obra de arte que quiser, mas não dispõe de conhecimento para avaliar o que é uma verdadeira obra-prima e o que não passa de obras de pouco valor. O gosto desta burguesia endinheirada, mas ignorante no que se refere à arte e à cultura, aproxima-se mais da indústria artística que da arte pura. Assim, ainda que ele, orientado por outrem, compre uma maravilhosa obra-prima, não saberá apreciá-la de modo a fruir dos prazeres que ela pode trazer. Muitas vezes, estas compras eram feitas apenas por uma questão de status e não porque o burguês soubesse de fato a importância do que estava comprando.

Assim, um quadro de Picasso, uma primeira edição rara e antiga de uma grande obra, o espólio com as partituras e rascunhos de um renomado compositor do século XVIII ou qualquer outra coisa do gênero tornam-se nas mãos da burguesia inculta uma tentativa de alcançar poder onde ainda lhe é vedado. A acusação de filisteísmo, entretanto, joga tudo isso na lama: uma grande obra de posse de um filisteu nada produz de benéfico a ele do ponto de vista da sensibilidade artística, pois ele não é capacitado para admirá-la. A arte e os negócios pertencem a mundos diferentes, embora comunicantes. A arte pode ser comprada, pode ser um negócio,

mas enquanto objeto raro e de valor, como o ouro ou um diamante, não como arte em si, pois a arte não tem preço. Assim diz Bourdieu (1996):

A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do “burguês” na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem o anular ao mesmo tempo como cliente potencial. No momento em que afirmam, com Flaubert, que “uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”, que é *sem preço*, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente *sem valor comercial*, que não tem mercado. A ambiguidade da frase de Flaubert, que diz as duas coisas ao mesmo tempo, obriga a descobrir essa espécie de mecanismo infernal, que os artistas instalam e no qual se veem presos: criando eles próprios a necessidade que faz sua virtude, podem sempre ser suspeitos de fazer da necessidade virtude (BOURDIEU, 1996, p. 100-101).

Assiste-se, assim, a um conflito entre produtor e consumidor pelo domínio da arte. Trata-se de artistas tentando valorizar a arte como algo fora da mesquinha burguesa, renunciando a um compromisso com o dinheiro para obterem a liberdade plena que arte demanda. Sem esta liberdade de produzir o que há de mais original possível não há arte pura, arte em seu grau mais alto de realização. Ao mesmo tempo, entretanto, esta originalidade sem limites e insubmissão aos desejos do público coloca o artista com um sério problema: o de não conseguir vender sua obra e, assim, manter-se. Problema mais agudo no que se refere aos artistas de vanguarda.

Deve, pois, o artista produzir não apenas sua obra, mas também o seu próprio público. Deve ele operar numa cadeia de sentidos que permita a assimilação de sua proposta de arte no mais alto grau de pureza. Isto gera a necessidade de existência de um grupo de artistas, acadêmicos, admiradores e estudiosos da arte que, como ele, estejam dispostos a buscar a arte ainda não consagrada, inovadora e transgressora. Lembrando apenas que a pertença a este restrito grupo confere ao seu membro prestígio e, portanto, poder em um dos polos do campo. Pensando o campo como polarizado entre artistas estabelecidos e transgressores, os que acreditam e investem seu apoio, tempo e dinheiro em artistas de vanguarda também recebem um grau de reconhecimento e poder, ainda que distinto daquele destinado aos que cultuam os artistas consagrados.

Deve-se ter em mente, no entanto, que a arte pode, num segundo momento, diante de uma burguesia já relativamente hegemônica, realizar uma função de distinção social semelhante à que desempenhava em prol da aristocracia. O que

não impede de que parte da burguesia ainda tenha para com os bens artísticos e intelectuais uma reação de desprezo e mesmo repulsa. As duas condutas são possíveis e não apenas podem variar de acordo com o grupo burguês analisado bem como aparecerem como diferentes atitudes alternativamente adotadas pelo mesmo grupo ou indivíduo, dependendo de suas disposições com relação ao espaço dos possíveis apresentado em um determinado momento.

## Consagração e anomia

Os artistas se vêm, portanto, em grande dependência em relação às instituições literárias (escola, universidade e academia, sobretudo), uma vez que são elas que garantem sua consagração e é em torno delas que gravita o grupo de admiradores e consumidores da arte pura, que, por ser inovadora, ainda não possui valor comercial. Deve-se frisar o advérbio “ainda” pois é da dinâmica própria do campo que uma vanguarda possa se consagrar e passe, assim, a auferir os lucros pecuniários de um público maior, que passa agora a respeitar e consumir suas obras.

O campo, com efeito, passa por uma sucessão de vanguardas já consagradas em luta contra vanguardas ainda novas, sem consagração. Nesta dinâmica, o conflito é inerente à sua organização, de modo que ele não pode ser visto como estático ou plenamente dominado por um único grupo. Ao menos, não um campo autônomo e maduro. A este respeito, diz Bourdieu (1996, p.153): “o processo que conduz à constituição de um campo é um processo de *institucionalização da anomia* ao fim do qual ninguém pode colocar-se como senhor e possuidor absoluto do *nomos*, do princípio de visão e de divisão legítimo”.

Assim, o adiamento da recompensa material passa a ser constitutivo do campo e tende mesmo a ser cada vez maior. Com isso, a diferenciação em relação à indústria artística ocorre e há tempo para que o público capacite-se para fruir das novas conquistas da arte e possa, assim, finalmente consagrar a vanguarda contestadora que lhe tem ensinado e formado para apreciar os parâmetros artísticos que ela própria propõe. Sendo o tempo para esta capacitação, devido ao próprio processo cumulativo da tradição histórica, cada vez mais longo num campo autônomo. Este processo, no entanto, é incerto e arriscado e nada garante que determinada vanguarda vá um dia consagrar-se e estabelecer-se. Daí o termo “anomia”. O campo literário autônomo é um espaço de incertezas, conflitos e acirrada competição. De modo que todo este investimento de longo prazo na formação para o público de uma determinada obra pode ser simplesmente inútil.

Não se pode esquecer que, mesmo decorrido o tempo necessário para a formação de um público capacitado para apreciar a nova obra e, assim, consagrar

a nova vanguarda, não deve o artista tratar diretamente do assunto dinheiro. Ainda que tenha ele já demonstrado e comprovado sua abnegação e tenha já padecido com os sacrifícios de quem renunciou aos ganhos imediatos em prol de um prestígio que lhe possibilitará ganhos futuros constantes. Estes ganhos poderão fazer com que toda obra nova que ele crie passe a ser extremamente valorizada, transformando-o num Midas, que transforma em ouro tudo que toca. O que o diferencia bastante da imensa maioria dos autores de estrondoso sucesso imediato, que consegue vender bem uma ou duas obras e depois desaparece no esquecimento. Ainda assim, embora tendo seguido esta lógica por anos a fio, não pode o artista jamais tratar de negócios e traduzir sua arte em dinheiro. Daí a figura do intermediador:

[...] só o editor ou o *marchand* podem organizar e racionalizar a difusão da obra, que, sobretudo talvez no caso da pintura, é uma empresa considerável, supondo informação (sobre os lugares de exposição “interessantes”, sobretudo no estrangeiro) e meios materiais; só ele pode, agindo como intermediário e como anteparo, permitir ao produtor manter uma representação inspirada e “desinteressada” de sua pessoa e de sua atividade ao evitar-lhe o contato com o mercado, dispensando-o das tarefas ao mesmo tempo ridículas e desmoralizantes ligadas à promoção de sua obra. (É provável que o ofício de escritor ou de pintor, e as representações correlativas, fossem totalmente diferentes se os produtores precisassem assegurar eles próprios a comercialização de seus produtos e se dependessem diretamente, em suas condições de existência, das sanções do mercado ou de instâncias que apenas conhecessem e reconhecessem essas sanções, como as editoras “comerciais”) (BOURDIEU, 1996, p. 194).

Sem esta mediação, a postura abnegada seria impossível e o escritor seria obrigado a entrar na lógica de produção capitalista, senão na produção de suas obras, ao menos na sua viabilização enquanto produtos culturais. Tal proximidade com o ganho pecuniário não apenas o impediria de dedicar-se mais profundamente à criação artística, bem como tornaria mais difícil a crença na abnegação. Assim, para o sucesso deste processo estruturante do campo, o mediador não é um mero acessório ou detalhe, mas essencial.

Se o artista sério depende em grande parte das instituições literárias para formar o público que, uma vez capacitado, consumirá sua obra, como fazer em um local de instituições frágeis? Além da censura política, não se pode deixar de lado a censura econômica que o capitalismo impinge à produção de tudo aquilo que não lhe traz lucro. Sem mencionar a censura ideológica a escritos que possam ir contra sua ideologia e que continuou a existir por todo o século XIX, na perseguição a escritos comunistas, socialistas e anarquistas ou mesmo republicanos, no caso de países em que vigorava a monarquia.

O escritor nunca dantes foi tão poderoso em seu poder de mobilizar a opinião pública e divulgar suas ideias por entre multidões cada vez maiores. Nunca atingira um grau de internacionalização como o de agora e este século XIX que vê o crescimento dos jornais assiste também um fortalecimento simbólico dos homens capazes de moldar opiniões, uma vez que elas são mais importantes que nunca, numa época em que o Absolutismo deu lugar às eleições: uma crítica a um discurso ou uma análise do perfil de um político podem custar uma cadeira no parlamento. Ao mesmo tempo o crescimento das universidades e a maior especialização de seus quadros garantiu um grupo de apoio e sustento ao escritor nunca antes visto. Ele pode chegar mesmo a ser cultuado como um deus e ser imortalizado em estátuas, nomes de praças e ruas.

Por outro lado, o escritor nunca foi tão vilipendiado: tratado como operário das palavras, foi obrigado a demonstrar produtividade e sofrer com as pressões e ameaças pelas que passa um operário fabril. Teve também de assistir à destruição do que havia de nobre e original em sua arte por parte da indústria artística, que está para o escritor como uma fábrica de estatuetas de gesso está para criador da *Vênus de Milo*. A obra desta modalidade de produção de bens simbólicos é a simples repetição de uma fórmula de sucesso; é isso que a define. Por isso, seu objetivo é apenas o de trazer entretenimento; evasão.

Os filisteus e a indústria artística trouxeram para a condição de artista dificuldades nunca antes experimentadas. Agora, faz-se necessário justificar o valor da arte; apresentá-la como única; diferenciá-la do simples entretenimento. O artista nunca antes havia sido tão explorado, desprezado e esquecido como no século XIX; ao mesmo tempo nunca teve tanta autonomia e condições para obter proeminência social. Para o artista sem dinheiro, a luta pela sobrevivência é árdua e ingrata. Quanto mais o campo se autonomiza e o artista fica à mercê de sua própria sorte, mais depende do capitalista e mais desprezado se vê. É a anomia a reinar. Agora, não apenas os aristocratas podem escrever, mas mesmo os pobres podem tornar-se escritores. Bem como não apenas os ricos podem ter empresas, mas mesmos os proletários podem alcançar a riqueza. Nos dois casos, porém, são raros os que conseguem.

Assim, mesmo diante das inúmeras transformações porque passou o campo, percebe-se que sua autonomia o levou à anomia e não à estabilidade e à garantia de direitos e que se já não há um mecenas — seja o Estado, seja a aristocracia da sociedade de corte — a necessidade de dinheiro não deixou de ser uma preocupação para os artistas. Num mundo capitalista, em que tudo é mercadoria, também a arte é tratada como tal, surgindo assim a chamada indústria artística. O artista é proletarizado, devendo submeter-se à lógica do lucro e aos ditames de editoras, distribuidoras, livrarias. Os que, pela força de sua consagração, conseguem escapar

à esta lógica mesquinha não estão imunes, porém, ao desprezo da arte pelo dinheiro; à ignorância burguesa que vê a arte apenas como fonte de status, como a posse de um objeto qualquer de grife.

O artista puro vê-se na necessidade de submeter-se à esta lógica e ceder à posição que se espera dele (de mero produtor de artigos de grife), num investimento em poder simbólico e capital cultural que lhe permitam consagrar-se e obter em longo prazo a recompensa pecuniária por seus esforços. Ou isso, negando o caráter econômico e material da obra de arte, ou a renúncia completa a seu caráter estético diante de seu valor puramente comercial.

## Considerações finais

Ao analisar a Sociologia da Arte de Bourdieu, expressa sobretudo em *As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário* (1996), percebe-se que a questão do lucro adiado, em função da transformação de um capital simbólico em capital financeiro, é fulcral para sua análise do campo literário. A partir daí, surge a distinção entre arte pura e arte industrial, que nasce, não de uma diferenciação ontológica, mas da percepção da estrutura do campo após a conquista de maior autonomia, em meio à formação das sociedades capitalistas modernas. Destarte, desde o século XIX, existe uma nova maneira de se relacionar com a arte, bem distinta daquela típica do *Ancien Régime*.

Assim, o campo em transição passa a organizar-se por meio de outra lógica, outro *habitus* (BOURDIEU, 2009), cujo centro de funcionamento é o mecanismo de oposição entre arte pura, de lucro adiado e arte industrial, de lucro imediato. Em torno desta oposição, estrutura-se o campo e as relações entre a vanguarda e os já consagrados; as relações internacionais de consumo e influência; a criação do público consumidor, em suas diversas divisões e facetas; a manutenção das estruturas de consagração (academias, universidades); a atuação de um corpo de profissionais intermediários entre a arte e os negócios (editores, produtores) e, enfim, todos os demais elementos do campo. Assim, instaura-se a anomia no interior do campo, como produto da destruição da rede de mecenato e patrocínio anteriormente vigente e da formação de uma livre concorrência pelo prestígio e/ou pelo sucesso comercial. E é só a partir desta percepção e análise das novas relações sociais que se passa a estruturar o campo, que se pode inquirir sobre o que é a arte e qual seu papel no mundo. Questões que demandam respostas pautadas na análise histórica e social, uma vez que a arte é produto histórico de uma determinada sociedade, sob determinadas condições de produção, difusão, manutenção e reprodução.



**POSTPONED PROFIT: AN ESSENTIAL CONCEPT OF  
BOURDIEU'S SOCIOLOGY OF LITERATURE**

**ABSTRACT:** *With The rules of art: genesis and structure of the literary field (Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire), Bourdieu revolutionizes the Sociology of Literature and instills it with new vigor. Unlike the deep erudition and intense philosophical hue of works of the "Frankfurt School", he focuses on the objectivity of empirical analysis. Which, in this case, does not mean superficiality: after a description of the facts, Bourdieu undertakes a thorough analysis of all forces operating on agents of the literary field. This article discusses one of the main elements of the French sociologist's book: postponed profit and the pursuit of prestige.*

**KEYWORDS:** *Sociology of Literature. Bourdieu. Literary field. Profit.*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BITTENCOURT, R. do P. Aspectos históricos e sociais da formação do romance em países da periferia do capitalismo. **LL Journal**, vol. 5, núm. 2, p.1-5, 2010. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2010-2-doprado-texto/>>. Acesso em 17 jun. 2017.

BOURDIEU, P. O mercado dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. Coleção estudos. São Paulo: Perspectiva, 2009, 362 p., p. 99-181.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ELIAS, N. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GEERTZ, C. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1997.

Recebido em 14/11/2016.

Aprovado em 14/06/2017.

